

Jens Birkmeyer

Bilder des Schreckens.

**Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman
»Die Ästhetik des Widerstands«**

Wiesbaden: DUV, Dt. Univ.-Verl., 1994
Zugl.: Frankfurt (Main), Univ., Diss., 1992.

Inhalt

Einleitung	1
ERSTER TEIL: SCHREIBMOTIVE DER WIDERSTANDSPROSA	10
I. Voraussetzungen der "Ästhetik des Widerstands"	10
1. Neubeginn der Erzählprosa: Das Divina Commedia-Fragment	10
2. "Rekonvaleszenz": Die Todeskrise als Wendepunkt	33
II. Das Experiment personalen Erzählens	47
1. Der Standort des Erzählers	47
2. Der narrative Diskurs: Das Erzählverfahren der "Ästhetik des Widerstands"	58
3. Mnemosyne im Konjunktiv: Erzählgestus und Selbstreflexivität der Schlußkonstruktion.....	77
Exkurs: Die postmoderne Kritik politischen Erzählens	86
III. Erfahrung der Kunst - Kunst der Erfahrung	96
1. Ästhetik des erweiterten Realismus	96
2. Schreiben und Erinnern als ästhetischer Widerstand	107
ZWEITER TEIL: "DIVINA COMMEDIA" ALS INTERTEXTUELLES MODELL	119
I. Die Impulse der Danterezption	119
1. Dantes "Divina Commedia" als poetisches Paradigma	119
2. Revision der epischen Struktur	126
3. Stationen der Dantelektüre: Tod - Erinnerung - Anästhesie - Traum	139
II. Leitmotive der Intertextualität	154
1. Die Anrufung der Musen und die Stimmen	154
2. Stadterfahrung I: Paris als Medusenmetropole.....	164
3. Stadterfahrung II: Stockholm als Vorhölle.....	179
4. Max Hodann: Vergil in der Arbeiterbewegung.....	189
5. Charlotte Bischoff: Beatrice als Mitsoldat	199
6. Stadterfahrung III: Die Höllenstadt Berlin	212
DRITTER TEIL: MYTHOS UND MIMESIS	220
I. Arbeit am Herakles-Mythos.....	220
1. Fahndung: Die Suche nach Herakles.....	220
2. Gegenlektüre: Säkularisierung des Herakles-Mythos	229
3. Mythos als Alptraum: Herakles in Heilmanns Briefen	239

4. Kontroverse: Der Streit um Herakles.....	249
II. Der Schrecken, das Erhabene, die Bilder.....	261
1. Die Sprachlosigkeit des Schreckens und das Erhabene.....	261
2. Der fehlende Pegasus. "Guernica" als Ästhetik des Abwesenden.....	273
3. Medusas Schrecken. Die Todsnähe der Kunst in Géricaults "Floß der Medusa".....	278
4. Mimesis und das Schweigen der Mutter.....	282
5. Laokoon und die stummen Bilder.....	290
Schlußbetrachtung: Schreiben nach Plötzensee.....	297
Literaturverzeichnis.....	304

Einleitung

Wohl kein zweiter Roman hat gerade die linke Intelligenz dieses Landes in den letzten Jahren so nachhaltig beschäftigt wie "Die Ästhetik des Widerstands"¹ von Peter Weiss, deren drei Bände jeweils im Abstand von drei Jahren 1975, 1978 und 1981 erschienen sind. Zusammen mit den "Notizbüchern 1971-1980"², die 1981 gemeinsam mit dem abschließenden dritten Band der Trilogie publiziert wurden, nimmt dieser Text zumindest in den 70er und 80er Jahren in der deutschsprachigen Literatur eine markante Sonderstellung ein. Der Roman war jedoch von Anfang an auch heftigsten Angriffen und Mißverständnissen ausgesetzt. Er hat sowohl im konservativen als auch im linken Lager heftige und kontroverse, vielfach ablehnende, jedoch auch emphatisch zustimmende Reaktionen hervorgerufen. Sofort nach seinem Erscheinen ist der Roman vielfach als einziger kommunistischer Irrtum, als vorwiegend ungenießbares, weil weitgehend unpsychologisches Konglomerat aus Theorien und nüchternen Geschichtsfakten, ja als kalte und dogmatische Sprechblase verschmäht worden. Die linke Rezeption hingegen würdigte die "Ästhetik des Widerstands" zunächst unter vorwiegend politischen Aspekten mehrheitlich als richtungsweisende sozialistische Meisterleistung der Literatur. Von der nachhaltigen Wirkung, die Weiss' Text bisher ausgeübt hat, zeugen neben den zahlreichen Rezensionen³, die die sperrige Prosa kommentiert haben, auch die rege Seminar- und

¹ Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands. Roman, (dreibändige Ausgabe in einem Band, 1975, 1978, 1981), Frankfurt/M. 1983. - Zitatebelege im Text werden mit der Sigle (ÄdW) in Klammern, der Bandnummer in römischer und der Seitenzahl in arabischer Ziffer abgekürzt.

² Peter Weiss, Notizbücher 1971-1980. Zwei Bände, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1982. - Zitatebelege im Text werden mit der Sigle (NB, 1971-1980) in Klammern und der Seitenzahl in arabischer Ziffer abgekürzt. - Die frühen Notizbücher: Peter Weiss, Notizbücher 1960-1971. Zwei Bände, Frankfurt/M. 1982, werden mit der Sigle (NB, 1960-1971) in Klammern und der Seitenzahl in arabischer Ziffer zitiert.

³ Die Flut der Rezensionen in den ersten Jahren nach Erscheinen ist mittlerweile ausführlich und gründlich dokumentiert: Volker Lilienthal, Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der Rezeption der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, Berlin 1988; Alexander Stephan, "Ein großer Entwurf gegen den Zeitgeist." Zur Aufnahme von Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 346-366; Helmut Peitsch, Zur Rezeption von Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands" in der Literaturwissenschaft, in: Konsequent Diskussions-Sonderband 6, März 1984, S. 106-113; Uta Kösser, Rezeption der "Ästhetik des Widerstands" in einer Umbruchsituation, in: Weimarer Beiträge 37 (1991), H. 8, S. 1125-1141. - Die wissenschaftliche und publizistische Rezeption des Romanes in der ehemaligen DDR setzte aufgrund der verzögerten Veröffentlichung nur sehr zögerlich ein. Der Roman wurde in einen akademischen Randbezirk verbannt, in dem sich eine interessierte Forschergemeinschaft mit dem Werk

Projekttätigkeit an den Hochschulen. Es fanden sich zudem schließlich zahlreiche Lesegruppen zusammen, die darum bemüht waren, nach 1968 einen neuen linken Kulturdiskurs in Gang zu setzen.⁴

Während Ende der sechziger Jahre seitens der opponierenden Intellektuellen hierzulande die törichte Rede vom notwendigen Tod der Literatur⁵ die Gazetten beherrschte, machte sich Peter Weiss im fernen Schweden an die gegenteilige Arbeit. Mit seinem epochalen Werk unternahm er den Versuch, gleichsam eine neue Prosa zu begründen, die die bisherigen Vorstellungen über die Möglichkeiten des zeitgenössischen Romanes zu sprengen schien. Diese Idee einer neuen Prosa ist bei Weiss mithin in das Modell einer politischen Kulturpraxis eingebettet. Der Kultur kommt dabei, ganz im Gegensatz zur marxistischen Tradition, keine abgeleitete, determinierte Überbau-Funktion mehr zu. Als "Basis menschlicher Tätigkeit" (NB, 1971-1980, 645) repräsentiert sie für Weiss jenen Bereich, in dem die Subjekte ihre Eigenaktivität entfalten können. Kultur soll aber nicht für die nachträgliche Ästhetisierung der Gesellschaft, also für die affirmative Hereinnahme der Kunst in den politischen Raum stehen. Kultur hat nicht die Politik zu bereichern und zu verzieren, sondern sie soll Politik als unkulturelles Herrschaftsdispositiv aufheben, indem die Individuen in die Lage versetzt werden, sich "selbst gegenüber der Politik zu verwirklichen" (NB, 1971-1980, 888).⁶

beschäftigte. Diese Rezeptionsgeschichte ist nachzuvollziehen in: Jens-F. Dwars u.a. (Hg.), *Widerstand wahrnehmen. Dokumente eines Dialogs mit Peter Weiss*, Köln 1993.

⁴ Siehe hierzu: G. Dunz-Wolff, H. Goebel, J. Stüsser (Hrsg.), *Lesergespräche. Erfahrungen mit Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands*, Hamburg 1988; Carl-Henrik Hermansson: *Gewerkschafter lesen Peter Weiss*, in: *Das Argument*, 29 (1987), H. 2, S. 250-254; ders., "10. Marxistische Volksuni Stockholm, 28. bis 31. Mai 1987", in: *Das Argument*, 29 (1987), H. 5, S. 718 f.; ders., *Berichte zur Diskussion über die Ästhetik des Widerstands*, in: *Peter Weiss. Werk und Wirkung*, hrsg. von Rudolf Wolff, Bonn 1987, S. 107-113.

⁵ Siehe zum literaturpolitischen Kontext von Weiss und der Studentenrevolte: Peter Stoppacher, *Literatur und Gesellschaft am Beispiel der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss*, Graz 1989, S. 38 ff.; Martin Rector, *Zur Kritik der einfachen Politisierung. Die "Ästhetik des Widerstands" als Nach-68-Roman*, in: Michael Hofmann (Hg.), *Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss*, S. 99-114.

⁶ Lothar Baier hat zutreffend die politischen Szenarien im Roman als einzigen "Trümmerhaufen" bezeichnet. (Lothar Baier, *Utopisches Fresko der Vergangenheit*, in: *Merkur* 36 [1982], H. 1, S. 81-89, hier: S. 82). - Diese Kennzeichnung ist allein schon deshalb wichtig, um die Prosa gegen eine affirmative sozialistische Lesart abzugrenzen, die die "Ruinen eines Zeitalters" (so der treffende Titel der Spiegel-Rezension von Hanjo Kesting, im Spiegel Nr. 24, vom 8.6.1981, S. 198-206) zum festen Mauerwerk des realexistierenden Sozialismus umdeuten und beschönigen will. So ist beispielsweise der politische Standpunkt gegenüber der Kunst, den Peter Weiss einnimmt, in keiner Weise mit Norbert Krenzlins Forderung vereinbar. Krenzlin meint, mit Kunst politisch umzugehen heiße, "sie an dem Beitrag zu messen, den sie zur Verwirklichung der komplexen Ziele des Kampfes der Arbeiterklasse leistet - oder eben auch nicht leistet", damit sie

Bereits die in dem reichlich theoretisch anmutenden und mehrdeutigen Romantitel enthaltene doppelte Aussageform des genitivus objectivus und subjectivus verweist auf die beabsichtigte Komplexität und Vielfalt der angesprochenen Themenkreise. Je nachdem, welcher Aspekt des zweifachen Genitivs befragt wird - ist nun die Art gemeint, wie über den Widerstand geschrieben wird, d. h. inwieweit Kunst eine formgebende Widerstandsfunktion besitzt, oder die Frage nach der Rolle der Ästhetik für den Widerstand - rücken andere Aspekte ins Blickfeld, obgleich die jeweiligen Konnotationen immer auch auf beide Hauptstränge des Romanes verweisen: "Es geht um den Widerstand gegen Unterdrückungsmechanismen, wie sie in ihrer brutalsten, faschistischen Form zum Ausdruck kommen, und um den Versuch zur Überwindung einer klassenbedingten Aussperrung von den ästhetischen Gütern" (NB, 1971-1980, 419). In beiden Fällen ist eine "kämpfende Ästhetik" (ebd., 420) anvisiert, die künstlerische mit politischen Aspekten zu verbinden sucht.

Über Weiss' Kunstverständnis geben die parallel zum Roman verfaßten "Notizbücher" beredt und detailliert Auskunft. Kunst gilt primär als authentischer und existentiell zwingender Erfahrungsausdruck, der nicht im Widerspruch zum Leben stehen. Weiss folgt der Idee, "Kunst als Lebensnotwendigkeit" (NB, 1971-1980, 218) zu begründen und einen Rezeptionsmarathon vorzuführen, an dessen vitaler Bedürftigkeit und Ernsthaftigkeit kein Zweifel aufkommen soll. Bereits aus den angeführten Hinweisen wird deutlich, wie stark die Kunst als elementarer, gewissermaßen körperlich fixierter Lebensvorgang gesehen wird.

Hinsichtlich der Kunst kommt es letztlich darauf an, ihren Eigenwert gegen alle heteronomen Fremdansprüche durchzusetzen, ohne jedoch das intendierte politische Engagement, das vom bürgerlichen Feuilleton heute generell als anachronistische "Gesinnungsästhetik" abgehandelt wird, aufzugeben.⁷ Fraglos würde der Widerstandsroman, falls er in den zeitgenössischen Medien noch eine Rolle spielte, alle Kriterien dieses demagogischen Begriffsgespens des erfüllen. Allerdings nur für diejenigen Kulturauguren, die erneut in der Kunst allein noch die epiphane

"politischen Nutzen abwirft". (Norbert Krenzlin, "Die Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss - eine Herausforderung der marxistischen Ästhetik, in: Weimarer Beiträge 3/1984, S. 424-437, hier: S. 432). Krenzlin vernachlässigt hier mit der kreativen Rezipientenkompetenz gerade diejenige Seite der Kunstthematik, die für Peter Weiss im Vordergrund steht und die die Rezipienten gerade vor einem bornierten Politikverständnis zu bewahren scheint.

⁷ Siehe hierzu die Aufsätze von Reinhard Baumgart und Ulrich Schmidt in: Text & Kritik, H. 13 (Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur), München 1992. - Die meisten Verrisse der "Ästhetik des Widerstands" waren ebenfalls als politische Gesinnungskritik angelegt. Siehe hierzu: Volker Lilienthal, "Literaturkritik als ästhetische Justiz. Zur Kritik der massenmedialen Rezeption der 'Ästhetik des Widerstands' von Peter Weiss", in: die horen, 29 (1984), H. 4, S. 123-129.

Offenbarung und das sakrale Gehabe gelten lassen wollen. Weiss' Position ist aber auch dezidiert gegen ein politisch verkürztes linkes Kunstverständnis gerichtet, das nicht anerkennen mag, daß das "Schöpferische nie nach dem Sinn frage, daß es einfach ablaufe, ablaufen müsse, letzten Endes ohne Ziel." (ÄdW, III, 205) Mit der "Ästhetik des Widerstands" unternimmt Weiss den Versuch, diese von Heilmann in seinem Abschiedsbrief vorgebrachte Verteidigung der Kunstautonomie mit den Positionen marxistischer Politik und sozialistischer Parteilichkeit in Einklang zu bringen. Die Tatsache, daß es sich bei diesem literarischen Unterfangen auch um ein politisch intendiertes Projekt handelt, das aus heutiger Sicht einer nachhaltigen postsozialistischen Ernüchterung als anachronistisches gelten muß, schmälert jedoch nicht die bedeutende ästhetische Durcharbeitung.

Legt man zunächst drei grundsätzliche Theorietypen moderner philosophischer Ästhetik zugrunde (Kunst als geoffenbarte Wahrheit, als Erkenntnisorgan gesellschaftlicher Wirklichkeit, als wahrhaftiger, authentischer Ausdruck der Künstlersubjektivität), so steht Weiss sicherlich einer Kunstauffassung nahe, die den Wahrheitsbegriff des Werkes mit der Emphase subjektiven Künstlerschaffens im Begriff authentischer Erfahrungen zu verbinden trachtet.⁸ An diesen Aspekt einer authentischen Erfahrung ist für Weiss der Wahrheitsausdruck von Kunst gebunden. Mit dieser Perspektive, die Kunst als eine "überall vorhandne Kraft zur Erneuerung" (ÄdW, I, 78) bewertet, bricht Weiss auch mit einer Ästhetik als 'Lehre des Schönen'. Stattdessen soll sie sich mit den leidenden und kämpfenden Menschen befassen. Unübersehbar spricht Weiss hier auch seine eigene Biographie an, die - gebrochen und gespiegelt - zum Teil mit in den Roman hineingearbeitet ist, so daß die ästhetischen Prämissen sich keineswegs auf eindeutige kunsttheoretische Standpunkte festlegen lassen.⁹ Es handelt sich um eine Ästhetik des existentiellen

⁸ Ich folge hier der Systematik von: Peter Bürger, Prosa der Moderne unter Mitarbeit von Christa Bürger, Frankfurt/M. 1988, S. 32 ff. - Eine systematische und historische Behandlung der ästhetischen Kategorien des Romans liegt bislang noch nicht vor. Siehe hierzu auch die Beiträge von Michael Hofmann und Siegfried Gerlich in dem Sammelband: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss (Ergänzungsband), hrsg. von der Internationalen Peter-Weiss-Gesellschaft, Luzern/Mannenberg 1990; siehe ebenso: Michael Hofmann, Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands. Kunstautonomie und Engagement des Kunstwerks bei Schiller, Marcuse und Peter Weiss, in: Weimarer Beiträge 37 (1991), H. 6, S. 819-838.

⁹ Schon gar nicht können sie plausibel als Beitrag zur Debatte "über die der Arbeiterbewegung und dem Sozialismus jeweils adäquaten ästhetischen und künstlerischen Werte" instrumentalisiert werden, ohne das gesamte literarische Kunstprojekt von Peter Weiss ad absurdum zu führen. (Norbert Krenzlin, Zur Dialektik ästhetischer Wertung in Peter Weiss' Roman "Die Ästhetik des Widerstands", in: Weimarer Beiträge 27 [1981], H. 6, S. 86-98, hier: S. 96.) Krenzlin ist noch der anachronistischen DDR-Ideologie verpflichtet, die "politisch-ästhetischen Positionen des

Ausnahmezustandes, in dem die unmittelbaren Gefahren stets am größten sind und jeder Handlungsspielraum von den bedrohten Individuen erst mühsam erobert werden muß. Der Roman verfolgt vor allem die Absicht, eine mögliche kulturelle Betätigung unter dem unerträglichen politischen Druck zu ermitteln, wobei in der Darstellung drei verschiedene gesellschaftliche Ebenen durchgehalten werden sollen: "Die Arbeit. Die Weiterbildung. Die Illegalität" (NB, 1971-1980, 349). "Ästhetik des Widerstands" heißt in aller erster Linie, zu überprüfen, wie Wahrnehmungen und Reflexionen unter dem lähmenden Dauerdruck der faschistischen Bedrohung überhaupt noch aktivieren sind und welche Rolle der Kunst im Kampf gegen die furchtbaren Abgründe der Gesellschaft noch zukommen kann.

Es kann angesichts dieses ehrgeizigen Schreibvorhabens nicht verwundern, daß die gewählte Textform monströs anmutet und dem Leser größte Anstrengungen abverlangt.¹⁰ Immer wieder betont Weiss seine Vorliebe für "große Blöcke"¹¹, für die "Geschlossenheit" und "Gedrängtheit des Blockcharakters"¹². Diese monolithische Formstrenge resultiert aus dem Widerspruch, daß der Text zum einem "nach einer Art von spontaneistischem Prinzip"¹³ aus dem umfangreichen und komplexen Material herauswuchert, zum anderen jedoch gleichzeitig stark strukturiert und gebändigt werden muß. Zudem ist seine Blockästhetik, die bis in Fragen der formalen Manuskriptgestaltung hineinreicht (vgl. NB, 1971-1980, 701), Ausdruck einer Vorstellung von Einheit, Gleichzeitigkeit und Komprimiertheit der Ereignisse und Themen.¹⁴

Die hermetische Form hat in der Weiss-Forschung indes zu ganz unterschiedlichen Charakterisierungen des Romantyps hervorgerufen. Das mag nicht

Buches im Lichte unserer Erfahrungen von sozialistischer Kulturrevolution" (ebd., S. 97) diskutieren zu wollen.

¹⁰ Diese Textform legitimiert Weiss emphatisch: "Nichts kann für den arbeitenden Menschen, der die Kultur in seinen eigenen Besitz bringen will, gut genug sein." (Peter Weiss, *Alle Zellen des Widerstands* miteinander verbinden, in: *Kürbiskern*, 2/1973, S. 314-320, hier: S. 316).

¹¹ Peter Weiss im Gespräch, hrsg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter, Frankfurt/M. 1986, S. 280.

¹² Ebd., S. 220. - "Und jeder dieser großen Blöcke muß penetriert werden. Da ist schon die geringste Unterbrechung störend; das wäre schon ein Atemholen, aber für den Erzähler gibt es dieses Atemholen nicht, sondern er steckt drin in dieser unsäglichen Mühe, aus der Geschlossenheit, der Dichtigkeit etwas herauszufinden für sich, was tauglich ist für seine Weiterentwicklung - und deshalb ist dieser Blockcharakter notwendig" (ebd.).

¹³ Ebd., S. 266.

¹⁴ In "Rekonvaleszenz" heißt es bereits: "[...] es gibt nur dieses Ganze, dieses Ineinanderhängende, dieses Gesamtgebilde von Strangulierung und Aussaugung" (Peter Weiss, *Rekonvaleszenz*, Frankfurt/M. 1991, S. 156). - Zitatbelege im Text werden mit der Sigle (Rekonv.) in Klammern und der Seitenzahl in arabischer Ziffer abgekürzt.

weiter verwundern, denn die Trilogie entzieht sich aufgrund ihrer innovativen Gestalt per se der eindeutigen Zuordnung als "Entwicklungsroman"¹⁵, als unbürgerlicher "Bildungsroman"¹⁶, "roman d'essai"¹⁷, "politischer Erinnerungsroman"¹⁸ "politisches Epos"¹⁹ oder einfach als "Requiem der Kunst"²⁰. Der Roman hat wohl von alledem etwas und erschöpft sich dennoch nicht in traditionellen Klassifizierungen, weil er ein verschiedene Formen integrierendes Romanmodell entworfen hat, das aber keineswegs "zwischen Tagebuch, Protokoll, Essay und Roman unschlüssig hin und her"²¹ schwankt. Das Zentrum des Romans besteht in der Darstellung einer weitverzweigten und vielschichtigen Exilproblematik, so daß in dieser Arbeit die "Ästhetik des Widerstands" als eine Art nachträglicher Exilroman gelesen wird. Mit ihm will Peter Weiss aus der Distanz sowohl die Signatur einer ganzen Epoche einfangen als auch seine eigene Emigrationsbiographie verarbeiten, deren Zentrum in der Heimatlosigkeit und der fortdauernden Suche nach politischer, kultureller und sprachlicher Zugehörigkeit besteht (vgl. ÄdW, I, 300 ff.).²²

In diesem Buch wird der Roman vor allem als Ästhetik der Schreckensbewältigung gelesen. Der Schwerpunkt meiner Untersuchung liegt auf dem Aspekt, welche Schreckenserfahrungen gemacht und wie sie mit ästhetischen,

¹⁵ So möchte Peter Weiss selbst ihn sehen: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S., 244.

¹⁶ Jochen Vogt, "Wie könnte dies alles geschildert werden?" Versuch, die "Ästhetik des Widerstands" mit Hilfe einiger Vorurteile ihrer Kritiker zu verstehen, in: Text und Kritik (Peter Weiss), zweite, völlig veränderte Aufl., München 1982, S. 68-94.

¹⁷ Alfred Andersch, "Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe von Peter Weiss", in: ders., Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze, Zürich 1977, S. 143-153, hier: S. 145.

¹⁸ Manfred Durzak, Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen, 3., erweiterte und veränderte Aufl., Stuttgart u.a. 1979, S. 479.

¹⁹ Christoph Meckel, "Eine Provokation, die sich nicht erschöpft", in: die horen 27 (1982), H. 1, S. 108-112, hier: S. 110.

²⁰ Walter Jens, "Fremdlinge sind wir im eignen Haus ... Laudatio auf Peter Weiss", in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch 1982, II, Heidelberg 1983, S. 79-89, hier: S. 81.

²¹ Helmut Müssener, "Tua res agitur, Zur "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss", in: Basis 6. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Frankfurt/M. 1976, S. 126-139, hier: S. 129.

²² Zur biographischen Exilproblematik siehe bes.: Erich Kleinschmidt, "Sprache, die meine Wohnung war". Exil und Sprachidee bei Peter Weiss, in: Exil Forschung. Ein internationales Jahrbuch Bd. 3, München 1985, S. 215-224; Max Barth, Spuren im Ufersand, Waldkirch 1971, S. 250-254; ders., Flucht in die Welt. Exilerinnerungen 1933-1950, hrsg. und mit einem Nachwort von Manfred Bosch, Waldkirch 1986, S. 95-100; Alexander Stephan, Spätfolgen des Exils. Zwischenbericht zu Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands, in: Donald G. Daviau und Ludwig M. Fischer (Hrsg.), Exil: Wirkung und Wertung, Columbia 1985, S. 245-257; Helmut Müssener, "Berlin - Stockholm - Berlin - und wieder Stockholm". Die 'Heimatlosigkeit' des Peter Weiss, in: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss, hrsg. von der Int. Peter-Weiss-Gesellschaft, Luzern/Mannenberg 1990, S. 66-86.

psychologischen und politischen Mitteln erfaßt, dargestellt und verarbeitet werden. Meine grundlegende Frage lautet daher, welche literarischen Verfahren und poetologischen Reflexionen von Weiss in Gang gesetzt werden, um von den Todeszonen der Politik, der Gesellschaft und der Kunst berichten zu können. Wie ist es im literarischen Medium möglich, derart geballt Torturen und Grausamkeiten zu schildern, ohne selbst vor Schrecken zu erstarren oder an dem schaurigen Stoff entweder zu scheitern oder zugrundezugehen. In diesem Fragehorizont meint Widerstand etwas Zweifaches: Es ist einerseits der Widerstand, wie er aufgebracht werden muß, um die realen Torturen der Geschichte, von denen der Roman ausführlich handelt, zu überstehen. Andererseits heißt Widerstand aber auch die spezifisch ästhetische Verfassung, die es erlaubt, das Erlebte überhaupt erst zu artikulieren und mitzuteilen. Es soll hier belegt werden, daß Weiss seinen Roman als eine Ästhetik der Schreckensbewältigung entworfen hat, deren Intention u.a. darin liegt, die Inkommensurabilität des Grauens in der Geschichte gegenüber den Möglichkeiten des Schreibens und Erzählens zu reflektieren. Das hier zugrundeliegende Interpretationsverfahren stellt sich daher zur Aufgabe, die immanente Poetik des Romans zu rekonstruieren, um auf diese Weise auch Bausteine herauszupräparieren, die für avanciertes literarisches Erzählen im Umgang mit der Faschismusthematik von Bedeutung sind.

Der erste Teil dieser Studie befaßt sich mit den zentralen Schreibmotiven der "Ästhetik des Widerstands". Einleitend werden anhand zweier Texte aus dem unmittelbaren Vorfeld des Romans dessen literarische Voraussetzungen und thematischen Ausgangspunkte behandelt. Ich werde an dieser Stelle erstmals das 1969 geschriebene und bislang nur zum Teil veröffentlichte Prosa-Fragment zur "Divina Commedia" als einen Text darstellen, von dem in den "Notizbüchern" als Prosa-Version die Rede ist, ohne daß damit jedoch die "Ästhetik des Widerstands" gemeint war, wie bislang immer angenommen worden ist. Erst der Zugang zum Peter Weiss-Archiv in Berlin ermöglichte es, diesen Text, dessen Existenz der Weiss-Forschung bislang gar nicht bekannt war, zu sichten und ausführlich zu zitieren, um die Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Dante-Bearbeitungen von Peter Weiss seit den Dokumentarstücken zu diskutieren. Ebenso wie dieses Manuskript, werden an dieser Stelle erstmals auch verschiedene unveröffentlichte Briefe und andere Texte von Weiss zitiert, die sich im umfangreichen Weiss-Nachlass der Akademie der Künste befinden. Sodann wird anhand des Krankenjournals "Rekonvaleszenz" Weiss' Todeskrise nach seinem Herzinfarkt im Sommer 1970 als künstlerischer und politischer Wendepunkt gelesen, von dem wichtige Impulse für die darauffolgende dreibändige Prosa ausgehen. Im zweiten Abschnitt des ersten Hauptteils wird die

komplizierte narrative Struktur des Romans als Experiment personalen Erzählens diskutiert. Im Anschluß daran werden einige Merkmale der Rezeption von Kunstwerken, aber auch der literarischen Produktion unter dem Aspekt der Verarbeitung von proletarischen Erfahrungen und oppositionellen Haltungen unter dem Faschismus dargestellt.

Der zweite Hauptteil analysiert das "Divina Commedia"-Projekt im Hinblick auf die "Ästhetik des Widerstands" als generalisierendes poetisches Paradigma. Dies geschieht in drei Schritten: 1. wird die Revision der epischen Struktur des Epos durch das seit den 60er Jahren immer wieder projektierte Großdrama über den Neokolonialismus dargelegt sowie die Transformation des triadischen Aufbaus der "Divina Commedia" in der Trilogie verfolgt; 2. wird die explizite Lektüre Dantes durch die Romanprotagonisten im ersten Band als profane und säkularisierende Lesart untersucht, aus der praktisch die vier grundlegenden ästhetischen Stichworte (Tod, Erinnerung, Anästhesie und Traum) des gesamten Romantextes resultieren, die auch über den Dante-Bezug hinaus für Weiss' Schreiben Gültigkeit besitzen; 3. werden die intertextuellen Leit motive dargestellt, wie sie praktisch die ganze "Ästhetik des Widerstands" als struktur- und sinngebendes Muster durchziehen.²³

Im dritten Hauptteil wird der ebenfalls für die ästhetische Konstruktion des Romanes maßgebliche Herakles-Mythos diskutiert. Es werden die Stationen dieser säkularisierenden Arbeit am Mythos nachgezeichnet und die politischen Konnotationen der mythischen Hauptfigur aufgezeigt. Dantes "Divina Commedia" und die vergebliche Suche nach dem 'wahren' Herakles werden als die beiden zentralen Motivstränge des Romans gewertet, die seine disparaten Erzählsequenzen strukturieren. Beide Modelle ("Divina Commedia" als ästhetische Vorlage und der Herakles-Mythos als politisches Raster) werden einer materialistischen Lesart unterzogen und in der Phänomenologie der Schreckensbilder zusammengeführt. An Dantes Epos wird neben der Anästhesie als künstlerischem Verfahren der Immunisierung vor dem Schrecklichen besonders das Problem aufgeworfen, daß die literarische Sprache den geschilderten Grauen unangemessen ist. An Herakles wird besonders seine Abwesenheit im Pergamonfries zu einem grundsätzlichen Gestus erhoben. Das Wissen um die Inkommensurabilität der Sprache und die Suche nach

²³ Bislang blieben diesbezüglich in der Forschung die Hinweise auf recht spekulative Vermutungen und eher oberflächliche Beschreibungen beschränkt. So beispielsweise bei: Irene Heidelberger-Leonard, Der Stellenwert der Divina Commedia in der Werkgeschichte von Peter Weiss, in: *Orbis Litterarum* 44 (1989), No. 3, S. 252-266; dies., "Die Kunst zu erben" oder Der Gebrauchswert der "Divina Commedia" für Peter Weiss, in: *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der "Ästhetik des Widerstands"* von Peter Weiss, hrsg. von Hans Höller, Stuttgart 1988, S. 21-37.

dem Abwesenden im Kunstwerk sind denn auch die beiden Pole einer Ästhetik der Schreckensbewältigung, die ich im Schlußabschnitt als das Erhabene bezeichnen werde.

Anhand der Rezeption von Picassos "Guernica" und Géricaults "Floß der Medusa" wird mit dem Erhabenen schließlich eine selbstreflexive Erzählhaltung bezeichnet, die bereits in der Thematisierung der Torturen die Grenze zum Unausprechlichen des schrecklichen Geschehens benennt. Auf diese Weise unterscheidet sie sich auch grundsätzlich von einer Schreckensästhetik. Welche Auswirkungen dagegen die Opfer des Terrors zu erleiden haben, wenn ihre Qualen sich erst gar nicht mehr artikulieren und vergegenständlichen lassen, wird abschließend anhand der Mutter-Figur behandelt. Ihre Opfermimesis wird als Personifizierung der Laokoon-Thematik gelesen, die Weiss in den 60er Jahren herausgearbeitet und auch in der "Ästhetik des Widerstands" zum Mittelpunkt seiner Sprachreflexionen gemacht hat. Das Schweigen der Mutter und die stummen Bilder des Schreckens bilden die Grenze der ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten selbst. Sie ist nicht zu überschreiten, ohne zugleich über das einsetzende Verstummen und Erstarren nicht mehr kommunizieren zu können. "Die Ästhetik des Widerstands" wird aus diesem Grunde als Unternehmen gelesen, diese Grenzen zum Hauptthema der Kunst zu erheben, ohne Kunst eo ipso in Frage zu stellen und dem Schweigen preiszugeben.

ERSTER TEIL: SCHREIBMOTIVE DER WIDERSTANDS-PROSA

I. Voraussetzungen der "Ästhetik des Widerstands"

1. Neubeginn der Erzählprosa: Das Divina Commedia-Fragment

Seit dem Oktober 1971 arbeitete Peter Weiss an der "Ästhetik des Widerstands", die zehn Jahre intensivste Arbeit beanspruchte. Während dieser Zeit häuften sich neben knapp 1000 Seiten komprimierter Prosa und mehreren Textfassungen¹, die sich zum Teil erheblich voneinander unterscheiden, auch zahllose recherchierte und gesammelte Materialien und Dokumente² an. Sie befinden sich allesamt im Peter Weiss-Archiv der Akademie der Künste in Berlin³. Neben den publizierten

¹ Insgesamt befinden sich im Archiv 75 Stehordner mit deutschen, englischen und schwedischen Artikeln, Aufsätzen, Arbeitsmaterialien, Plakaten, Fotos, Druckschriften, Briefen, Werkrezensionen, Theaterprogrammen etc. Eine detaillierte Liste der Ordner und ein Schlagwortverzeichnis liegt im Weiss Archiv vor.

² Insgesamt befinden sich im Archiv 75 Stehordner mit deutschen, englischen und schwedischen Artikeln, Aufsätzen, Arbeitsmaterialien, Plakaten, Fotos, Druckschriften, Briefen, Werkrezensionen, Theaterprogrammen etc. Eine detaillierte Liste der Ordner und ein Schlagwortverzeichnis liegt im Weiss-Archiv vor.

³ Das Archiv der Akademie der Künste in Berlin übernahm die Verwahrung und Verwaltung des gesamten Nachlaßbestandes als Dauerleihgabe. Die Konvolute unveröffentlichter Texte und Materialien im Peter Weiss-Archiv sind außerordentlich umfangreich und interessant. Es ist sicherlich davon auszugehen, daß die Sichtung und Auswertung des imposanten Nachlasses der Weiss-Forschung neue Impulse geben wird. So finden sich dort beispielsweise einige Prosatexte und -fragmente aus den 30er bzw. 50er Jahren und ein Tagebuch von 1950 sowie das Tagebuch "Dinosaurius", das Weiss vom 14.7.1960 bis zum 13.11.1961 in Kopenhagen, Paris, Frankfurt und Stockholm führte. An dieser Stelle können keine weiteren detaillierten Hinweise erfolgen; weitere Angaben sind dem Verzeichnis der Akademie der Künste zur Ausstellung vom 24.2.-28.4.1991 zu entnehmen. - Besonders wichtig für die Diskussion über die "Ästhetik des Widerstands" ist zweifellos die Kenntnisnahme der "Großen Notizbücher" mit den Gesprächsaufzeichnungen sowie die einzelnen Korrekturfassungen. Ebenfalls unveröffentlicht

"Notizbüchern 1971-1980", die parallel zum Roman geschrieben wurden, hielt Weiss zahlreiche Gesprächsprotokolle in den unveröffentlichten "Großen Notizbüchern"⁴ fest. Sie befinden sich ebenfalls im Nachlaß und dokumentieren akribisch alle während der Romanniederschrift geführten Interviews mit überlebenden Widerstandskämpfern, Zeitzeugen und Experten. Ursprünglich als einbändiger Roman mit dem Titel "Der Widerstand" (NB, 1971-1980, 103, 163) über das politische Exil in Schweden geplant, weitete sich das umfangreich recherchierte Geschichts- und Kunstmaterial rasch zu einem zweiten Band aus, dem schließlich ein "Epilogband" folgen sollte. So legte Weiss nach knapp zehn Jahren eine in jeder Hinsicht außergewöhnliche Trilogie in sechs Teilen vor, die seit dem Juni 1973 "Ästhetik des Widerstands" heißen sollte (NB, 1971-1980, 219) und am 28. April 1980 beendet worden ist.

Zwei Ereignisse im Leben von Weiss sind für den Beginn des literarischen Großprojektes von besonderer Bedeutung: Zum einen verfolgt Weiss ab Ende 1969 nicht mehr sein Vorhaben, eine eigenständige aktualisierte Dramenversion der Divina Commedia Dantes zu erstellen; zum anderen gerät er durch einen Herzinfarkt im Juni 1970 in eine schwere psychische und physische Krise, die ihn dazu zwingt, sich grundlegende Existenzfragen neu zu stellen. Beide Momente markieren sowohl politisch als auch künstlerisch einen tiefen Einschnitt in Werk und Biographie. Sie werden daher zu Beginn dieser Arbeit behandelt, damit zwei zentrale Voraussetzungen des Widerstandsromans, die bislang in der Forschung weitgehend unberücksichtigt geblieben sind, sichtbar werden. Dies ist deshalb zu betonen, weil der umfangreichste Prosatext von Weiss nicht aus einer ungebrochenen literarischen Kontinuität entstanden ist, sondern als ästhetischer und politischer Befreiungsschlag gegen das ins Stocken geratene dramatische Werk angelegt ist. Mit dem einhelligen Verriß von "Trotzki im Exil" (1970) schien Weiss sich dann in einer künstlerischen

ist bislang die gesamte Korrespondenz von Peter Weiss. Dieses Konvolut umfaßt 3500 Einheiten an Briefen, Telegrammen, Karten, (sehr viele) Leserzuschriften und Anfragen im wesentlichen aus den Jahren 1964-1982. Aus früheren Jahren sind nur Einzelbriefe erhalten. Einige Briefe an Weiss, die mir in politischer Hinsicht besonders aufschlußreich erschienen, werden in dieser Arbeit zitiert.

⁴ Von den sogenannten "großen Notizbüchern" befinden sich 17 Einheiten im Nachlaß. Sie sind etwas großformatiger als die publizierten Notizbücher (daneben sind einige meist fragmentarische Aufzeichnungen aus Notizbüchern und Notizblöcken nicht veröffentlicht), jedoch nicht alle vollständig beschrieben. In ihnen sind die Gespräche protokolliert, die Weiss vor allem in der Frühphase der "Ästhetik des Widerstands" geführt hat. Nützliche Hinweise auf die Chronologie und Daten der Gespräche sind der Zeittafel im Bio-Bibliographischen Handbuch zu Peter Weiss' "Ästhetik des Widerstands" von Robert Cohen (Hamburg 1989, S. 139 ff.), zu entnehmen.

Sackgasse zu befinden, die ihn dazu bewog, nach "Hölderlin" (1971) sich erneut der Prosa zuzuwenden. Es wird hier daher die These vertreten, daß erst das Verständnis für die doppelte Krise 1969/70 ein genaueres Verständnis für die Entstehung der "Ästhetik des Widerstands" und ihre Intentionen ermöglicht. Die Darstellung folgt daher der zeitlichen Chronologie der Schriften: die Fragment gebliebene, unpublizierte Dante-Prosa wurde 1969 und "Rekonvaleszenz" 1970 geschrieben.

Bislang ging die Weiss-Forschung einhellig von der Annahme aus, mit dem Hinweis auf eine Prosa-Version der Divina Commedia vom 7.8.1969 sei die Romantrilogie selbst gemeint, an der Peter Weiss seit Oktober 1971 arbeitete. Da keine weiteren Texte zur Dante-Thematik publiziert worden sind, auf die der Eintrag hätte zutreffen können: "DIVINA COMMEDIA neu begonnen. Jetzt Prosa-Version" (NB, 1960-1971, 665), lag diese Idee sogar nahe, obwohl sie zu keinen brauchbaren Interpretationsergebnissen geführt hat. Deshalb blieben die vereinzelt Hinweise auch meist rein metaphorischer Art. Diese Hypothese ist angesichts der heute zugänglichen Materiallage jedoch nicht mehr haltbar und muß revidiert werden. Die meisten Interpreten vermuteten deshalb, Weiss habe mit der "Ästhetik des Widerstands" die mehr oder minder stark modifizierte Prosafassung des Planes realisiert, Dantes Divina Commedia als aktualisierte Dramenfassung seinem sozialistischen Welttheater zugrunde zu legen. Mit dieser Annahme handelten sich allerdings alle Vertreter einer literarischen Kontinuitätsthese, die davon ausgeht, der Roman sei bereits die Prosafassung des Danteprojektes, unlösbar Widersprüche ein, stellt doch der Roman eher einen Entwicklungsbruch gegenüber den frühen Dramenkonzepten dar. Anhand der bisherigen Textlage war dieses Problem nicht schlüssig zu lösen, weswegen auch außer meist unbegründeten Spekulationen keine sicheren Beweise vorliegen, zumal alle angestellten Vermutungen über formale Analogien (z.B. Anzahl der Gesänge in Relation zur Anzahl der Passagen) nicht textgenau belegt werden konnten.

Durch den Weiss-Nachlaß im Peter Weiss-Archiv der Berliner Akademie der Künste ergibt sich in dieser Frage jedoch ein völlig anderes Bild. Neben zahlreichen unpublizierten Dramenfassungen zur Divina Commedia-Thematik⁵ findet sich

⁵ Im Nachlaß befinden sich einige Dramenfassungen und Stückentwürfe bzw. Fragmente zur "Divina Commedia", die bisher nicht veröffentlicht worden sind. Bei allen Texten handelt es sich um maschinengeschriebene Typoskripte in deutscher Sprache, meist ohne Titulierung und undatiert (z.B. Dante Drama in 12 Gesängen des Inferno ca. 60 S.; DC-Drama in drei Teilen und 33 Gesängen ca. 80 S.; DC-Entwurf mit der Person Aischmann ca. 30 S.). Es ist anzunehmen, daß die Texte in den späten 60er Jahren verfaßt wurden. Sie belegen die äußerst umfangreiche und vielseitige Beschäftigung von Peter Weiss mit dem Dante-Stoff, den er unbedingt dramatisieren wollte. Insgesamt umfaßt das Dante-Konvolut mehrere Hundert Manuskriptseiten und ist auf drei

nämlich dort ein längerer Prosatext über den Dante-Stoff, der mit dem angeführten Eintrag gemeint ist. Dieses titellose Fragment wurde vom 30. August - 26. September 1969 niedergeschrieben und ist in 12 Gesänge unterteilt.⁶ Diese Prosaskizze, auf die es bis auf den besagten Notizbucheintrag bislang keinen Hinweis gegeben hat, schließt eine wichtige Lücke in der Werkbiographie und ermöglicht zudem einen genaueren Einblick in die unmittelbaren Vorarbeiten zur Romantrilogie. Dem Text ist auf dem Mikrofilm im Peter Weiss-Archiv folgende handschriftliche Notiz auf einem eigenen, unpaginierten Blatt vorangestellt: "30.8.69 - 26.9.69 Fragment. (Rückfall in pessimistischer, auswegloser Situation) Zeitweise Müdigkeit. Geht nicht weiter".

Die Arbeit an diesem Stück Prosa muß unmittelbar vor dem biographischen Hintergrund schwerer politischer, psychischer und gesundheitlicher Erschütterungen im Leben von Weiss seit 1968 gesehen werden. Es kann somit nicht verwundern, daß eine derart massive Ansammlung von Lebenskrisen sich denn auch direkt auf das literarische Schaffen auswirkt. Von den Angstzuständen, die er in dieser Zeit zu erleiden hatte, gibt ein knapper Jahresrückblick in den frühen "Notizbüchern" Aufschluß. Es ist die psychische Schreckensbilanz einer erschütterten Persönlichkeit am Rande des tödlichen Abgrunds. Auf zwei Druckseiten werden am 31.12.1968 komprimiert unerträgliche Leiden eines Jahres "voller Höhepunkte u Tiefpunkte" resümiert (NB, 1960-1971, 617): zunächst die gescheiterte Inszenierung des "Vietnam-Diskurs" in Frankfurt/M., sodann die politisch so wichtige, doch qualvolle Reise in das bombardierte Nordvietnam, die begleitet war von schweren Koliken, von

Mikrofilmen gespeichert. - Weiss hat in den 60er Jahren auch zahlreiche Zeitungsartikel über Dante gesammelt archiviert. Sie befinden sich in einem Stehordner im Weiss-Nachlaß. Insgesamt sind es über 30 Artikel. Die schwedischen Artikel (17) erschienen vorwiegend in "Dagens Nyheter", die deutschen (12) in der "Zeit", "FAZ", "Weltwoche" und "Welt". Vor allem eine dreizehnteilige schwedisch verfaßte Artikelserie von Olof Lagercrantz vom März bis Mai 1963 fand die besondere Aufmerksamkeit von Weiss, wie den zahlreichen Anstreichungen zu entnehmen ist. Sicherlich hat 1965 auch das gewaltige Presseecho auf Dantes 700. Geburtstag stimulierend auf Weiss' Beschäftigung mit dem florentinischen Dichter gewirkt.

⁶ Der Text umfaßt 35 paginierte Typoskriptseiten, die jedoch teilweise nicht vollständig beschrieben und zudem stellenweise zusammenmontiert sind, so daß knapp 28 Schreibmaschinenseiten Text vorliegen. Das Fragment enthält zahlreiche Streichungen, sowie hand- und maschinengeschriebene Korrekturen und Einfügungen in den Zeilen. Die absatzlosen Textblöcke sind nur durch versale Numerierungen der zwölf Gesänge (ERSTER GESANG etc.) untergliedert. Vollständig beschriebene Seiten zählen etwa 50-60 Zeilen mit jeweils etwa 15 Worten. (Fundstelle auf dem Mikrofilm: Film 36.0.6, counter 0-5, Mappen 12-15). Zitiert wird im folgenden mit der Sigle (DP) für Dante-Prosa in Klammern und der Seitenzahl in arabischer Ziffer. Die eigenwillige Schreibweise von Peter Weiss (z.B. ss statt ß) wird beibehalten. Drei Gesänge sind inzwischen abgedruckt in: Peter Weiss Jahrbuch 1, hrsg. von Rainer Koch u.a., Opladen 1992, S. 9-20.

Todesängsten, Erschöpfungszuständen und totaler Mutlosigkeit. Nach seiner Rückkehr wird Weiss' Verzweiflung ins Unerträgliche gesteigert:

"Woher noch Kraft nehmen?

Sind noch Reserven da?

[...] Begonnen das Trotzki-Stück mit großer Energie, obgleich gesundheitlich geschwächt. Die ganze Zeit während der Arbeit im Dezember mahlendes Krankheitsgefühl. Nachts oft stark angegriffen von krampfartigem Zustand, Atemnot. In diesem Jahr die größten Schocks u negativen Erfahrungen: die mißglückten Aufführungen des Diskurs (vielleicht kann die richtige Form noch gefunden werden), der Einmarsch in die CSSR, die immer wiederkehrenden Wahrnehmungen des Krankseins. Eine Krisenzeit.[...] Eine riesige Arbeit steht noch bevor. Brauchte dazu alle Kräfte. Die Angst, daß ichs nicht mehr schaffe." (NB, 1960-71, 618 f.)

Hier wird ein besonders durch das angehäuften und unbewältigten Arbeitspensum ausgelöster Leidensdruck geschildert, den Weiss wiederum durch Kunstproduktion zu beheben trachtet. Doch auch während seiner Arbeit an der großen Trilogie wird Weiss in den 70er Jahren dieser fatalen Krankheitsspirale nicht entkommen. Zum Jahresende 1968 hegt er eher bange und voller Skepsis als euphorisch-hoffend den Wunsch, sein Martyrium in ein groß angelegtes Schreibprojekt, das ihn seit geraumer Zeit fesselt, produktiv erlösend umzuwandeln: "Dieser Schwächezustand wird, wenn ich alles überlebe - der Anfang sein zur Divina Commedia. Ständiger Widerstreit zwischen Hoffnung und Mutlosigkeit" (NB, 1960-1971, 619). Es sollte die Transformation seiner enervierenden Lebenskrise in Kunst sein, jene ästhetische Umwandlung von Angst in Schrift, die paradigmatisch für die befreiende Schreibutopie in Dantes Poem steht. Die Arbeit an der Romantrilogie, die Weiss bald daraufhin aufnehmen wird, ist in dieser Hinsicht ein materialreicher Beleg dafür, wie sich die Todesnähe seines Lebens in eine seiner Kunst verwandelt.

"Dante neuschreiben / der Seher / die andere Welt" (NB, 1960-71, 678), lauten drei Zeilen aus den Fragment gebliebenen "Skizzen zu einem Stück über Rimbaud", die Weiss wenige Tage nach der DC-Prosa niederschreibt. Gemeint ist mit der anderen Welt der Bereich menschlichen Leids und Leidens, gemeint sind die Orte der Unterdrückung, Knechtschaft und Ausweglosigkeit, gemeint sind letztlich auch die Erinnerungen an die Toten und Vergessenen. Dante steht somit für ein doppeltes Vorhaben: die eigenen Leiden sprachlich zu bewältigen und darüber hinaus die "Kapazität des Leidens" (NB, 1960-1971, 667) in den Höllenkreisen bürgerlicher Normalität und kapitalistischer Alltäglichkeit zu ermitteln. Daher konzipiert Weiss seinen DC-Entwurf als "Untersuchung eines Autors", der seinen "eigenen

Niedergang in den Aufbau des Lands aus der Asche" (NB, 1960-1971, 665) hineinstellt. Das Dantesche Inferno wird mit den Höllenqualen unter dem Kapitalismus zu einem Inferno der Unmenschlichkeit kurzgeschlossen. Weiss entwirft von sich das Bild eines Dante nach Auschwitz in einer säkularisierten gottlosen Komödie; und noch ein weiteres Motiv tritt in den Texten von 1969/70 hinzu: Für Weiss ist es evident, daß seine Arbeit "gegen den Sog gerichtet" (NB, 1960-1971, 563) ist, gegen den Sog unnormaler Normalität, hinter deren Fassade sich schrecklichste Abgründe auftun, und in die hinabzusteigen für ihn zum vordringlichsten, nahezu manischen Schreibimpuls wird. Schreiben gegen diesen Sog meint aber auch den abtötenden Wirkungen der Schrecknisse selbst zu widerstehn, angesichts des Untergangs nicht selbst unterzugehen. Dazu bedarf es zwangsläufig der Vergewisserung der eigenen Schreibprinzipien und ästhetischen Maßstäbe. Es bedarf des Sprechens über die Sprache, mit welcher überhaupt erst die "Kapazität des Leidens" ermessen werden kann. Von diesen Reflexionen über Voraussetzungen, Bedingungen und Konsequenzen jenes Vorhabens berichtet die fragmentarische Prosafassung der "Divina Commedia". Der Text beginnt im 1. Gesang mit einer autobiographischen Standortbestimmung im Stile Dantes, wobei gleichzeitig die maßgebliche Abweichung von Dantes Topos der Lebensmitte, die für die anstehende Läuterung dem Reisenden noch ausreichend Lebenszeit beläßt, als unwiderrufliches Zuspätkommen betont wird:

"Wäre ich schon in der Mitte meines Lebenswegs hier angelangt, so hätte ich mir viele der späteren Verirrungen, Trugschlüsse und nutzlosen Tätigkeiten erspart. Jetzt aber war mein fünfzigstes Jahr bereits überschritten und Krankheiten, sowie immer stärker werdende Anfälle einer Müdigkeit, die ihren Grund in eben jenen Irrtümern und missglückten Anstrengungen hat, hinderten mich daran, die Entdeckungen dieser Reise vollauf auszunutzen, und mit ihnen der mir noch zur Verfügung stehenden Zeit einen neuen Sinn zu geben. So liess ich oft das, was mir zwanzig Jahre früher vielleicht die Möglichkeit zur Aufzeichnung eines allgemeingültigen Systems gegeben hätte, nur auf einem flüchtigen Erkennen beruhen, und wenn es mich selbst bei der Begegnung tief in den Dreck warf, so brachte ich keine andere Kraft auf, als die, die gerade notwendig war, um meine eigene Haut zu retten. Trotzdem war alles, was mir von dem entscheidenden Tag an entgegentrat, von überraschender, wenn nicht umwälzender Natur, so dass mein Bericht, wenn er mich auch nicht befähigt, grundlegende Änderungen hervorzurufen, doch andern, an die ich mich auf diese geheime, nahezu verruchte Weise wende, einige Aufschlüsse geben kann über Begebenheiten, in die sie vielleicht selbst verstrickt sind." (DP, 1)

Überdeutlich bringt Weiss seine schmerzhaft Einsicht und Angst zum Ausdruck, bereits zu alt zu sein für grundlegende Lebenskorrekturen; zu viel Zeit scheint ihm veronnen, um nach seiner Läuterung, d. h. Bewußtwerdung über den zukünftigen Weg, eine weitere Lebenshälfte gestalten zu können. Hinter diesen metaphorischen Bildern der Divina Commedia verbirgt sich genau jene elementare Erschütterung, von der eingangs die Rede ist. Weiss hegt offenbar die Befürchtung, nach seiner Wandlung vom Solipsisten zum Sozialisten bliebe ihm keine ausreichende Zeit mehr für ein weiterhin fruchtbares Schaffen. Im 10. Gesang ist dann die Rede von einer "Umnachtung", in die der Erzähler hineingerät, weil er "in einem Anfall von Zweifel und Wut" (DP, 28), statt praktikable Kurskorrekturen durchzuführen, jegliche Kontinuitäten verloren habe. Umnachtung, Verirrung, Rückfall und Stillstand: so lauten die Schlüsselbegriffe einer depressiven Krise, die - in den Worten Pasolinis - nur noch "wüste, gestaltlose Finsternis"⁷ kennt. Anders als bei Dante, für den die transzendente Wanderung als christlicher Initiationsritus mit belohnender Erlösung ausgestaltet ist, bleibt für den autobiographisch angelegten Ich-Erzähler nur die säkularisierte negative Einsicht, wichtige Ereignisse unwiderruflich verpaßt zu haben. Auch eine Erlösung von den quälenden Zwangsvorstellungen des Peter Weiss ist nicht in Sicht. An die Stelle des Danteschen Hoffnungsprinzips in metaphysischer Zuversicht und wachsender Euphorie hinsichtlich der Nachrichten für die Nachwelt tritt Resignation und deprimierte Nüchternheit ob der eigenen Befähigung, überhaupt etwas Bedeutsames aus der Zeit der marxistischen Metamorphose zu berichten:

"Doch fällt es mir schon schwer, den Anfang zu beschreiben, denn es war kein Wald, auch keine Einöde, in die ich geriet, um alles Alte abzustreifen und mich der Erleuchtung auszusetzen, es war kein Meer des Wassers oder der Luft, kein Herausgerissensein aus allem Alltäglichen und Gewohnten, sondern das Waschzimmer eines städtischen Hauses, in dem ich ins Handbecken Blut pisste."
(DP, 1)

Eine schwere Krankheit steht am Beginn dieser Reise, von der in direkter Anlehnung an Dantes Bilderwelt erzählt werden soll: noch eindringlicher hätte Weiss kaum seinen bedrohlichen Gesundheitszustand zur Grundlage des Textes erheben können. Während seiner Reise nach Nordvietnam, die Peter Weiss zusammen mit seiner Ehefrau Gunilla vom 15.5. - 26.6.1968 unternimmt, erkrankt Weiss bereits am

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Barbarische Erinnerungen. La Divina Mimesis*. Aus dem Italienischen von Maja Pflug, Berlin 1983, S. 17. - Auch Pasolini unternimmt 1963 den Versuch, mit einer Prosafassung des Inferno seine Lebenskrise eines schwulen Kommunisten im reaktionären Klima des ultrakatholizistischen Italiens der 60er Jahre wenn nicht zu meistern, so doch literarisch zu gestalten und aus seiner Lähmung heraus zu erneuter Vitalität zu gelangen.

zweiten Tag seines Besuches im Armeemuseum zu Ha Noi an einer schweren Nierenkolik und wurde dort ins Krankenhaus eingeliefert. Diese Erlebnisse hat er eindringlich in seinen Notizbüchern im Rahmen des "Rekonvaleszenz"-Textes festgehalten: "[...] ich verkroch mich in den Abtritt, krümmte mich dort zusammen, schluckte eine Handvoll Medikamente, erbrach, pißte schwärzlich roten Urin" (NB, 1960-71, 798). Die Symptomatik dieser Krankheit wird sodann zum Ausgangspunkt des kafkaesk-schaurigen Szenarios, in das der Erzähler des Divina-Textes hineingerät. Zunächst hat er sich als eingeschüchterter Autor vor einem feindseligen Auditorium geifernder Literaturkritiker zu verantworten. Das nachfolgende längere Zitat führt unmittelbar in die Atmosphäre und Stilistik des Textes ein:

"Aus dem Versammlungsraum unten hörte ich die Stimmen derer, vor die ich gleich wieder treten würde, und die meine Ausführungen schon erwarteten. Geschwächt, von leichtem Schwindel befallen, öffnete ich die Tür und arbeitete mich durch einen schmalen Flur, mit den Händen Halt suchend an den Wänden. [...] Geblendet vom Sonnenlicht, das sich in den Fenstern auf der gegenüberliegenden Strassenseite widerspiegelte, trat ich zum Podium, wo ein Stuhl bereitstand. Ich setzte mich, Stirn, Nacken und Rücken vom Schweiss feucht, und vernahm, wie mein Aussehn als käsig bezeichnet wurde. Da ging der Luchs schon vor mir auf und ab, in seinem enganliegenden schwarzen Anzug, auf dem das Licht sich in kleinen Flecken rührte, und hinter ihm in den Sesseln sassen all die andern, die mich verhören oder angreifen wollten, ihre Gesichter im Schatten. Jetzt wusste ich, dass meine Vorlesung bereits gehalten war und ich mich nunmehr vor der Kritik zu verantworten hatte. Was mir vor einer Stunde noch als die Zusammenfassung meiner ganzen bisherigen Arbeit erschienen war, und was ich dann, unter den Schmerzen der Kolik, schwankend über dem Becken im Waschzimmer, vergessen hatte, schien mir jetzt entwertet, inhaltslos, und ich konnte nichts zu meiner Verteidigung anführen, als der Luchs, die spitzen weissen Zähne bleckend, vor den belustigten Hörern das fadenscheinige Gespinnst ausbreitete, das ich einmal als eigenes Werk ausgegeben hatte, und das nun nichts anderes enthielt, als Lügen, Fälschungen, ehrgeiziges Geschwätz und eitle Kopien. Obgleich ich ihm in der Sache rechtgab, und anfangs auch beklommen zu seinen behende und fliessend hervorgebrachten Worten nickte, schien es mir doch mehr und mehr, dass er garnicht meine eigenen Äusserungen zerpfückte, sondern von einem anderen sprach, dass der ganze Betrug, alle die hochtrabenden Ambitionen, die vor diesem gelehrten Publikum erörtert wurden, einer bestimmten Haltung entsprachen, auf die ich, in einem böartigen Spiel, abgestempelt werden sollte." (DP, 1)

Weiss läßt die drei Sündentiere (Luchs, Löwe, Wölfin) aus Dantes Wald, als furchterregende Literaturkritiker bzw. Zensoren auftreten, denen er nichts zu entgegen hat außer kleinmütig sein "Gescheitertsein" (DP, 2) einzugestehen. Was in

diesem Literaturschauprozeß, der den Leser unwillkürlich an die zynisch-tragischen Farcen seiner Moskauer Vorgänger erinnert, verhandelt wird, ist nicht weniger als die eigene Schreibkrise des sozialistischen Autors selbst. In dem Text werden Elemente aus seinen manischen Selbstzweifeln und seiner verzehrenden Suche nach tragfähigen politisch-kulturellen Standpunkten verarbeitet sowie ein feindseliger Kulturapparat samt dazugehöriger Presse scharf attackiert. In verteilten Rollen werden von den 'Hyänen' des Kulturlebens die vernichtenden Urteile vorgetragen, und an die Stelle jedweder Verständigung tritt die rhetorische Exekution des ohnehin angeschlagenen Schriftstellers. Vermutlich spielt Weiss mit dieser Schilderung auch auf sein Debut in der Gruppe 47 an, vor deren Plenum er 1962 aus dem "Gespräch der drei Gehenden" las. In "Rekonvaleszenz" erinnert er sich an das böse Spiel: "Eine von Grass geschickt geführte Mafia setzte unmittelbar nach den ersten Anzeichen einer positiven Kritik ihre Tätigkeit ein, mit geflüsterten Rankünen, Herbeiwin-kungen, zusammengesteckten Köpfen, es ging darum, einen nicht genehmen Läufer im Rennen außer Spiel zu setzen."⁸

Die Vorwürfe der 'Kulturpolizei' reichen vom denunziatorischen Urteil, bei seinem jugendverderbenden Werk handele es sich ohnehin nur um eitle Plagiate, über den Vorwurf der Gewinnsucht bis zur Feststellung, das gesamte Werk und Leben des Autors sei ohnehin nichtig. Außerdem habe er sich angemaßt, "in Dingen der Philosophie und des Staatswesens mitreden zu wollen" (DP, 2). Weiss listet mit diesem giftigen Chor allerdings nur die üblichen kulturkonservativen Ressentiments gegen engagiertes und aufklärerisches Schreiben auf, ohne jedoch die spezifischen Besonderheiten der literarischen Produktion seiner Autorfigur preiszugeben. Der Leser bleibt somit im unklaren darüber, worin das Wesentliche der angefeindeten Literatur eigentlich besteht. Statt diese näher zu kennzeichnen, worauf es ihm offensichtlich auch gar nicht ankommt, stehen die Ängste und Reaktionen auf das Tribunal im Vordergrund:

"Was mich in diesem Augenblick überwältigte, das war die Einsicht, dass in einer bestimmten Gegebenheit, da andere kraft ihrer Mehrzahl es wollten, jeder Schritt, jede Bewegung meines Lebens gegen mich ausgelegt werden konnte, dass es unter diesem Gesichtspunkt nichts, nichts Entlastendes gab, und dass vor einem solchen Beweismaterial, sei es auch erfunden, alles was mir bisher Halt gegeben hatte, zerbersten musste, wie eine dünne künstliche Haut, und dass darunter nur ein schrecklicher ungeordneter Wulst lag von Erfahrungen und Regungen, die vor mir selbst zu verbergen mich ständige Anstrengung gekostet hatte, und denen ich jetzt, ohne Widerstand, ausgeliefert war. Ich sah noch, wie die mit Menschen besetzte

⁸ Peter Weiss, *Rekonvaleszenz*, Frankfurt/M. 1991, S. 77.

Halle vor mir zurücksank, so dass die Decke, mit dem grossen Kronleuchter unter mir stand, ich, festgeklammert am Stuhl, darüber hängend, bis eine Hand sich an meine Stirn drückte und Wasser aus einem Glas in meinen Mund troff, und jemand, dessen Name mir immer wieder entfiel, und den ich Vergil nennen wollte, was ich verwarf, da es einen Vergil für mich nicht geben konnte, mir etwas zuflüsterte, was vielleicht Beschwichtigung war, oder Trost, und was ich zu diesem Zeitpunkt auch nicht verstand, weil es meine Begriffe weit überstieg, und weil meine Mutlosigkeit so gross war, dass ich meinte, nie mehr etwas fassen und festhalten zu können." (DP, 2 f.)

An diesem Passus, mit dem der erste Gesang abschließt, sind zwei Aspekte bemerkenswert: Zum einen die Tatsache, daß der resignierte Autor vorerst mit Vergil auf jene Figur verzichten will, die allein ihn aus seinen Verstrickungen hinausführen könnte, obwohl er doch jedes Selbstvertrauen verloren hat, und die Weiss in seinem Dante-Dialog als "Repräsentant menschlicher Vernunft"⁹ bezeichnet. Im weiteren Text wird der Erzähler dennoch von diesem anonym bleibenden Vergil begleitet, der erst in der "Ästhetik des Widerstands" mit Max Hodann zu einer realen Figur verdichtet wird. Daraus ist zu schließen, daß Weiss 1969 noch keine literarisch eindeutige und tragfähige Figur besitzt, die seinen Erzähler durch die irdischen Höllenkreise begleitet und durch die weltanschaulichen Wirrnisse seiner Erkundungen hindurchführt. Zum anderen fehlt das für Weiss' Gesamtwerk signifikante Motiv des zerfließenden, sich auflösenden und morbiden Vorstellungsvermögens, das wie eine unerbittliche Krankheit über den Autor hereinbricht. Gemäß der bereits in den frühen Texten zu Dante vertretenen Prämisse, daß dort, "wo das bewußt und absichtlich Böse herrscht"¹⁰, Vernunft keine erlösende Rettung mehr verspricht, kann der Erzähler gegen die Zersetzung aller Festigkeit und gegen die ausufernde Orientierungslosigkeit, die zugleich keine geeignete Sprache mehr zuläßt, keinen Widerstand mobilisieren. Am Beginn seiner Leidensodyssee steht analog zu Dantes Sinnestrübung der Ausfall bewußten Erlebens im zweiten Gesang:

"Ehe ich ihn, der mir das Wasser gereicht hatte, und der mich stützte, wieder erkannte, ergriff das, was keine Form hatte, Gewalt über mich, und dies war so, ich sah es nahen, ich stemmte mich dagegen an, versuchte, es abzuweisen, indem ich es als ungültig, als nicht vorhanden erklärte, und es wurde doch immer stärker, ich wollte rufen, wie kann das, das keine Substanz hat, so übermächtig sein, wie kann das, das es nicht gibt, mich derart zu Boden schlagen, mich derart

⁹ Peter Weiss, Gespräch über Dante, in: ders., Rapporte, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 142-169, Zitat: S. 164.

¹⁰ Ebd.

niederdrücken, und einige Augenblicke erinnerte ich mich noch an die Vernunft, die früher meine Handlungen bestimmt hatte, und diese versuchte ich, mit äusserster Anspannung, zu erreichen, aber es war nicht mehr möglich, kein Gedanke fand mehr seine Bahn, ich war nur noch ein Haufen Fleisch und Wasser, schwappend, verfaulend, und nicht mehr ich, sondern solche, die irgendwo noch lebten, würden sehen, wie ich langsam in der Erde versickerte." (DP, 4)

Aus diesem Dämmerzustand, der nun nicht - was freilich naheläge - mit psychologischen Kategorien bestimmt zu werden braucht, denn hier interessiert eher die immanente künstlerische Haltung und ästhetische Botschaft, wird der Erzähler in einen Strudel halluzinierter Bilder hinabgerissen, die hinsichtlich der schützenden Ohnmachtspose Dantes und der stygischen Topographie seines Inferno sich unmittelbar an den Commedia-Text anlehnt. Wie ein Ertrinkender, der entkräftet doch wild um sich schlagend nach einem letzten Halt sucht, geht hier ein psychisch Havariertes in der Flut seiner entgrenzten, morastigen Phantasiebilder unter:

"Rings um mich lagen andere, auch sie so weit von einem Dasein entfernt, in dem sie umhergegangen waren, einander abgetastet und Laute von sich gegeben hatten, dass sie nicht mehr als Menschen bezeichnet werden konnten. Leben war noch in ihnen, aber nicht mehr, als Leben in Amöben, Schwämmen, Algen ist, sie zuckten, hier und da warf sich etwas empor, was den Anschein von Gliedmassen hatte, doch es barst überall, dunklen Schleim entladend, scharfe Splitter wurden sichtbar, und ein Geräusch war zu vernehmen, unendlich weit ausgedehnt, ein Knirschen, ein fortwährendes Schnalzen und Brodeln, hier vergingen wir, in diesem Morast, der sich bis zum Horizont erstreckte, hier sanken wir immer tiefer, in diesen Schlamm aus Tränen, Urin, Blut und Kot." (DP, 4)

Ähnlich in der sprachlichen Diktion hebt die Pergamonpassage der "Ästhetik des Widerstands" an. Doch hier findet kein Kampf und kein Aufbäumen mehr statt. Worum geht es dem Erzähler hier eigentlich? Wohl weniger um die halluzinierende Vergegenwärtigung schauriger Höllenkreise als darum, sich Klarheit darüber zu verschaffen, welche Mittel denn überhaupt zu einer solchen Schilderung notwendig sind und welche Darstellungsperspektive eingenommen werden müsse angesichts gigantischer Leichenberge, die doch nur der sichtbare Ausdruck inkommensurabler Vorkommnisse sind. Schließlich geht es um nicht weniger als die unzähligen Opfer des Faschismus, ihre Leidenswege und erlösten Qualen in einem Dämmerzustand mimetisch zu vergegenwärtigen. Die astronomische Zahl der Toten wird nur noch übertroffen von der Summe ihres Leidens, vor dem der unmittelbare sprachliche Zugriff versagt. So gibt sich im nachfolgenden Zitat auch die Erzählerintention als selbstquälende Verpflichtung zu erkennen, die Opferqualen im Leben zu vergegenwärtigen; daß diese wahnwitzige Selbstbechtigung aber überhaupt nicht zu

leisten ist, hat wohl auch Peter Weiss geahnt. Die Leichenmimesis in Bildern der "Göttlichen Komödie" wird vielfach von Reflexionen des Zweifels, Scheiterns und der Unangemessenheit durchbrochen, "denn es gibt keine Worte für die Entrücktheit, die das Sterben ist." Bei Weiss ist es keine "klassische Hölle als Strafkolonie des Bösen"¹¹, sondern der besinnungslose Erinnerungsraum aller Ermordeten:

"Doch war es so, erfuhr ich es so, gebe ich nicht nur wieder, was ich mir später zurechtlegte, oder was dieser mir einflüsterte, der meinen Kopf anhob, denn es gibt keine Worte für die Entrücktheit, die das Sterben ist. Und wäre ich nicht mehr erwacht, dann wäre ich nur in der Schwärze vergangen, und weil ich erwachte, so gehörte es nicht zum Tod, sondern es gehörte dem Leben an, und nichts im Leben ist wie der Tod. Deshalb musste das, was ich hier allzu mangelhaft wiedergebe, mir gesagt worden sein, gesagt von dem, der mich hielt, und der das Sterben von aussen sah, denn nur von aussen kann es gesehen werden. Doch war dies ein Trost, zu erfahren von den Feldern und Gruben, in denen sie dicht aneinander lagen, die einmal Menschen gewesen waren, und die nicht spürten, wie ihre Arme und Beine sich ineinander verschlangen und die Zähne ihrer Münder sich aufeinanderpressten. War dies ein Trost, zu wissen, dass sie jetzt nichts mehr spürten, da ihre Qualen auf dem Weg hierhin so ungeheuer gewesen, dass sie nie mit ihnen verschwinden konnten, dass sie, wenn auch nicht mehr von ihnen, so doch von uns, die noch gegenwärtig waren, weitergetragen werden musste." (DP, 4)

Die nüchterne Einsicht, daß der Tod mit künstlerischen Mitteln nicht zu simulieren ist, denn "nichts im Leben ist wie der Tod", führt zur einer Erzählidee, die in der "Ästhetik des Widerstands" anhand der Dante-Lektüre expliziert wird und im gesamten Romanwerk virtuose Anwendung findet. Gemeint ist die Aufspaltung des Erzählers in ein Erzählsubjekt und sein erzähltes alter ego, die Teilung in ein vielfältige Stimmen aufnehmendes, höchst sensibles Wahrnehmungsorgan und in eine anästhetisch abgeschirmte Stimme der nüchternen Präsenz. Verstummen oder unangemessen sprechen, so steht die zugespitzte Alternative von Peter Weiss, und es wird sich zeigen, daß diese Dichotomie nicht ohne weiteres gelöst werden kann. Im Text bleibt dieses Problem ungeklärt, stattdessen setzt sich auch hinsichtlich des Sprachaspektes hier ein dritter Weg durch, der von Vergil eingefordert wird und darauf abzielt, die eigenen Kräfte zu mobilisieren, um mit den zur Verfügung stehenden Ausdrucksmöglichkeiten die Wanderung zu überstehen. An die Stelle des ganz Anderen habe sprachpragmatisches Verhalten zu treten. Vergil steht für die notwendige Bewußtmachung verborgener und verdrängter Erinnerungsschichten, in

¹¹ Günther Anders, Besuch im Hades, 2. Aufl., München 1985, S. 206.

die vorzudringen die Voraussetzung weitergehender künstlerischer Arbeit ist. Er repräsentiert somit eine Art psychoanalytischer Anamnese, mit der blockierende Verdrängungen des sich selbst therapierenden Patienten aufgebrochen werden sollen. Vergil ist das alter ego von Weiss, und das Gespräch ein dialogischer Monolog mit dem verdrängten Unbewußten:

"Ich konnte ihm anfangs nur abweisend antworten, verstehe doch, ich bin diesen Dingen früher ausgewichen, als ich Ausdauer und Stärke zum Widerstand besass, als ich intakt war und Funktionen in meiner Umwelt ausübte, wie soll ich jetzt, da mir dies alles entfallen ist, bereit sein, mich Vorkommnissen zu widmen, die schon bei der ersten Begegnung unübersteiglich sind. Es war nach dieser, noch betäubt ausgesprochenen Weigerung, dass er einen Namen nannte, den ich seit mehr als drei Jahrzehnten vor mir verschwiegen hatte, und jetzt verstand ich auch, warum er mich in das Grab der totalen Hilflosigkeit hineinversetzt hatte, in diese furchtbare Gemeinschaft mit den ein für alle Mal Erledigten. Denn dort, das konnte ich entziffern, lag sie auch, deren Namen ich in jener Vergangenheit vor alle andern Namen gesetzt hatte." (DP, 4 f.)

Vergil evoziert gegen das Erzählerinteresse das Bild einer weiblichen Leiche und demonstriert auf diese Weise die Parallele zur psychoanalytischen Heilung, deren therapeutisches Ziel es ist, mittels eines kathartischen Verfahrens traumatische Blockierungen und Amnesien aufzulösen. Nach diesem Grundmuster ist ebenfalls der Affekt des Widerstands (als psychoanalytische Grundkategorie) gegen die heraufbeschworenen Erinnerungen strukturiert. Freud sieht bekanntlich im Kunstschaffen eine Tätigkeit, "welche die Beschwichtigung unerledigter Wünsche beabsichtigt"¹², und für den Erzähler trifft dieses Urteil voll und ganz zu, obgleich er sich mit dieser Selbstbefriedigung nicht abfinden möchte und deshalb 'seinen' Vergil als Heilquelle benutzt:

"Warum musst du mich an sie erinnern, rief ich, und richtete mich auf, und wer bist du denn, dass du sie kennst, von der doch sonst niemand mehr weiss. Als Antwort beschrieb er sie mir, von der ich einmal viele Bilder aufgezeichnet hatte, doch so, wie ich sie selbst nie gesehn hatte, die Haut ihres Leibes bläulich verfärbt, darunter Rippen und Hüftknochen hart vortretend, der Nabel eingesunken, die Brüste verschrumpft, Arme und Beine dünne verschorfte Stöcke, das Kinn hochgeworfen, der Mund ein offenes Loch, die Nase zerschlagen, das Haar abgeschoren, stumpf die gebrochenen Augen. Und um sie die andern Frauen, noch einmal, und alle mit ihren leeren preisgegebenen Schössen, dazwischen die Männer, alte und junge, ja, schrie ich, ich weiss, ich lag unter ihnen, ich weiss, ich

¹² Sigmund Freud, Darstellungen der Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1969, S. 125.

hätte unter ihnen liegen können, ich gehörte zu ihnen, ich bin entflohen, entkommen, willst du mich denn wieder dorthin treiben." (DP, 5)

Bei jener jungen Frau, deren Skelett auf dem Leichenberg der Naziopfer vorgestellt wird, handelt es sich um Weiss' Jugendliebe Lucie Weisberger, die im KZ Theresienstadt umkam. Für Peter Weiss ist es ein lebenslanges traumatisches Erlebnis, seiner jüdischen Freundin nicht mehr geholfen zu haben, rechtzeitig, wie er selbst, aus Deutschland zu fliehen. Während er sich mit seiner Familie ins englische Exil retten konnte, blieb Lucie Weisberger im Nazi-Deutschland zurück und fiel der Massenvernichtung zum Opfer. Weiss hat diesen Alptraum zeitlebens in sich getragen, herumgeschleppt, verdrängt, doch niemals vergessen können, wie seine Literatur belegt. Diese Frauenfigur aus seiner Jugendzeit - ebenso wie sein Freund Peter Kien - hat sich als fortdauerndes Opfermotiv in einen zerstörerischen Schuldkomplex eingefressen. Die "Problematik der versäumten Parteinahme"¹³ paart sich zudem mit dem Schuldkomplex, als Jude der sicheren Vernichtung entkommen zu sein. Hieraus resultiert für den jungen Peter Weiss sowohl ein psychisches "Überlebenden-Syndrom"¹⁴, das zur Hauptquelle der destruktiven Kräfte in seinem Leben wird, als auch ein künstlerisches Todessyndrom, das für das Gesamtwerk paradigmatische Qualität aufweist. Sicherlich hat die intensive Beschäftigung mit Auschwitz in den 60er Jahren dazu geführt, daß alte, bereits vergessen geglaubte Erinnerungen aus seiner Jugend wieder mit Wucht aus dem Unbewußten hochgespült werden. Das Schicksal von Lucie Weisberger zeigt eben nicht allein deren furchtbaren Leidensweg, sondern verweist auch auf den biographischen Zusammenhang von Weiss' psychischer Selbstzerstörung und ästhetischer Todesmetamorphose als innere Logik einer modernen, gottlosen Komödie nach Auschwitz. Offenkundig gelingt es Weiss nicht, Trauerarbeit zu leisten, denn seine Selbstanklage hat im Laufe vieler Jahre keine Milderung erfahren. Im Gegenteil: er verfällt einer Trauerkrankheit, die Margarete Mitscherlich im Anschluß an Freuds Melancholie-These als Verinnerlichung eines minderwertig empfundenen Ich-Verlu-

¹³ Jochen Vogt, Peter Weiss, (rororo monographien), Reinbek bei Hamburg 1987, S. 82.

¹⁴ William G. Niederland, Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom. Seelenmord, Frankfurt/M. 1980. - Zur sozialpsychologischen Seite dieser Konflikte bei Weiss siehe bes. Rolf D. Krause, Faschismus als Theorie und Erfahrung. "Die Ermittlung" und ihr Autor Peter Weiss, Frankfurt/M. 1982, S. 217 ff. u. 572 ff. Krauses Arbeit kann sicherlich als Standardwerk über das frühe Dante-Projekt von Peter Weiss gelten. Daher ist es sehr ärgerlich, daß Kurt Oesterle, der ebenfalls die Dante-Spur rekonstruiert, jedoch nahezu keine Verweise auf die bereits vorhandene Forschungsliteratur gibt, in seiner Dissertation Krause gar nicht zur Kenntnis nimmt. (Kurt Oesterle, Das mythische Muster. Untersuchungen zur Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, Tübingen 1989, bes. S. 197 ff.).

stes und Selbstwertgefühls bestimmt: "Der Melancholiker kreist um sein eigenes Elend, in ständiger Wiederholung äußert er alte Vorwürfe sich und anderen gegenüber, nichts Neues scheint in sein Denken und Fühlen, in seine Beziehungen zu Menschen mehr eindringen zu können."¹⁵ Demgegenüber zeichnet sich Trauer als seelischer Vorgang aus, "bei dem der Mensch einen Verlust mit Hilfe eines wiederholten, schmerzlichen Erinnerungsprozesses langsam zu ertragen und durchzuarbeiten lernt."¹⁶ Die Unfähigkeit, in diesem Sinne um Lucie Weisberger trauern zu können, scheint damit auch Weiss' Seelenleben insgesamt zu blockieren.

Diese Figur gehört zum festen Personeninventar in Weiss' Literatur. In "Fluchtpunkt" war die Erinnerung an sie nur vage und schemenhaft, allein ihre "ungewisse Gestalt"¹⁷ wird zu Protokoll gegeben, dagegen hat der Erzähler ein klares Bild von seiner eigenen Schuld: "es war mir, als hätte ich sie betrogen und verlassen".¹⁸ Anders hingegen im Dante-Fragment. Statt auf ihre kindliche Physiognomie trifft der Blick nun mit unerbittlicher Härte auf das weggeworfene Skelett in der Tötungsfabrik. Dem autobiographischen Roman ist auch zu entnehmen, daß Weiss sich 1942 vergebens bemühte, Lucie Weisberger durch eine beabsichtigte Heirat aus dem Lager zu befreien. Zurück bleibt bei ihm, dem "Verräter", die Selbsbezeichnung, lediglich seine eigene Schuldbürde eigennützig erleichtert haben zu wollen, Lucie bereits vor ihrem Tode aufgegeben und schließlich vergessen zu haben. Angesichts der Opfer scheint es ihm deshalb unmöglich, weiterzuleben. Die Verbindung zwischen autobiographischer Beichte und dem Dante-Projekt besteht in der Konstruktion, Lucie Weisberger als Beatrice-Figur einzuführen, womit Weiss seinem Grundsatz entspricht, ein heutiger Dante könne in ihr "nur eine Tote sehen".¹⁹ Erneut taucht die junge Jüdin in einem Text auf, nun als Beatrice im 1965 verfaßten "Gespräch über Dante" in dem Dialogpartner A praktisch die Stimme von Peter Weiss wiedergibt: "Was geschah mit Beatrice? Hätte ich je mit ihr leben wollen? Beatrice kam um. Vielleicht wurde sie erschlagen. Vielleicht vergast. Sie war längst zu Asche geworden, da beschrieb ich mir noch ihre Schönheit."²⁰ Im Dante-Text wird dann jedoch die Anklage noch konkreter und schärfer vorgetragen: "Als sie mir eine Nachricht zukommen liess, damals, vor drei Jahrzehnten, antwortete ich nicht, ich wollte sie nicht am Hals haben, sie hätte mich gefährdet auf meiner Flucht" (DP, 14).

¹⁵ Margarete Mitscherlich, *Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern*, Frankfurt/M. 1987, S. 70.

¹⁶ Ebd., S. 13.

¹⁷ Peter Weiss, *Fluchtpunkt. Roman*, Frankfurt/M. 1962, S. 59.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Peter Weiss, *Gespräche über Dante*, S. 167.

²⁰ Ebd., S. 154.

Neben das autobiographische tritt noch ein ästhetisches Moment hinzu. Weiss greift hier wohl deshalb erneut das Motiv selbstquälender Opferidentifikation aus dem Text "Meine Ortschaft" auf, um der imaginierten Todesvision abermals einen künstlerischen Impuls abzurufen, in der Hoffnung, seine kreative Stagnation zu überwinden. Er sieht sich hineinversetzt in die Todsgemeinschaft mit den endgültig Vernichteten, denn erst dort, so lautet das Credo des Eingedenkens, ist die Erinnerung an die Toten derart möglich, daß aus dem gewöhnlichen Andenken ein qualitativ neues, imaginiertes Erinnern hervorgehen kann. Für Peter Weiss bedeutet dieses Verfahren die unausweichliche Durchdringung aller Phantasie mit dem faschistischen Alptraum, selbst um den Preis der psychischen Selbstzerstörung.

Es bleibt aber zu klären, warum Weiss überhaupt mit dieser penetranten Hartnäckigkeit sich seiner Vision hingibt, das Totenreich zu vergegenwärtigen. Genia Schulz spricht in ihrer Skizze zur Todesthematik bei Weiss diesbezüglich von einem folgenschweren Dilemma hinsichtlich seiner Commedia-Projekte, denn sie beruhen auf der Begegnung von "radikal Ungleichen". Damit ist offenbar ganz trivial gemeint, daß ein Dialog mit der virtuellen Totenwelt sich stets nur monologisch vollziehen kann: "Zwei Welten treffen aufeinander, aber der Lebende/Schreibende mit dem privilegierten Zugang ins Reich der Toten kann das Erfahrene seinem Gestaltungswillen unterwerfen. Er ist der Fährmann auf dem Sprachfluß, der die Rede der Toten übersetzt und sie so endgültig in das Reich der Toten einführt."²¹ Für Schulz resultiert folglich das Dilemma der Commedia aus der Monopolstellung des Lebenden gegenüber den Toten hinsichtlich seiner Ausdrucksfähigkeit. Doch der Schreibende speist seine Phantasie über das Totenreich stets aus Zeugnissen der lebendigen Wirklichkeit: Begegnung mit Toten ist immer eine Begegnung mit Lebenden unter der Schirmherrschaft eigener Erinnerung, resultiere sie nun aus biographisch authentischen Erlebnissen oder aus den Imaginationen der Phantasie. Schreiben ändert nichts am Totsein und Erinnerung an Tote weist nie über den Zustand der Kommunikation mit Lebenden hinaus. Schreiben ist auch keine Form der Parapsychologie, Totsein keine Diskursform. Insofern muß beim Dante-Projekt statt von der ungleichen Begegnung von einer Begegnung des differenten Gleichen gesprochen werden. Ins Totenreich hinabsteigen kann für den Künstler metaphorisch nichts anderes bedeuten als die Erfindung einer Wirklichkeit nach Maßgabe der erfahrenen Lebenswelt, wobei zugleich deren Realitätsnähe verwischt werden muß. "Nichts im Leben ist wie der Tod", heißt es bei Weiss, und das gilt gleichermaßen

²¹ Genia Schulz, Der Tod in Texten von Peter Weiss, in: Merkur H. 12 (1989), S. 1048-1055, hier: S. 1052.

auch für das Schreiben über den Tod. Dessen Imagination wird vorwiegend im traumhaften Dämmerzustand vollzogen, für den exklusive Möglichkeiten zu gelten scheinen: "Das Traumland ist vom Totenreich nicht getrennt."²² Allerdings läßt sich die Metapher nicht sinnvoll umkehren, denn die Leichenmimesis ist allein im Traumzustand zu imaginieren, ohne jedoch die Schwelle tatsächlich zu überschreiten. Von daher können die Toten dem Schreibenden (analog zu Dante) nur als Traumwesen erscheinen. Trotz intensiv gesteigerter Einbildungskraft vermag aber der Künstler mit seinem - gegenüber dem Toten - externen Fremdbewußtsein nicht den Tod selbst nachvollziehen. Das forcierte Sprechen über die Toten bleibt immer nur ein traumhaftes Imaginieren der Lebenden. Dadurch werden unerbittlich die Grenzen des wahrnehmenden Subjekts gegenüber der realiter unfaßbaren Außenwelt der Toten markiert. Weiss' Trauma vitalisiert die Toten, doch nicht allein die Auschwitzopfer, denn auch sie werden den Diktionen des Traumes unterworfen. Sein Erzähler ist ein Nekromant, der als Träumender dennoch bei vollem Bewußtsein ist. Für Weiss steht unwiderruflich fest, daß sich vor allem im virtuellen Totenreich sein "eigentliches Dasein" (NB, 1960-71, 781) abspielt.

Analog zur Entscheidungssituation Dantes zu Beginn seiner Reise durchs Jenseits, in der er zwar zunächst den Mut verliert und dennoch durchhält, weil er stets unter einem "poetisch-theologischen Geleitschutz"²³ in der Verkörperung Vergils steht ("um Stärkung für den Glauben uns zu bringen, / der uns zum Weg des Heils der Ausgang ist", Inferno II, 29 f.), hat Weiss' nachmetaphysischer Dante seine ganz weltliche Wahl zu treffen. Ohne sublimen Emphase und religiöses Pathos ist diese Reise aber gar nicht zu wiederholen, weswegen Weiss in diesem Text wohl auch nicht über den Inferno-Anfang hinauskommt. Bei Dante heißt es im zweiten Gesang:

"Es neigte sich der Tag; und Dämmerung
enthob die Lebewesen auf der Erde
all ihrer Mühen, und nur ich allein

Macht' mich bereit, das Ringen zu bestehen
des schweren Wegs, wie auch des Herzens Mitleid,
was künden wird mein Geist ohn alles Wanken." (Inferno II, 1-6)

An die Stelle des elitären Menetekels in der Commedia tritt dann bei Weiss eine echte Entscheidungssituation, die die zukünftige Ausrichtung seines Lebensweges

²² Thomas H. Macho, Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung, Frankfurt/M. 1987, S. 259.

²³ Burkhardt Lindner, Anästhesie. Die dantesche "Ästhetik des Widerstands" und die "Ermittlung", in: Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, hrsg. von Jürgen Garbers u.a., Lüneburg 1990, S. 114-128, hier: S. 116.

tangiert. Weiss' Erzähler muß ohne metaphysisches Marschgepäck auskommen, er ist ganz auf sich alleine angewiesen und steht vor zwei Alternativen: entweder teilnahmslos zu schweigen oder Vertrauen in das eigene Sprechen setzen:

"[...] ich sah die beiden Möglichkeiten vor mir, die eine, alles als gleichgültig zu erklären, denn was ich mir auch vornahm, es war zum Erlöschen bestimmt, die unglaublichsten Verwirrungen und Schmerzen würden vergessen werden, jede Bemühung in der kurzen Zeitspanne, die noch zur Verfügung stand, bliebe ohne andres Ergebnis, als abgelöst zu werden von absolutem Schweigen, von tiefster Dunkelheit. Die andre Möglichkeit, jeden deiner Schritte zu überwachen, als ob er sinnvoll wäre, nichts anderm Wert zu geben als deiner Gegenwart, zu tun als könntest du durchführen, was du dir jetzt vornimmst, obgleich dein Leib etwas andres mit dir plant, obgleich er selbständig und ohne sich um deine Gedanken zu kümmern, unaufhörlich, Tag und Nacht, dein Verrotten, deinen Verfall vorbereitet." (DP, 8)

In dieser schroffen Gegenüberstellung kommt jener Konflikt mit aller Schärfe zum Ausdruck, der auch die Romanniederschrift in den folgenden Jahren bestimmen wird: (1) Verzicht auf moralische Anteilnahme und vordergründiges Engagement, da mit der körperlichen Vergänglichkeit auch alle transzendierenden Sinnbezüge desavouiert werden. Deshalb muß das Autorsubjekt auch sukzessive paralysiert werden, um die Ereignisse (z.B. die Hinrichtungen in Plötzensee) ohne innere Bewegung passieren zu lassen; Kunst scheint angesichts des unvermeidlichen Verstummens (Tod) kein lohnenswertes Unterfangen mehr zu sein. (2) Sinngebung ist allein durch Selbstvertrauen möglich, weshalb die geistige Anspannung unaufhörlich gegen den körperlichen Verfall durchgehalten werden muß.

Weiss entscheidet sich für die zweite Variante, denn nur diese läßt Sinnartikulation überhaupt noch zu und verspricht ein Mindestmaß an Orientierungsvermögen. Was Peter Weiss hier so spielerisch als *procedere* des Urteilens im Mikrokosmos der Vorhölle konstruiert, hat ebenfalls weitgehend biographische Hintergründe und Konsequenzen. Man muß bedenken, daß er gerade in der Phase exponierter politischer Betätigung in seinen Texten existentielle Dimensionen ästhetischer Produktion reflektiert, worin ja nicht bloß die experimentierende Adaption Dantescher Motivketten gesehen werden sollte. Es geht um nicht weniger, als sich zu vergewissern, daß allein mit ästhetischen Produktionsmitteln und der "Anstrengung des Erkennenwollens" die Sinnlosigkeit des Todes mit seinem "absoluten Schweigen" zu transzendieren ist, nämlich als Umwandlung des Amorphen in gestaltete Form (Schrift, Bild, Begriff, Wort etc.). Für den Autor steht auch schlicht dessen berufliche Identität auf dem Spiel, die er nicht zuletzt ängstlich, doch auch

wütend und sich aufbäumend gegen das parasitäre Gesindel der Vorhölle verteidigt, gegen die professionelle Kulturelite, vor allem die Literaturkritiker. Hatte Dante seinen Höllenvorraum zwischen Höllentor und Acheron noch mit den elenden lauen Seelen bevölkert, die sich nicht einmal der widerlichsten Höllenstrafen als würdig erweisen, so bricht Weiss unerbittlich den Stab über die so verhassten eitlen Kulturapparatschiks, die er am liebsten in Ketten liegen sähe. Welches Denkmal hier der Hybris einer verdammenswürdigen Kulturschickeria gesetzt wird, erschließt sich wiederum erst aus dem direkten Vergleich mit Dantes Sündenregister, das die 'superbi', die Hochmütigen, Aufgeblasenen und Eitlen in den fünften Höllenkreis verbannt: "Wie viele halten droben sich für Kön'ge, / die hier im Schlamm wie Schweine stecken werden, / von sich nur Abscheu lassend und Verachtung." (Inferno VIII, 49-51) Weiss greift dieses Bild auf und läßt keinen Zweifel daran, daß es sich beim etablierten Kulturapparat um eine stinkende Kloake handelt:

"Da waren sie, die klebrigen Parasiten, die Schmeichler und Streber, schmorend im Fett einer riesigen, verrottenden Geselligkeit, ich erkannte sie alle, die aufgeblasen über ihren Kolumnen thronten, ihre Bärtchen zwirbelnd, sich durch die knisternden Vollbärte streichend, ihre niedrigen Stirnen in Falten legend, ihre Krallen und Messer schleifend, um unzähligen Schadenfrohen jeden Tag ein frisches Opfer auf den Frühstückstisch zu strecken. Ich spie sie nicht an, ich verdrückte mich, in der Hoffnung, dass sie mich diesmal nicht zur Sau machen würden, doch empfand ich deutlich, dass ich mich im gleichen Betrieb wälzte, in dem auch sie verkamen." (DP, 9)

Auch hier, im Mikrokosmos der Widerwärtigen, gibt es hierarchische Abstufungen unter den Verdammten. Im Zentrum sitzen die exekutierenden Literaturredakteure, gleichermaßen angsteinflößend und angriffslustig, jene Unwesen, die "ihre Rüssel, Borsten und Hauer nur mühsam verbergen konnten" (DP, 8) und die im Protagonisten paranoide Zustände auslösen. Offensichtlich bringt Weiss mit dieser Metaphorik des Unmenschen unmittelbar sowohl seine Abscheu zum Ausdruck, selbst diesem Metier zuzugehören, als auch seine panische Angst vor dem Damoklesschwert der öffentlichen literarischen Meinung, die von einem besonders furchtbaren und heimtückischen Exemplar repräsentiert wird.²⁴ Sogar die Begegnung mit diesem Monstrum bleibt dem Höllenvandere nicht erspart:

²⁴ Gunilla Palmstierna-Weiss spricht auch von einer Kritik am Trotzki-Stück, die "ebenfalls mörderisch war" (Interview im "Neuen Deutschland": "Erst Trotzki, dann persona non grata", (20.2.1991). Vgl. auch: Peter Weiss, Rekonvaleszenz, S. 174.

"[...] und da fasste mich schon einer am Jackenknopf, ich kannte diesen gekrümmten Zeigefinger, diese wässrigen Augen, diese fleischigen Lippen, diese schmallende Stimme, und wollte mich schon über ihn hermachen, um mich dafür zu rächen, dass er früher, in einem Dasein, das im Augenblick völlig unerreichbar schien, führend darin gewesen war, meine Arbeit zum letzten Dreck zu erklären. Doch indem er plötzlich mit schmelzender Freundlichkeit nach meinen zukünftigen Werken fragte, und mit seinem Glas an meinem Glas anstieß, verging meine Wut, und in der Annahme, dass er nun doch Verständnis zeige für das, was ich von Schrift zu Schrift mühsam auszudrücken versuchte, strich ich ihm Honig ums Maul, um ihn als Verbündeten zu behalten." (DP, 8)

Dieser exponierte Großkritiker wird von zahllosen parasitären, geschwätzigem und nichtsnutzigen Claqueuren umgeben, die bereits ihr nächstes Opfer ausgespäht haben. Umgeben werden die miesen Meinungsmacher von einem willfährigen und tumben Fußvolk, das sich "stets um die geistigen Zelebritäten schart" (DP, 8). Wie stark Peter Weiss sich tatsächlich von negativer Kritik niederschmettern ließ, zeigt auch seine Reaktion auf die Ablehnung, die seine Kafka-Dramatisierung "Der Prozess" 1975 erfahren hat:

"Böse, eisige Gesichter ziehn an mir vorbei; die Kritiker. [...] Im Theater, in der Pause, ging Rischbieter mit dem Gesichtsausdruck an mir vorbei, der besagte: das Todesurteil über dich ist gefallen! Auch Karaseks Rezension im Spiegel war eine Hinrichtung. Sehr kurz. Durch Nackenschuß. Verbringe die Tage in einer Betäubung, die von kurzen Anfällen des Hasses durchmischt ist. Rasender Haß gegen die Kritik, die mordet. Unmöglich, sich zu wehren, Schläge in die Luft, die Richter haben dich schon längst wieder vergessen. Du bist ihnen gleichgültig, alles, was du getan hast, ist ihnen gleichgültig, sie haben dich eliminiert, das genügt. Weiter - zum nächsten, den sie fertig machen können!" (NB, 1971-80, 428 ff.)

Ablehnende Kritik erscheint als Sammelsurium der perfidesten Hinrichtungsarten und schaurigsten Foltermethoden, wie sie nur den menschenrechtsverletzenden Tötungsphantasien diktatorischer Regime entspringen können. Die gewählten Vergleiche sind dem Opfer bitter ernst, ironische Brechungen weist seine Sprache nicht auf. Alle nur denkbaren Variationen des Mordens werden in der Kritik ausgemacht und gehörten fraglos umgehend in die Exekutionsbilanzen und Folterstatistiken eines amnesty-Berichtes aufgenommen. Daß Peter Weiss, der Literaturkritik als lebensbedrohliche Attentatsversuche hypostasiert, mit dieser Wahnvorstellung übers Ziel hinausschießt, liegt auf der Hand. Über diese Idiosynkrasien hinaus hat er aber auch versucht, seine Kritik an der etablierten Kritik soziologisch zu fundieren und zu verallgemeinern, indem er die subjektive Haltung der Kultur-

repräsentanten als immanenten Ausdruck kapitalistischer Dekadenz kritisiert. 1976 schreibt er - ausgerechnet für die konservative "Frankfurter Allgemeine Zeitung" - den Essay "Der Autor als Ware":

"Die Kritik, die sich, übersättigt, der öffentlichen Vorführung eines neuen Stücks aus Sprache, Bild und Bewegung zuwendet, ist von denselben Werturteilen befangen, wie sie für die gesamte, auf Erfolg, und nur auf Erfolg eingestellte kapitalistische Psychose gelten. Entspricht das auf den Brettern ausgestellte Produkt nicht sofort ihren Maßstäben, verurteilen sie es zum Wegwerfen. In ihrer Verwöhntheit sparen sie nicht an Verachtung, Hohn, selbst Unflätigkeit, um das, was ihnen nicht gefällt, zur Sau zu machen. Ich spreche aus eigener Erfahrung" (NB, 1971-1980, 530).

Die eigenen Erfahrung, d. h. die mangelnde Anerkennung und die daraus resultierenden Verletzungen, bleiben für Weiss' Standpunkt bestimmend. Es gilt nun jener Spur nachzugehen, die sich vom psychotischen Verfolgungs- und Opferwahn in die Motive seiner Texte hineinzieht und dort ästhetische Bedeutungen mitkonstituiert. Denn für den ästhetischen Text ist nicht die Objektivität des Sachverhalts entscheidend, sondern die subjektive Wahrnehmung und Empfindung.

Die begonnene Höllenwanderung nimmt sich aus wie eine therapeutische Übung in Unempfindlichkeit und Teilnahmslosigkeit gegenüber jeglichem Mitleid oder aufkeimender Anteilnahme an den Leidenden, die hier sexueller Vergehen beschuldigt und von Richter Minos verurteilt werden. Vergil ist es, der eine Lektion in moralischer Anästhesie erteilt: "[...] weil du sehen willst, musst du dich solchermaßen verhärten können." (DP, 13) Verhärten meint hier auch das subjektive Vermögen, gegen die eigene Wehleidigkeit anzugehen, die abermals durch die Erinnerung an die "selbstsüchtige Feigheit" (DP, 14) gegenüber Beatrice, die er im Stich gelassen hatte, ausgelöst wird. Die innere Bauform des Textes ist die Aufreihung einzelner Episoden, Erlebnisse und Träume aus Weiss' Leben, die von Danteschen Motiven und Bezugnahmen intertextuell überformt sind. Gewissermaßen ist die Prosa als sukzessive Selbstanalyse eines Autors organisiert, der am Scheideweg seines Lebens steht, und der mit den einzelnen Höllenkreisen auch viele seiner traumatischen Lebenserfahrungen durchschreitet. Dafür spricht ebenso die auffällig häufige Darstellung sexueller und erotischer Begebenheiten wie beispielsweise die neuerliche Erinnerung kindlicher Raufereien mit Friederle²⁵ (im 8. Gesang tritt er als zorniger Filippo Argenti auf, der sich in der *Commedia* - ebenfalls im 8. Gesang - ein

²⁵ Ausführlich sind sie in "Abschied von den Eltern" beschrieben. Im Mai 1975 trifft Weiss in Bremen mit Friederle und anderen Jugendbekannten zusammen (vgl. NB, 1971-1980, 424 ff.).

hitziges Wortgefecht mit Dante liefert, Inferno VIII, 31 ff.). Weiss tritt den Weg zu den wichtigsten Angststationen seines Lebens an, und da Träume weder gezielt provoziert noch gesteuert werden können, bleibt nur der Gang zu den traumanalogen Wachphantasien in ästhetischen Welten, hervorgerufen von dessen vitaler Einbildungskraft. Im Krankenjournal "Rekonvaleszenz" erläutert Weiss in einem Eintrag vom 21.12.1970 die schreibtechnische Seite dieser Verfahrensweise:

"Für mich entsteht jeder Anfang im Formlosen, Unbewußten, Traumhaften, es werden dann, nachdem die ersten Worte daraus hervorgehoben sind, lange Reihen von Gedankenverbindungen festgehalten und ausgebaut, doch wenn sich das Thema schließlich erschöpft hat, tritt die Ungewißheit wieder auf, ich möchte am liebsten alles wieder dem Offenen, dem Unabschließbaren, dem Bereich unendlicher Möglichkeiten zurückgeben, und nur die Konventionen in der Begegnung zwischen Schreiber und Publikum nötigen mich dazu, ein Schlußzeichen zu setzen, mit dem das Ausgesprochene abgerundet, sinnvoll, allgemein verständlich gemacht werden soll."

(Rekonv., 183)

Im neunten Gesang wird so die Höllenstadt Dis in Anlehnung an die frühen Entfremdungserfahrungen des schwedischen Exils beschrieben. Dort wird der Erzähler von einer waffenklirrenden Soldateska verhört, die ihm ebenso feindlich begegnet wie die "Wahrsager" in Weiss' surreal eingefärbtem Erzähltext "Der Fremde" (1948)²⁶. Kann es denn für den Umherirrenden, der, mit den Worten Farinatas²⁷, "nirgends heimisch, überall verweifelt nach einem Ansatzpunkt suchend" (DP, 29) dennoch keinen Halt findet, überhaupt einen Ausblick auf Erlösung geben? Deuten sich überhaupt Fluchtwege aus der "Verbautheit meiner Gedanken" (DP, 28), aus dem monadischen Ich-Kerker an? Eindeutige Antworten enthält der Text nicht. Die geschilderten Verirrungen sind nicht rhetorischer Natur. Der gesamte bisherige Entwicklungsstand, sowohl der politische als auch der künstlerische, scheint getilgt zu sein und der psychotische Koller deutet auf den Rücksturz in die Stimmungen der frühen Exiljahre hin, in denen die "ganze Existenz etwas von einem langsamen Sterben" (Rekonv., 106) annimmt; Stimmungen, die in hohem Maße vom "dunklen Strom von

²⁶ Die Erzählung entstand 1948 unter dem Titel "Der Vogelfreie" und wurde nach anfänglicher Ablehnung Peter Suhrkamps erst 1980 im gleichen Verlag unter dem Pseudonym Sinclair als "Der Fremde" publiziert (vgl. S. 11 ff.).

²⁷ Mit Dantes Farinata degli Uberti ist vermutlich der Berliner Jugendfreund Dietrich gemeint, der, ganz im Gegensatz zu Peter Kien, sich zum überzeugten Nationalsozialisten wandelte. Einer Begegnung mit ihm ist der 10. Gesang gewidmet. Auch bei Dante repräsentiert der verbannte florentinische Ghibellinenführer, der nach der Rückkehr der Guelfen posthum der Ketzerei bezichtigt wurde, den politischen Erzfeind (vgl. Inferno X).

Schwermut²⁸ geprägt sind, von dem Olof Lagercrantz in seiner Trauerrede 1982 gesprochen hat, und die typisch für das Land waren, in dem man ihm feindlich begegnete, ihn als "fremden Vogel" abqualifizierte.

Die Begegnung mit Farinata und all den "Gefährten, mit denen ich einmal eng verbunden gewesen" (DP, 31), deutet auf Weiss' Absicht hin, aus der neuerlichen, fiktiven Kontaktaufnahme zumindest in der Phantasie neue, andere, alternative Entwicklungsmöglichkeiten durchzuspielen, die seine psychischen Blockierungen möglicherweise aufheben sollen. Da jedoch keine befreienden Schlüsselerlebnisse abrufbar sind, bleibt nur die Möglichkeit, im Anschluß an die frühere autobiographische Erinnerungsliteratur die eigene Biographie in modifizierte Verhältnisse zu stellen und umzuschreiben. Mit dieser autosuggestiven Schreibbewegung, die in der Dante-Prosa aufgenommen wird, legt Peter Weiss den Grundstein für die zentrale Konstruktionsidee der "Ästhetik des Widerstands", mit der auch gezeigt wird, daß ohne neuerliche Politisierung die künstlerische Entwicklung nicht vorankommen kann. So läßt sich sicherlich nicht eindimensional entscheiden, ob nun eher die neuerliche politische Formierung seit seinem Parteieintritt in die schwedische KP und sein wachsendes Interesse an historischen Konstellationen der europäischen Arbeiterbewegung für das literarische Schaffen von Weiss nach seiner 'Rekonvaleszenz'-Krise von größerem Ausschlag ist oder deren ästhetische "Brechung"²⁹.

Mit dem Beginn seiner Arbeit an der "Ästhetik des Widerstands" hat sich der Verfasser ultimativ das Scheitern aller Dramatisierungsvorhaben der *Commedia* eingestanden. Dafür sind zwei Gründe ausschlaggebend: Zum einen ist die zu bewältigende Stoffmenge quantitativ praktisch nicht zu verarbeiten und zum anderen erwies sich Dantes Vorlage strukturell eher als qualitatives Hemmnis für eine künstlerische Realisierung. Am 21. Oktober legt Peter Weiss sich in "Rekonvaleszenz" darüber unzweideutig Rechenschaft ab, daß ein "halbes Dutzend Versionen keinen gangbaren Weg herstellen konnten" und sich das *Divina Commedia*-Drama "vielleicht einmal schreiben läßt, wenn es mir gelingt, vom Danteschen Vorbild wegzukommen." (Rekonv., 125) Auch dieses Vorhaben ist

²⁸ Olof Lagercrantz, Anwalt gemordeter und versklavter Millionen, in: Peter Weiss. Leben und Werk, hrsg. von Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte, Frankfurt/M. 1991, S. 14-20, hier: S. 20. (Erstmals veröffentlicht in *Dagens Nyheter*, 26.5.1982).

²⁹ Diese These wird von Alfons Söllner vertreten. Er läuft damit Gefahr, erneut einen Keil zwischen politischem und künstlerischem Engagement zu treiben, wenn er in der "Brechung des politischen Engagements" den "genuin ästhetischen Promoter von Peter Weiss' Schaffen" erkennen will. Statt von Brechungen ist wohl eher von gegenseitigen Verschlingungen der Polaritäten zu sprechen, die je nach Werkphase und Lebenssituation unterschiedlich stark gewichtet sind. (Alfons Söllner, Peter Weiss - Zeitgenosse, in: *Freitag*, 22.2.1991, S. 21)

bekanntlich nicht verwirklicht worden. Mit der Roman-Trilogie schlägt Weiss dann, auch hinsichtlich seiner Commedia-Adaption, einen neuen Weg ein. Mit Blick auf die politische Behandlung der "Göttlichen Komödie" in der "Ästhetik des Widerstands" jedenfalls kommt zur Geltung, was Antonio Gramsci in seinen "Gefängnisschriften" zu Dante ausführt, daß nämlich die Substanz der politischen Dimension des Textes in einer "beginnenden poetischen Phantasie"³⁰ beruht statt in politischen Doktrinen. Vom Kampf zwischen beiden Momenten berichtet eindringlich der Text "Rekonvaleszenz"; ihre verlorene Kohärenz wiederherzustellen, macht die "Ästhetik des Widerstands" sich zur Hauptaufgabe.

2. "Rekonvaleszenz": Die Todeskrise als Wendepunkt

Nach seinem Herzinfarkt am 6. Juni 1970 ist es für Peter Weiss unaufschiebbar, sich erneut intensiv mit seiner psychischen Verfassung auseinanderzusetzen. Er beginnt 1970 systematisch die Ursachen seiner Lebenskrise zu erforschen, indem er sich zunächst von den äußeren Gegebenheiten abwendet und den selbstanalytischen "Weg in Vergangenes" (NB, 1960-71, 785) antritt, womit vorrangig die Nachkriegsjahre in Schweden gemeint sind. Unter dem Titel "Rekonvaleszenz" führt er seit dem Spätsommer ein umfangreiches Tagebuch.³¹ Vom 10. August 1970 bis zum 1. Januar 1971 protokolliert er, neben den unmittelbaren medizinischen Begleitumständen, seine Genesung wesentlich unter drei Aspekten: der psychischen, der künstlerisch-intellektuellen und der politisch-weltanschaulichen Neuorientierung. Der gesundheitliche Zusammenbruch veranlaßt den 54jährigen zur grundlegenden Überprüfung seiner Situation als marxistischer Künstler. Weiss beginnt, seine maßgeblichen politischen wie künstlerischen Standpunkte kritisch zu reflektieren. Von vornherein ist dabei klar, daß die Todeskrise durch das schuldbeladene "völlige Aufgehn in einer Sache" (Rekonv., 24) verursacht worden ist, woran Weiss schon lange leidet. Sowohl lebens- als auch werkgeschichtlich steht der Text an einem Schnittpunkt in Weiss' Biographie: "Rekonvaleszenz" markiert als Mixtur aus datierten Tagebuchnotaten, politischen Reflexionen und Erinnerungsbildern denn

³⁰ Antonio Gramsci, *Marxismus und Literatur. Ideologie, Alltag, Literatur*, hrsg. und aus dem Italienischen übertragen von Sabine Kebir. Mit einem Nachwort von Giuliano Manacorda, Hamburg 1983, S. 144.

³¹ Peter Weiss, *Rekonvaleszenz*, Frankfurt/M. 1991. Neben der hier zitierten Taschenbuchausgabe liegt im selben Verlag noch ein bibliophiler Tausenddruck vor. Der Text wurde zudem in die neue sechsbändige Gesamtausgabe aufgenommen. Im Text wird "Rekonvaleszenz" fortan mit der Sigle (Rekonv.) und der Seitenangabe zitiert.

auch eine tiefe Zäsur im Selbstverständnis des Autors. Das nahezu täglich geführte Krankenjournal war zwar als sensibler Versuch angelegt, abermals "eher die versteckten nächtlichen Bilder zum Ausdruck zu bringen, eher einer Stimme Gehör zu schaffen, die von den rationalen Erwägungen beiseite gedrängt worden war" (Rekonv., 177), doch überwiegen die vorwiegend sozialen und politischen Erwägungen.³² Zu den Intentionen der Niederschrift heißt es am 19. Dezember 1970:

"In diesem Journal, das ich neben der Arbeit am Hölderlin-Stück führe, überwiegen die Eindrücke der sozialen, politischen Welt, obgleich meine Absicht war, beim Beginn vor vier Monaten, eher die versteckten nächtlichen Bilder zum Ausdruck zu bringen, eher einer Stimme Gehör zu schaffen, die von den rationalen Erwägungen beiseite gedrängt worden war. Meine Aufmerksamkeit aber wurde immer wieder in Anspruch genommen von den Ereignissen, die bei Tag auf mich eindringen." (Rekonv., 177)

Allerdings nimmt Weiss zum Verhältnis Innenwelt und äußerer Realität nun - wie es dann auch exemplarisch in "Hölderlin" und "Trotzki im Exil" durchführt (vgl. Rekonv., 211) - theoretisch eine völlig andere Haltung ein, denn die gewohnte Gegenüberstellung von eigener Phantasiewelt und Außenwelt wird von der Idee gegenseitiger Vermittlung abgelöst. Hiermit stehen seine nach innen gekehrten Schürfungen unter anderen Vorzeichen als zu den solipsistischen Zeiten, auch wenn sich viele Bilder und Motivreihen wiederholen:

"Doch bin ich unlöslich verbunden mit den Problemen und Konflikten der Außenwelt, meine Gedanken, meine Stimme sind Bestandteil dieser Totalität und spiegeln auch noch im Unartikulierten, im Traumbild nichts anderes als die ständige Beziehung zu den Erscheinungen draußen, und jeder Versuch, sich davon zu entfernen, ist eine Illusion, denn es ist nichts vorhanden in mir, was nicht seinen Ursprung, seinen Anstoß fand in der greifbaren Realität." (Rekonv., 177)

Aus dieser Klarstellung folgt der Anschluß des entwickelten politischen Bewußtseins an die Bildhalluzinationen früher Jahre. "Rekonvaleszenz" heißt damit unter ästhetischen Gesichtspunkten: Rehabilitation der autarken Assoziationen durch deren Verknüpfung mit den aktuellen aufklärerischen Intentionen. Dabei spielt auch das Motiv des Selbstschutzes eine herausragende Rolle, denn Peter Weiss will sich

³² Weiss befaßt sich in diesem Tet u.a. mit den Themen: Imperialismusanalyse und 3. Welt, marxistische Kapitalismuskritik, Viet Nam, Politik in Schweden, Haltung zu den sozialistischen Staaten, Intellektuellenanalyse und Weiss' eigene kommunistische Identität. Daneben finden sich dort - auch für das Verständnis der "Ästhetik des Widerstands" - höchst aufschlußreiche Reflexionen über die Rolle des sozialistischen Intellektuellen im Kapitalismus sowie Gedanken über Weiss' künstlerische Identität.

keineswegs eingestehen müssen, alles bisherige Schaffen, alle Erfahrungen und Orientierungen seien falsch und überflüssig gewesen und damit hinfällig. Ganz im Gegenteil: "Rekonvaleszenz" reklamiert mit bisher ungekannter Deutlichkeit wieder die Kontinuitäten langjähriger Bilderketten seiner Phantasiewelt. Damit soll der Riß zwischen Surrealismus und Sozialismus, der für Weiss das Signum der kulturrevolutionären Niederlage dieses Jahrhunderts ausmacht, in seiner Biographie wieder gekittet werden (vgl. Rekonv., 16 ff.). Mit der Heilung dieser Wunde wird er sich auch intensiv in den folgenden Jahren anhand der Romantrilogie befassen. In diesem selbsttherapeutischen Schreiben sollen mithin versuchsweise alle Zweifel und Ambivalenzen als dialektischer Prozess offengelegt, eine Bilanz innerer "Instabilität" gezogen werden: "Ich denke in der Form von These und Antithese, meine Reaktionen und Entschlüsse werden von dem daraus entstehenden Konflikt bestimmt. Ein definitives Ergebnis der Gedankentätigkeit kann es nicht geben, die Synthese liegt in der gesamten Existenz." (Rekonv., 169) Diese Einstellung kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß einerseits die dialektische Gedankenarchitektur keineswegs so ohne weiteres das Gefühls- und Vorstellungschao zu strukturieren vermag und andererseits "der dialektische Materialismus sich uns nicht länger als etwas absolut Eindeutiges darstellt" (Rekonv., 169). Weiss recurriert hier kritisch auf ein formalistisches Philosophieverständnis, dessen stereotype Erklärungsmuster der Komplexität von Geschichte nicht gerecht werden können. Weil die "damit zusammenhängenden historischen Perspektiven, sowohl beim Blick in die Vergangenheit, als auch beim Blick in die Zukunft, vielfach gebrochen, entstellt, verdunkelt wurden und antagonistisch geworden sind" (Rekonv., 169), erscheint Weiss nur noch eine antithetische und vielstimmige Kunstform möglich. Obgleich er in diesem Kontext an eine dramatische Form denkt, um seine "Einstellung gegenüber dem Problem der Parteizugehörigkeit, gegenüber der Kulturpolitik in der Sowjetunion und der DDR, gegenüber dem Zwiespalt zwischen revolutionärem Sozialismus und friedlicher Koexistenz" (Rekonv., 169 f.) darzustellen, liefert Peter Weiss hier vorausgreifend zugleich Stichworte für das polyphone und chorische Erzählverfahren der "Ästhetik des Widerstands". Für den engagierten Autor, der sich als parteilicher und prinzipienfester aber undogmatischer Dialektiker versteht, sollen die Notizen dieses Journals deshalb nichts anderes reflektieren als "den inneren Disput" (Rekonv., 170). Bereits nach wenigen Seiten wird jedoch deutlich, daß diese Ausschließlichkeit nicht zu realisieren ist. Zu massiv dringen objektive Problemlagen, wie insbesondere seine Zweifel an der eigenen Parteizugehörigkeit und ideologischen Ausrichtung, der kulturpolitischen Praxis in den sozialistischen Staaten, Strategien des Klassenkampfes, Demokratiefrage etc., auf den Schriftsteller

ein, dem "vor allem in ideologischen Fragen, fast jede Äußerung anfechtbar erscheint" (Rekonv., 169).

Der Text ist die Suche nach den verlorenen Bildern der Vergangenheit, ausgelöst durch die Nähe des eigenen Todes. Ein Unterfangen, die psychischen Defekte, Ängste, Verluste und Verdrängungen gleichsam archäologisch unter dem Schutt politischideologischer Ablagerungen freizulegen: "Die persönliche Problematik [...] lag tief unter der Objektivität, mit der ich auf bestimmte soziale, ökonomische und politische Fragen reagierte." (NB, 1960-71, 778 f.). Weiss muß sich hier erbarmungslos eingestehen, mit den Träumen auch "die poetische Erfindung" (NB, 1960-1971, 779) verloren zu haben und damit den ästhetischen Anschluß der Außenwelt an den Mikrokosmos der inneren Vorstellungen. Mit den politischen Projekten, besonders den traumfernen Dokumentarstücken, wurde eine Zentrifugalbewegung in Gang gesetzt, die den innerpsychischen Vorstellungsraum implodieren ließ. "Rekonvaleszenz" soll helfen, dieses Vakuum, wenn nicht zu füllen, so doch mindestens zu verstehen. Weiss nutzt die erzwungene Ruhepause - übrigens nicht ohne Widerwillen - als Übung für Traumäußerungen. Durch den erlittenen lebensbedrohlichen Zusammenbruch läßt sich von nun an die kollabierende Phantasiewelt nicht mehr länger verdrängen. Es kommt für ihn nun darauf an, mit aller Konsequenz die "Innere Wendeltreppe runter zu steigen" (Arno Schmidt) und ernsthafte Ich-Ermittlungen in "den zentralsten Kammern des Gedächtnisses" (Rekonv., 162) anzustellen.

In diesem seelischen Logbuch wird ein persönlicher Verdrängungsprozeß enthüllt, von dem sich wohl ohne Übertreibung sagen läßt, daß er überlebensnotwendig für die weitere künstlerische Existenz des Peter Weiss gewesen ist. Der Autor begibt sich als "Rekonvaleszent der Klassengesellschaft" (Rekonv., 56) schreibend ins Zentrum seiner Einbildungskraft, wo er sich Einblick verschaffen will "in das Dickicht der eigenen Nerven und Organe, in diesen ungeheuer verletzbaren Lebensklumpen, vollgeladen mit Eindrücken, Impulsen, Reflexen, Verwitterungen und Fäulnissen." (NB, 1960-1971, 784) Mit seinen exzessiven Recherchen scheint er an eine psychische Grenzlinie der Dokumentaristik gestoßen zu sein, die gleichzeitig auch die Grenzlinie des ästhetischen Vermögens ist.

Auch auf künstlerischem Gebiet ist eine Rekonvaleszenz unerläßlich. Sie basiert darauf, die verlorene Vielseitigkeit kreativer Impulse, die Vitalität und Spontaneität des künstlerischen Ausdrucks, kurz: den Anschluß autonomer Kunstformen an das "eigene Geheimleben" (Rekonv., 17 f.) zu restituieren, wie es der Surrealismus geleistet hat: "Die Wanderung wurde bestimmt vom Wunsch, die fehlende Dimension, das Unvernünftige, Regellose, Spontane wieder gelten zu lassen, mich

lange abgewiesenen Empfindungen wieder zuzuwenden, mich vorzubereiten auf etwas, das noch keine Form gefunden hatte, und vielleicht nie zu etwas anderem zu werden brauchte, als zu Phantasma und Halluzinationen." (Rekonv., 18) Doch Peter Weiss hat hier sicherlich nicht die Renaissance des Surrealismus im Auge. Dieser wird ja gerade wegen dessen subjektivistischer Statik und Lethargie verurteilt, zu der er degenerierte, seit er sich "abgesplittert hatte von den sozialen Kräften" (Rekonv., 16). Nachdem historisch das utopische und kulturrevolutionäre Projekt zum Scheitern kam und das "gemeinsame Kraftfeld" (Rekonv., 17) von politischer und ästhetischer Revolutionierung zerrieben wurde - wofür paradigmatisch der Selbstmord Majakowskis angeführt wird (in der Trilogie ist es die "Spiegelgasse"-Episode), - bleiben für Weiss vom Surrealismus partiell nur noch dessen kreative Impulse, die darauf abzielen, subjektive Explosionen der Einbildungskraft in Gang zu setzen.³³ Gerade von diesen "Entdeckungen, Aufdeckungen, Eröffnungen der inneren Welt" und überraschend "freigelegten Kräfte(n)" (Rekonv., 16) erhofft sich Peter Weiss Korrektivwirkungen gegenüber den eigenen Schreibblockaden. Das bezieht sich ebenfalls auf die orthodoxen Verhärtungen und Aporien seiner politisch-ideologischen Denkweise.

Hiermit tritt noch eine weitere kathartische Dimension dem Rekonvaleszenzplan hinzu: die Kritik an den Dogmen des Staatssozialismus und seiner monopolistischen Parteioligarchie. Weiss klagt sein Recht auf künstlerische Freiheit gegen sein eigenes Über-Ich und gegen die realsozialistischen Mandarine ein, mit denen er sich (und vice versa) seit Abfassung des "Trotzki"-Stückes überworfen hatte. Ihm gelingt es unfreiwillig und ohne jegliche provozierende Absicht, den "Antichrist des Kommunismus" (Rekonv., 18) als 'revisionistisches' Virus ins so steril vorprogrammierte Lenin-Jahr einzuschleusen, woraufhin auch ihn der "Schatten der Inquisition erreichte"³⁴ (Heiner Müller). Im Namen einer wiederzubelebenden lebendigen und kreativen Dialektik in Politik und Kunst sowie vor allem ihrer Interdependenzen, wendet er sich gegen jene "Übermänner", deren Programm

³³ Zum kunsttheoretischen Kontext vgl. hierzu: Peter Gorsen, *Marxismus und Kunstanalyse in der Gegenwart*, in: ders., *Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst. Reflexionen zur Entästhetisierung*, Frankfurt/M. 1981, S. 201-248, bes. 230 ff.

³⁴ Heiner Müller, *Erinnerung an Peter Weiss*, in: Peter Weiss, *Leben und Werk*, a.a.O., S. 21-23, hier: S. 22. - Müller äußert sich darüber hinaus in seiner Autobiographie sehr kritisch zu Peter Weiss. Er wirft ihm zum Zeitpunkt des "Vietnamdiskurses" "Blauäugigkeit" gegenüber den politischen Legitimationsinteressen der DDR-Kulturfunktionäre vor, spricht vom "Hätschelkind der Partei", das eine "mönchische Haltung zur Utopie" einnehme. Es ist auffällig, daß Weiss diese scharfe Kritik von Müller, mit dem er sich offenkundig "wüst gestritten" hatte, nicht in seinen "Notizbüchern" erwähnt. (Vgl. Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, S. 222-224).

gesellschaftlich bloß auf Verdrängung beruht, die "zur kollektiven Psychose" (Rekonv., 18) führen müsse.

Für den Autor ergeben sich ebenfalls Psychosen, allerdings auf individuellem Gebiet, in Form von "versteinernen Einschränkungen des Denkens" (Rekonv., 17). Dies hängt mit seinen lebenslangen Ambivalenzen zusammen, hin und her schwankend zwischen einem intransigenten politischen Autonomiestreben und der ständigen Bereitschaft, punktuell auch schlechte Kompromisse im Namen seines politischen Zugehörigkeitsgefühls zu den Regimes einzugehen. In welche Widersprüche er sich aufgrund seiner ausgeprägten Lagermentalität verwickelte, wird z.B. an seiner Haltung zum polnischen Militärputsch 1981 und zur Solidarnosc-Bewegung deutlich. So erinnert sich beispielsweise die schwedische Autorin Agneta Pleijel, Weiss habe es abgelehnt, seine Unterschrift unter einen Solidarnosc-Aufruf gegen die Gefangennahme Oppositioneller zu leisten.³⁵ Demgegenüber steht sein libertäres Verdikt, "daß Sozialismus und unterdrückende Gewalt nicht zueinander passen!"³⁶. Weiss vertritt die Auffassung, daß zwar die "Einführung oder Erhaltung des Sozialismus mit Gewalt [...] absolut verwerflich" ist und Sozialismus nur denkbar ist "auf Grund freier Wahlen, auf Grund einer demokratischen Entscheidung"³⁷, doch daß auch die Sowjetunion in diesen Regimes "ihre Lebensinteressen zu verteidigen"³⁸ habe. Zu dieser Krux kommt es deshalb, weil Weiss die moralische Dimension von der machtpolitischen unterscheidet und - so auch im Falle der "antikommunistischen" Solidarnosc - aus strategischen Gründen Verhältnisse verteidigt, die er doch moralisch keinesfalls gutheißen kann. Der Preis für die ambivalente, wenn nicht gar entmoralisierte Sicht auf das stalinistische Imperium ist deren nahezu uneingeschränkte Affirmation als Bollwerk gegen alles kapitalistische Übel; wo kompromißlos linke Kritik gegen pseudolinke Staatsdiktaturen erforderlich gewesen wäre, dehnt er seine Apologetik bis zum pragmatischen status quo der Weltpolitik aus:

"Wir mögen noch so sehr gegen die Gewalt sein, vor allem gegen Gewalt im Sozialismus, und sagen: Gewalt, Unterdrückung, Einschränkungen und Verlet-

³⁵ Agneta Pleijel, Erinnerung, in: Peter Weiss, Leben und Werk, a.a.O., S. 226-228, hier: S. 227. - Zu Weiss' Haltung gegenüber der sowjetischen Okkupation der CSSR siehe bes. das Gespräch mit Erich Fried: Die Entwicklung hat auch ihr Gutes, in: Peter Weiss im Gespräch, hrsg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter, Frankfurt/M. 1986, S. 170-180.

³⁶ Peter Weiss, Nachbemerkung am 1. Juni 1982 zum Polen-Abschnitt in unserem Interview. (Zit. aus dem Nachlaß). Diese Angabe bezieht sich auf das Interview mit H. L. Arnold am 19.9.1981; siehe folgende Anmerkung.

³⁷ Heinz L. Arnold im Gespräch mit Peter Weiss, in: Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 22.

³⁸ Ebd., S. 20.

zungen der Menschenrechte sind mit den Prinzipien des Sozialismus nie zu verbinden, verstoßen, ja betrügen den Sozialismus, schädigen nur unsere Sache - doch: die Realitäten sind so, und sie treten in Kraft, sobald ein Funke entsteht, der zu Brand und Aufruhr führen könnte."³⁹

Daß Peter Weiss in seiner Kritik dann doch eher psychologisch moralisierend statt philosophisch analytisch vorgeht, liegt zum einen an seinem persönlichen Interesse, sich den heteronomen politischen Zwängen durch eine Art inneren Vorbehalt gegenüber totalitären Auswüchsen zu emanzipieren, zum anderen wohl an seinen mangelnden theoretischen Fähigkeiten auf marxistischem Theoriegebiet. Dies zeigt sich auch daran, daß mit dem antithetischen Gestaltungsprinzip seines "Trotzki" oder "Hölderlin" die realen Staatsverhältnisse der DDR oder der Sowjetunion nicht mehr zu begreifen und angemessen zu durchdringen waren. Besonders klar hat Hans Mayer dieses Problem gesehen und in einem bislang unveröffentlichten Brief vom 4.1.1976 an Weiss scharf benannt. Mit Blick auf den ersten Band der "Ästhetik des Widerstands" spricht Mayer von einem "banalisierenden Geschichtsmaterialismus, dem die Dialektik ausgetrieben wurde", ja das kontrapunktische Dramenkonzept der zwei Wege im Roman sei zum "sowjetischen Geschichtsklischee"⁴⁰ verflacht.

Dennoch hat Weiss, der sich nach eigener Einschätzung zu einem "parteilichen Sprachrohr" (Rekonv., 18) degradierte, niemals zuvor so deutlich den Zusammenhang zwischen der Krise seines Sozialismusbildes und seiner künstlerischen Stagnation gesehen und zum Ausdruck gebracht. Er, der durch seine solidarisch-devote Haltung gegenüber der Machtelite der DDR sich selbst "dabei streckenweise veröden" (Rekonv., 18) ließ, ringt um neue Positionen auf dem Boden eines undogmatischen Sozialismuswunsches. Durch den Verriß des "Trotzki" in der DDR und die häßlichen Begleitumstände, unter denen Weiss von den Kulturapparatschicks zur persona non grata degradiert wurde, glaubt Weiss sich in den "Bannkreis jenes Zwangs" (Rekonv., 31) hineinversetzt, dem die Angeklagten der stalinistischen Schauprozesse als "Opfer der sozialistischen Paranoia" (Rekonv., 31) ausgesetzt waren. Ein heilsamer Schock scheint ausgelöst worden zu sein, durch den er sich veranlaßt sieht, den ebenso naiven wie problematischen Treuebund, der im Namen einer prinzipiellen Befürwortung kommunistischer Praxis eingegangen wurde, aufzulösen. An die Stelle staatssozialistischer Euphorie tritt wohl noch eher aus Verzweiflung und Enttäuschung als aus prinzipieller Ablehnung die Identifikation mit Rimbauds anarchischem Interesse an "den Respektlosen, den Vogelfreien, den

³⁹ Ebd., S. 21.

⁴⁰ Dieser Brief entstammt dem Nachlaß im Weiss-Archiv der Akademie der Künste in Berlin und ist bisher noch unveröffentlicht.

Ketzern, den Absurden, denen, die in den Traum vernarrt sind, die sich nicht abbringen lassen von ihren Gesichtern, die nicht nach dem Nutzen ihrer Werke fragen" (Rekonv., 18). Zu ihnen jedoch zählt er sich selbst nicht. Das Resultat ist ein kritischer Nonkonformismus gegenüber der staatssozialistischen Nomenklatura, der allerdings noch weit davon entfernt ist, deren kommunistisches Credo grundsätzlich anzuzweifeln. Auf diese wankelmütige Haltung zielt wohl auch die Kritik Stephan Hermlins ab, der in einem an Weiss gerichteten Brief vom 22.4.1976 "mit Verwunderung" dessen Naivität betrachtet, mit der er "die kulturpolitische Szene in den sozialistischen Ländern"⁴¹ betrachtet.

Weiss läßt keinen Zweifel daran, daß seine Kritik an den Auswüchsen des stalinistischen Sozialismus an der "schreckliche(n) Identifizierung mit der Partei" (Rekonv., 31) ansetzt. Je näher und unmittelbarer er sich mit den realen Verhältnissen auseinanderzusetzen beginnt, desto stärker wachsen seine Zweifel sowohl an den ehemals naiven und schematischen Sozialismusplatitüden ("10 Arbeitspunkte") als auch an den Realverhältnissen der sozialistischen Staaten, die nun - wohl auch unter starkem Einfluß der Studentenbewegung und der bürgerlichen Gegenpropaganda - allmählich für Peter Weiss aus ihrem ideologischen Nebel auftauchen. Neben partikularen Kritikpunkten (Okkupation der CSSR, Judenverfolgung in der SU, Kulturzensur etc.) tritt ein prinzipielles Moment seiner Sozialismuskritik in den Vordergrund: die Verurteilung jener "doktrinäre(n) Überheblichkeit, die den Sozialismus betrügt, und es den Gegnern leicht macht, ihre Stellungen zu festigen." (Rekonv., 32). Dennoch glaubte er, bei den Deformationen und Exzessen, die in diesen Ländern nicht die Ausnahme, sondern den Regelfall ausmachten, handele es sich lediglich um ein behebbares Oberflächenphänomen, um eine ideologisch verkrustete Patina, unter der sich ein guter Kern freilegen ließe. Weiss nimmt die Position des kritischen Sozialisten ein, der im Namen des wahren und demokratischen Sozialismus dem Realsozialismus zunehmend ablehnend gegenübersteht und im Namen des wahren Marxismus Parteidogmatik verurteilt. Er verhält sich zu dieser Zeit als kritischer Kritiker, der zwischen zwei Positionen schwankt: Zum einen hält er gegen alle Einwände am Positiven und an der Überlegenheit des Sozialismus fest, da er "in einer wissenschaftlichen Gesellschaftsauffassung verankert" (Rekonv., 214) sei, andererseits hegt er aber Zweifel, ob ein offenes Sozialismusmodell überhaupt zu realisieren sei (vgl. Rekonv., 140). Den in diesem Kontext changierender Sozialismusemphase interessantesten und realistischsten Gedanken führt er jedoch nicht aus, wohl um seine gesamte Hoffnung

⁴¹ Ebd.

auf den sozialistischen Befreiungsschor (Rekonv., 22, 42) nicht zu gefährden. Weiss schließt nämlich für sich erstmals nicht mehr aus, daß das "revolutionäre Zeitalter bereits im Verenden liegt" (Rekonv., 193). Doch diese Hypothese wird theoretisch auf ihre Möglichkeiten nicht untersucht. Statt die linken theoretischen Analysen der empirischen Machtverhältnisse des Sowjetkommunismus zur Kenntnis zu nehmen, begnügt er sich mit moralischen Selbstzweifeln. Weiss empfindet

"[...] nach der Absetzung meiner Stücke, dem Verbot meiner Bücher, meiner Ernennung zum Renegaten, zum Sowjetfeind, Scham darüber, daß ich für die gleiche Ideologie eintrat, die auch jene für sich in Anspruch nahmen, die die historische Fälschung, das primitive Tabu, die Unterdrückung der Kritik, die Aufhebung der freien Meinungsäußerung für vereinbar halten mit dem dialektischen Materialismus. Trotzdem durfte die Sicht nicht aufgegeben werden, daß bei allem Wuchern von Vorurteilen, Mißhelligkeiten und Lügen die Grundsätze der sozialistischen Bestrebungen weiterbestanden. Bei aller Verschiedenheit der Meinungen, bei allen Brüchen in den Organisationen, war eine Vitalität im Anwachsen begriffen, in allen Ländern, aus der vielleicht einmal die Synthese einer geschlossenen Aktion entstehen könnte. Von den Gegensätzlichkeiten, den zahllosen voneinander abweichenden Perspektiven ist unser Bewußtsein, in der gegenwärtigen Übergangszeit, geprägt." (Rekonv., 31 f.)

Dieses Zitat macht deutlich, daß der Autor keine ideologiekritischen Zweifel an den eigenen Überzeugungen, die er als revolutionierendes Denken erfährt, zulassen will, denn für ihn bleiben nach wie vor "Sozialismus und Freiheit [...] untrennbar miteinander verbundene Begriffe" (Rekonv., 32). Zu sehr ist seine utopische Erwartung und auf revolutionäre Befreiung gerichtete Hoffnung mit den realsozialistischen Entwicklungen verknüpft, als daß ihm ein dritter Weg sichtbar wäre: tertium non datur. Peter Weiss vertritt trotz einiger Vorbehalte und Einwände damals schon ein anachronistisches Sozialismusbild, an dessen traditionelle Elemente er weiterhin ungebrochen, orthodox gegen die Orthodoxie gerichtet, festhält: Vergesellschaftung der Produktionsmittel, Position beziehen gegen bürgerlichen Antisowjetismus, Zusammenarbeit von Arbeiterklasse und Intellektuellen im Rahmen einer demokratisch gewandelten und geläuterten kommunistischen Partei, die Offenheit, Freiheit und Meinungspluralität garantieren und verwirklichen soll. Inwieweit sich aber überhaupt die unveränderlich gültigen "Grundprinzipien des Sozialismus" (Rekonv., 141) mit den Realitäten in Einklang bringen lassen, bleibt unklar.

Aus heutiger Sicht, angesichts des totalen kommunistischen Desasters, wirken die Erwartungen, die Peter Weiss lange vor Beginn der Perestrojka-Politik, in die innere Reformierbarkeit eines totalitären Regimes setzte, reichlich naiv und utopisch. Er

hofft auf einen befreienden Meinungspluralismus und auf demokratische, deliberative Diskursvielfalt, die als Korrektiv gegen alle systemischen Fehlentwicklungen wirken sollen. Hierbei beruht allerdings sein Dialektikverständnis, in dessen Namen die heilsame Produktivkraft konkurrierender Stimmen gegen erstarrte Herrschaft mobilisiert werden soll, auf einem schematischen Oppositionsprinzip widerstreitender Momente. In seinem am 17.1.1974 abgefaßten "Brief in Sachen Solshenizyn"⁴² wird deutlich, wie nahe Weiss dem Versuch steht, Dialektik und libertäre politische Kultur im staatsbürokratischen Sozialismus miteinander zu verwechseln bzw. gleichzusetzen:

"Wir kämpfen, als Kommunisten in den Ländern der kapitalistischen Gesellschaftsordnung, gegen jede Unterdrückung der Meinungsfreiheit, gegen die Vorherrschaft der bürgerlichen Meinungsindustrie. [...] Wir können nicht Ausdrucksfreiheit in unsren Ländern fordern, und gleichzeitig deren Verhinderung in den Ländern des Sozialismus gutheißen. Auch wären wir nicht Marxisten, wollten wir uns nicht für die Dialektik einsetzen, die in der Vielstimmigkeit, im Aufeinanderstoßen von Gegensätzlichkeiten, im Austragen von Kontroversen liegt. Solshenizyns letztes Buch zeigt den Endpunkt einer Entwicklung an, aus der das Kräftemessen zwischen These und Antithese verbannt wurde, einer Entwicklung, in der der eine Part, isoliert in einer unlösbaren Situation, sich nur noch gegen das System stellen kann, das für uns das zukunftskräftige, gerechte ist, und der andre seine Überlegenheit zu nichts andrem benutzt, als den Gegner mit Schimpf und Schande dem Abgrund anheim zu geben. [...] So lange ungelöste Konflikte mit Gewalt zurückgehalten werden sollen, müssen sie zur Gärung, zu Ausbrüchen führen. Auch in Zukunft werden sie sich, zur Selbstheilung, Luft verschaffen. Die Sowjetunion, und die Länder der sozialistischen Welt, sind heute, so meinen wir, stark genug, um sich den freien Meinungsstreit, auch mit Außenseitern, leisten zu können."⁴³

Cui bono? Weiss spricht zwar - ebenso wie im Fall Biermann oder Pavel Kohout - im Namen der zu demokratisierenden Verhältnisse, adressiert jedoch seine Erwartungen bezüglich Glasnost, Meinungspluralismus und Selbstkritik in den staatssozialistischen Ländern direkt an die stalinistische Parteioligarchie und Nomenklatura. Dadurch entwertet er leichtfertig jede kritische Intention, die an die Wurzeln der

⁴² Eine Fassung des Briefes ist am 17. Mai 1991 in "Neues Deutschland" (S. 11) veröffentlicht worden. Dieser Brief, in dem Weiss seine Haltung zu dem gerade aus der Sowjetunion ausgewiesenen Solshenizyn erläutert, wurde wenige Tage nach einem Interview von Jochen Reinert im "Neuen Deutschland" (vgl. Peter Weiss im Gespräch, S. 202-207) von Weiss nachgereicht, jedoch im "ND" nicht veröffentlicht.

⁴³ Zit. aus dem Nachlass des Peter Weiss-Archivs in Berlin. Siehe auch die Einfügung in den. (NB, 1971-1980, 261).

Machtverhältnisse gehen will, und erzeugt bei sich selbst Illusionen über den tatsächlichen Herrschaftszustand. Obwohl Weiss' Geschichtsobsessionen so nahe am barbarischen Gehalt der blutigen Historie, die mit Hegel gesprochen einer "Schlachtbank" gleicht, angesiedelt sind, versperrt er sich (noch) der Einsicht, daß die Liquidierung alles Abweichenden zum selbsterzeugten und unveräußerlichen Kernbestand des sozialistischen Imperiums nach der Oktoberrevolution gehört. In der "Ästhetik des Widerstands" wird er diese Diskussion dann ausführlich darstellen. Für Weiss steht die KP noch als Nukleus einer antibürgerlichen Gegenöffentlichkeit, in der der heimatlose Intellektuelle sich als historisches Subjekt, als Glied einer "starke(n) Kette organisierter Zusammengehörigkeit" (Rekonv., 61), erfahren kann. Doch dabei beläßt er es nicht. An die Parteizugehörigkeit werden über das Politische hinausgehende Erwartungen an die eigene Biographiegestaltung geknüpft:

"Das Einfache, Freundliche, Gerechte, über das man nicht verschiedener Meinung zu sein braucht, verbirgt sich plötzlich, wenn du daran rühren willst, hinter Bastionen der Unwirklichkeit. Aber weil du in deinem Optimismus meinst, daß es doch einmal greifbar werden müsse, [...] trittst du der Partei bei [...], und wenn du so weit gekommen bist, dann mußt du, für dich selbst, noch einmal ganz von vorn beginnen, [...] mußst zu den Wurzeln zurückgehn, alle Umwege, Entstellungen, Lügen, Fälschungen, Verrätereien überwinden, in deiner gegenwärtigen Situation alle verspielten Möglichkeiten ins Leben rufen und dir sagen, daß alles, was mißglückte, was nicht ausgeführt werden konnte, was stecken blieb, was widerrufen wurde, was in Vergessenheit geriet, von dir wieder aufgenommen werden muss." (Rekonv., 61 f.)

Auch die KP soll das Betätigungsfeld einer Läuterung, einer Katharsis sein, an deren Ende die Verschmelzung von individueller Verdrängungsgeschichte und historischer Mission stehen soll. In beide Bewegungen: der Erinnerung an die verschüttete Vergangenheit und der Trauerarbeit an der verlorengegangenen, zerstörten kommunistischen Realität wird die hohe Erwartung gesetzt, aus deren Zusammentreffen in der unmittelbaren Lebensgegenwart ergäben sich völlig neue Möglichkeiten zur "Rekonvaleszenz". Schreiben und politischer Kampf, das wird aus den Nachlaßschriften deutlich, stehen für Peter Weiss in einem schmerzlichen, äußerst widersprüchlichen Verhältnis, und mit der politischen Orientierung sind die künstlerischen Fragestellungen noch keineswegs geklärt:

"Wenn ich schreibe, gehe ich gegen den Alpdruck der Monotonie, der betonierten Labyrinth an [...]. Wenn ich schreibe, errichte ich mir eine Alternative zu dem draußen gültigen Bau, der mit schreierischer reißerischer Wut von allem Abstand nimmt, was im Bereich einer Besinnung liegt [...]. Wenn ich schreibe, belästigt

mich meine solipsistische Absonderung, die Tatsache, daß ich nicht an den nächsten Vorbereitungen eines Streiks, an den nächsten Lohnkämpfen teilnehme, wenn ich schreibe, will ich das Schreiben gleichzeitig fahren lassen, um mich mit nichts andrem zu befassen, als mit dem Kampf gegen die geltenden Produktions- und Eigentumsverhältnisse, mit der Aufklärung über die stattfindenden sozialen Verbrechen und mit der Organisierung der Massenbewegung zum Umsturz der Gesellschaft." (Rekonv., 154)

So wie die fragilen Schreibimpulse nicht ohne weiteres mit den rigiden Methoden des politischen Klassenkampfes in Einklang zu bringen sind, so behindernd können sich die Gesetzmäßigkeiten der Außenwelt zuweilen auf die subtile Welt der Psyche auswirken. Der sozialistische Autor muß sich daher zum Schreiben in seinen "Bunker [...] in der Tiefe der kapitalistischen Zwingburg" (Rekonv., 157) zurückziehen, um dem "antihumanen Schlaghammer" (Rekonv., 157), sich selbst schützend, zu entweichen. "Rekonvaleszenz" ist als "Versuch einer Selbsttherapie" (Rekonv., 124) angelegt, in deren psychologischen Mittelpunkt die Ambivalenzen des engagierten Schreibens gerückt werden. Das zentrale Verhältnis von dem immer auch kommunikativ ausgerichteten Schreiben zu der gänzlich introvertierten Erforschung der eigenen Psyche wird von Weiss als unlösbarer Dauerkonflikt verstanden. Ein Konflikt, der darauf beruht, daß der Autor wohl zu keiner Zeit uneingeschränkte, durch nichts verstellte "Ehrlichkeit gegenüber sich selbst" (Rekonv., 123) in Anspruch nehmen kann. Auf der radikal subjektiven Suche nach den innersten intimen und ungeschönten Wahrheiten steht jedoch die Selbstverpflichtung des Autors, dem Leser stets etwas Geordnetes mitzuteilen, seinen ursprünglichen Intentionen im Wege:

"Ist es, von einer bestimmten Grenze an, überhaupt noch möglich, das Gewirr der Impulse, der elementaren Ängste, der selbstzerstörerischen Regungen, der Rücksichtslosigkeiten gegen andre Menschen, gegen alle Ordnungen und Gesetze, in eine lesbare Schrift zu übertragen. Ist das völlige Mitsichselbst-Alleinsein in einen Einklang zu bringen mit der Tätigkeit des Schreibens, die ihrem Wesen nach eine Tätigkeit des Sich-Mitteilens ist. Muß nicht bei jedem Versuch, in sich selbst hineinzublicken, der Versuch hinzugerechnet werden, sich nach außen hin darzustellen." (Rekonv., 123)

Aus zwei Gründen wird die Frage verneint. Weil erstens die Freisetzung tieferliegender Denk- und Handlungsimpulse im bewußten Wachzustand gar nicht zu verwirklichen ist, und weil sie zweitens alle Aktivität des Individuums nach innen umlenkt und letztlich Handlungsmobilität paralyisiert. Oder anders: Peter Weiss hat ebensosehr die Befürchtung, angesichts der Scham vor seiner Leserschaft gar nicht erst zur gewünschten Ehrlichkeit vor sich selbst zu gelangen, wie er Angst vor der

passiven Innerlichkeit hat, in deren Labyrinth er alle nach außen gerichteten Impulse verschwinden sieht. Beide Varianten sind für den sozialistischen Intellektuellen, für den Kunst als vergesellschaftete Erfahrung stets *fait social* ist, schlicht unakzeptabel. Somit hat er auch die unablässigen Kontrollen und Interventionen, die Zensurmaßnahmen und Selektionen an der "anarchischen Gedankenmasse" durch das "Hülsen-Ich" (Rekonv., 124) in Kauf zu nehmen. Dieses vorgespiegelte Funktions-Ich aber, das in der Außenwelt steht und mehr oder weniger angepaßt ist, übt ständig "kleine Morde" (Rekonv., 124) am inneren, gehaltvollen Ich aus. "Rekonvaleszenz" sollte ursprünglich geschrieben werden, um diese kleinen Morde und "Abwürgungen" aufzuklären. Zwar ist "in den nächtlichen Erlebnissen [...] noch etwas spürbar vom Anstoß, aus dem sich die Bewegungen ergeben wollen", dann allerdings, "bei der prüfenden Tätigkeit, wieder in Verschwiegenheit geraten." (Rekonv., 124) Mit diesem Eingeständnis, nichts an der Logik des Unbewußten durch bewußtes Schreiben ändern zu können, legt Weiss vor sich Rechenschaft darüber ab, daß auch er mit letzter Konsequenz nicht der inneren "Stimme des SECRET LIFE" (Rekonv., 125) Ausdruck verleihen kann, wenngleich diese Absicht auch weiterhin sein Schreiben maßgeblich bestimmen wird. Dieses Schlagwort, das den Titel von Salvador Dalis Autobiographie "The Secret Life of Salvador Dali" (1942) zitiert⁴⁴, soll analog auch Weiss' geheimste innere Stimmen benennen, die die letzten authentischen Zeugnisse gegen gesellschaftliche Deformationen und Zwänge sind.

Mit dem politischen Krankenjournal setzt Weiss eine deutliche literarische Zäsur in seinem Schreiben. Er wendet sich nicht nur von den Dokumentarstücken ab, sondern sucht auch in der Hinwendung zum Prosaschreiben neue Wege zu beschreiten, um die neugewonnenen politischen und ästhetischen Standpunkte angemessen zu bewältigen. Weder mit Dantes "Divina Commedia" als Vorbild noch mit dem dialektischen Bauprinzip der Stücke ließen sich die zu bearbeitenden gewaltigen Stoffmassen und die diffizilen Verschlingungen von phantasierender Bilderwelt und harter, faktenreicher Außenwelt angemessen künstlerisch bearbeiten. Indem Peter Weiss in "Rekonvaleszenz" sich auf so vielfältige Weise seine Verluste und Fehlentwicklungen vergegenwärtigt, wird bereits der Blick für die neuen literarischen Anforderungen und künstlerischen Gestaltungsmodi, die erstmals in der "Ästhetik

⁴⁴ Vgl. Peter Weiss, *Rekonvaleszenz*, S. 16. - Fälschlicherweise führt Weiss hier den Titel "MY SECRET LIFE" an. Die Parallele zu Salvador Dali verwundert um so mehr, da dieser daran interessiert ist, daß seine exhibitionistischen Bekenntnisse "lärmende Aufnahme" finden, während Peter Weiss doch gerade an der Intimität subjektivster Stimmen interessiert ist.

des Widerstands" Anwendung finden werden, geschärft. Mit den Stücken versuchte Weiss, der nach eigener Charakterisierung "bis zum Wahnsinn an den Ungerechtigkeiten, den Erniedrigungen in seiner Umwelt leidet" (Rekonv., 105), vergeblich, die poetischen Visionen mit der Revolutionierung der Verhältnisse zu verbinden. In der Romantrilogie bemüht er sich sodann auf eine viel indirektere Weise darum, die gewonnenen Einsichten auf die literarische Erschließung der Geschichte anzuwenden. Sein Tagebuch macht als Ausgangspunkt dieses Unternehmens auf beklemmende Weise deutlich, welch krisenhafter Endpunkt es in der "Mitte unsres Lebensweges" (Göttliche Komödie) dafür bedurfte. Auf Dantes Spuren begibt sich Peter Weiss in der "Ästhetik des Widerstands" nicht zuletzt auch auf den Weg, die verlorene Identität desjenigen zurückzugewinnen, der "eine verbrauchte Erziehung, ein verstorbenes Milieu hinter sich läßt, um sich in eine neue Epoche vorzutasten, die sich eben erst anbaut" (Rekonv., 24).

II. Das Experiment personalen Erzählens

1. Der Standort des Erzählers

Das "Rekonvaleszenz"-Tagebuch markiert nicht nur thematisch, sondern auch biographisch den Beginn der "Ästhetik des Widerstands": "Habe lange kein Tagebuch mehr geschrieben. Habe mich selbst aus den Augen verloren", ist zu Beginn der "Notizbücher" (NB, 1971-1980, 58) zu lesen. Dieser Eintrag wirft neben der vordergründigen Frage nach der subjektiven Identität des Autors auch eine Problematik auf, die für die Romanarbeit von Bedeutung sein wird. Es geht für Weiss darum, eine Schreibweise zu erobern, die dem Anspruch gerecht wird, erlebte Subjektivität mit der Authentizität der Fakten zusammenzuführen. Das läßt sich schon allein daran ablesen, daß von Anfang an die Romanstudien und ebenso die Stadien des Romans von politischen und poetologischen Reflexionen über diesen Zusammenhang begleitet werden. Bis in die Lektürehaltung hinein vollzieht sich für Peter Weiss die Suche nach dem authentischen Material in Kunst und Literatur. Auf den ersten Blick mag es verwundern, daß er gerade in den bevorzugten Tagebüchern, ausgerechnet in der subjektivsten Textgattung, Objektivität zu finden sucht, die über das Biographische des jeweiligen Verfassers hinausreicht:

"Lesenswert, neben Fachliteratur, Zeitschriften, Zeitungen, überhaupt nur noch Tagebücher. Z. Zt. Goethe: Gespräche m. Eckermann - Gombrowicz, Gide. In Frischs Tagebuch auch das beste, was von rein authentischen Begebenheiten handelt. Die literarischen Spekulationen über den Selbstmörderklub usw. sofort langweilig. Johnsons Tagebuch auf Grund der literarischen Verbrämungen schwer lesbar." (NB, 1971-1980, 59)

Die angesprochenen Schwierigkeiten rühren daher, daß die fiktionale Textebene sich von der dokumentarischen nicht ohne weiteres trennen und unterscheiden läßt, wofür seine eigenen "Notizbücher" der beste Beweis sind.¹ Weiss geht es offenkundig gerade nicht mehr um die literarische Verarbeitung und subjektive Sichtweise persönlicher Erfahrungen, wie sie noch für "Rekonvaleszenz" vorgesehen waren.

¹ Zur Analyse der "Notizbücher" siehe bes.: Burkhardt Lindner, Halluzinatorischer Realismus. "Die Ästhetik des Widerstands", die "Notizbücher" und die Todeszonen der Kunst, in: Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 164-204; Stephan Meyer, Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetische Reflexion in Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands", Tübingen 1989, S. 130 ff.

Statt dessen begibt er sich auf die Suche nach der Objektivität hinter den Erfahrungen, die sich aus möglichst wenig fikionalisierten Erlebnisberichten ablesen lassen soll. Aus dieser Trennung von Authentischem und Nicht-Authentischem im Sinne einer Gegenüberstellung von Nicht-Fiktionalem und Fiktionalem folgt der erzählerische Grundgedanke der Trilogie: Weiss beabsichtigt historisch Authentisches zu rekonstruieren und zu erzählen ohne ganz in die Fiktionalität der Geschichte aufzugehen. Er will in erster Linie nichts erfinden, sondern Geschehenes mit den Mitteln der Fiktion rekonstruieren. Es geht ihm folglich darum, die recherchierten Fakten in einem ästhetischen Modell zu fikionalisieren, so daß die artifizielle Dimension sichtbar wird, gleichzeitig aber die Authentizität des Materials bestehen bleibt. Die Probleme, die aus einem in der Substanz dokumentaristischen Romanverständnis entstehen, hat Weiss dabei klar gesehen:

"Wie sollten wir noch Romane schreiben, etwas erfinden, irgendetwas ausdenken können, wenn ringsum Ungeheuerliches im Entstehen begriffen ist, sich ständig entpuppt, schreckliche Gestalt annimmt, sich verwandelt, plötzlich auch wilde Hoffnungen weckt, dies dann durch überraschende Einbrüche wieder zerschlägt, wie könnten wir uns etwas Nicht-Authentischem hingeben, wenn das Authentische uns fortwährend mit phantastischer Kraft überwältigt" (NB, 1971-1980, 59).

In erzählerischer Hinsicht geht es ihm von Anfang an darum, eine Erzählweise zu finden, die dieser Überwältigung gewachsen ist. Davon zeugen auch die zahlreichen Überlegungen, die darum kreisen, eine angemessene "Form für das Buch zu finden" (NB, 1971-1980, 174). Es mußte auch eine Erzählform sein, mit der es möglich schien, vor den psychologischen und moralischen Zumutungen der Schreckensbilder der faschistischen Epoche zu bestehen. Peter Weiss widmet sich einer literarischen Trauerarbeit, die besonders die Leiden der überlebenden Widerstandskämpfer überliefern will, und es zeugt schon an sich von seinem Widerstandswillen, zu einer Zeit nach deren Schicksal zu fragen, in der der proletarische und kommunistische Widerstand für das öffentliche Bewußtsein zu Beginn der 70er Jahre noch weitgehend tabuisiert war:

"Wer hat überlebt? Wie konnten sie dies überleben? Wie konnten sie es ertragen? Diejenigen aufsuchen, die noch am Leben sind. Die gezeichnet sind, aber noch leben. Wie leben sie heute? Wie könnten sie heute leben? Alles voll von diesem namenlosen Schmerz. Daß sie eigentlich garnicht mehr leben können. Wollte weinen - weinte im Traum." (NB, 1971-1980, 67)

Die quälenden Fragen sind hier zugleich ästhetisches Programm, für das zweierlei symptomatisch ist. Das Interesse richtet sich zum einen auf die Erforschung des Unerträglichen und zum anderen spielt der Traumzustand für dieses Unterfangen eine eminente Rolle, auf die noch gründlich einzugehen sein wird. Weiss reagiert auf die emotionale Herausforderung des Schrecklichen, indem er trennt zwischen der subjektiven Trauerreaktion, die auch in "Rekonvaleszenz" als "secret life" privates Geheimnis bleibt, und den Fakten, zu denen politisch-literarisch und damit öffentlich Stellung zu nehmen ist: "Den bodenlosen Schmerz, das Weinen aus unerträglichem Leiden - machst du für dich - im stillen - ab, dann hast du zu den Fakten Stellung zu nehmen u dich konkret mit ihnen auseinanderzusetzen" (NB, 1971-1980, 89). An dieser Stelle wird der Zusammenhang zwischen den Tagebüchern und dem Romanprojekt deutlicher. Denn so wie Peter Weiss im Tagebuch zwischen geheimen persönlichsten und zu publizierenden faktischen Themen unterscheidet, trennt er gleichfalls die Schreckenserfahrung im Sinne einer emotionalen Bewegtheit der Erzählerfigur von dessen nüchterner Schreckensdarstellung. An dieser Konstruktionsidee wird deutlich, welche Bürde Weiss seinem anonymen Ich-Erzähler auflastet, indem dieser zugleich eine anästhetische Subjektivität verkörpert (solitaire) und die fiktive politische Kollektivität (solidaire) zur Sprache bringt. Das Wesentliche des Tagebuchs, die Identität von Erlebtem und Erleben, wird für Weiss zum Problem. Er entscheidet sich eher für die objektive Seite subjektiver Erfahrungen und überträgt diese Trennung auf seinen Roman, indem der Erzähler sowohl eine konkrete Person mit biographischen Konturen ist als auch eine konstruierte Ich-Figur, die gleichsam als Katalysator ihres Zeitgeschichtsromans die Ereignisse gebündelt zur Sprache bringt.

Es läßt sich nun verfolgen, wie über Jahre im Laufe der Romanniederschrift die anfänglich avisierte Trennung des Ich-Erzählers von Weiss' eigener Person (vgl. NB, 1971-1980, 40) sukzessive aufgehoben wird. Zu stark ist das mimetische und neurotische Leidensvermögen von Weiss, als daß die strikte Aufsplitterung in Subjektives (Inneres) und Objektives (Äußeres) hätte beibehalten werden können. Über die veränderten Positionen informieren die "Notizbücher" nochmals am Ende resümierend. Nun ist die Rede davon, wie die ästhetische Textfiktion zum einzigen Lebensinhalt geworden sei und eine Unterscheidung zu den Erlebnissen der "sogenannten Wirklichkeit" nicht mehr aufrechtzuhalten sei: "Und was besteht denn für ein Unterschied", fragt sich Weiss im Januar 1980, bevor er im Mai den zweiten Teil des 3. Bandes neu schreibt, "im Rückblick, zwischen dem Erdachten und dem direkt Erfahrenen - in beiden Fällen ist es nicht mehr greifbar, läßt sich nicht mehr kontrollieren - Reales u Erdichtetes ist, als Vergangnes, von gleicher Qualität" (NB,

1971-1980, 872). Die fehlende Trennschärfe zwischen Imagination und Faktizität wird - ebenso wie in der Zeit vor den Dokumentarstücken - nicht mehr als Mangel empfunden, weil sie durch ein erweitertes Wirklichkeitsverständnis legitimiert ist. Diesem obliegt es, gesellschaftliche Totalität und das unmittelbare subjektive Erleben zu verknüpfen.² Beide Momente sind aber unter den durch das kapitalistische Rationalitätsprinzip erschwerten Bedingungen modernen Erzählens nicht mehr ohne weiteres zu verwirklichen. Auf diesen Umstand haben besonders die Ideologiekritiker aus dem Umfeld der Kritischen Theorie immer wieder hingewiesen. Zur soziologischen Charakterisierung des historischen Problems bemerkt Peter Bürger:

"Die gesellschaftlichen Verhältnisse, auf deren Erkenntnis der Roman abzielt, werden zunehmend komplexer, so daß der Autor den totalisierenden Blick auf das Ganze der gesellschaftlichen Zusammenhänge preiszugeben gezwungen ist. Aber auch die eigene Erfahrung ist ihm nicht einfach als Stoff verfügbar. Einerseits ist sie überlagert von den das gesellschaftliche Verhalten der Individuen prägenden Stereotypen, andererseits haftet sie an Äußerlichkeiten und erscheint in dieser Hinsicht als das schlechthin Beliebige. So wird es zur Aufgabe des Erzählers, Erfahrung allererst zu rekonstituieren."³

Aus dieser Problemstellung folgt die autobiographische Ausrichtung des modernen Romans. Sein Autor muß zunächst die subjektiven Erlebnisse artifiziell bearbeiten, bevor sie sich als Erfahrung wiedergeben lassen. Das gilt auch für Peter Weiss, der sich die Möglichkeit seines Erzählens erst neu erarbeiten muß, ehe er die Recherche durch Fiktion zu Erfahrungsweisen verdichten kann. Damit berührt das Erzählverfahren der "Ästhetik des Widerstands" ein generelles Problem, das in diesem Jahrhundert mit der Krise des Erzählens und des Romans zusammenhängt.⁴ Darunter ist zunächst das historische Phänomen des individuellen Erfahrungsschwundes gegenüber einer bedrohlich zunehmenden Komplexität der Gesellschaft zu verstehen, das Walter Benjamin seiner kritischen Stellung zum modernen Roman zugrunde legt:

² Siehe hierzu die Ausführungen von Weiss im Interview mit Burkhardt Lindner "Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe", in: Peter Weiss im Gespräch, hrsg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter, Frankfurt/M. 1986, S. 263-289.

³ Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, a.a.O., S. 390. Bürgers Studie kann man wohl als richtungsweisende materialistische Erzählanalyse bezeichnen. Ihre Schwäche besteht meines Erachtens darin, daß die erzähltheoretische Begriffsanalyse vernachlässigt wird.

⁴ Siehe hierzu bes.: Eberhard Lämmert u. a. (Hrsg.), *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, 2. Aufl., Königstein/Ts. 1984; Ulf Eisele, *Die Struktur des modernen deutschen Romans*, Tübingen 1984; Dietrich Scheunemann, *Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland*, Heidelberg 1978.

"Es ist, als wenn ein Vermögen, das uns unveräußerlich schien, das Gesichertste unter dem Sicherem, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen. Eine Ursache dieser Erscheinung liegt auf der Hand: die Erfahrung ist im Kurse gefallen. Und es sieht aus, als fiele sie weiter ins Bodenlose. Jeder Blick in die Zeitung erweist, daß sie einen neuen Tiefststand erreicht hat, daß nicht nur das Bild der sittlichen Welt über Nacht Veränderungen erlitten hat, die man niemals für möglich hielt. Mit dem Weltkrieg begann ein Vorgang offenkundig zu werden, der seither nicht zum Stillstand gekommen ist. Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? nicht reicher - ärmer an mitteilbarer Erfahrung."⁵

Die Bedrohung ehemals erzählerischer Autorität und Konsistenz der Tradierung lebensweltlicher Erfahrung kollidiert unter den Bedingungen der technisierten Barbarei der Moderne mit dem unaufhaltsamen Zerfall der Erfahrungsidentität und der Faktizität kapitalistischer warenförmiger Massenkultur. Mit der rasanten Verbreitung der unepischen Informationsflut etwa seit Beginn des Jahrhunderts wird das Ende der mündlichen Erzählung besiegelt, und der Roman versucht besonders durch Montagetechniken und Reportageformen den eminenten Verlust an Lebensrealität aufzuwiegen. Benjamin will sich aber nicht "bei den äußeren Anzeichen dieser Krise"⁶, bei der Flut von biographischen und historischen Romanen aufhalten. Ihm geht es um die Bestimmung des gesellschaftlichen Standortes des modernen Romanautoren. In seiner Kritik an Döblins Roman "Berlin Alexanderplatz" (1930) wird die Position des Romanciers in seiner gesellschaftlichen Abgeschlossenheit und Einsamkeit bestimmt. Er vermag nicht mehr exemplarisch für andere zu sprechen und zu schreiben, sondern ist - aus traditionellen Lebenszusammenhängen herausgerissen, gesellschaftlich isoliert und auf sich selbst zurückgeworfen. Dieser monadische Zustand ist zugleich die "Geburtskammer des Romans", denn einen "Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Daseins das Inkommensurable auf die Spitze treiben."⁷ Im Gegensatz zum modernen ratlosen Romanschreiber, der über keine tradierbaren Erfahrungen mehr verfügt, schöpft der anachronistische Erzähler allein aus Erfahrungen und weiß noch, Rat zu geben. Für Benjamin steht der

⁵ Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows, in: W.B., Gesammelte Schriften, Bd. II.2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, S. 439.

⁶ Walter Benjamin, Krisis des Romans. Zu Döblins "Berlin Alexanderplatz", in: W.B., Gesammelte Schriften, Bd. III, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt/M. 1980, S. 230-236, hier: S. 231.

⁷ Ebd., S. 230 f.

Roman damit nicht mehr in der Tradition mündlichen Erzählens; seine Krise setzt aber gerade mit der "Restitution des Epischen"⁸ ein.

Es ist nun danach zu fragen, welche Auswirkungen die verlorene "fiktive Omni-präsenz des Erzählers"⁹ hat, von der Adorno in der "Ästhetischen Theorie" spricht. Hinsichtlich dieses Punktes fallen die Schlußfolgerungen der linken kulturkritischen Analysen bemerkenswerterweise recht unterschiedlich aus. So sieht Siegfried Kracauer zwar die "bisherige Romankomposition durch die Aufhebung der Konturen des Individuums und seiner Gegenspieler außer Kraft gesetzt"¹⁰, doch ist für ihn diese Kunstgattung deshalb noch nicht historisch geworden. Für Adorno hingegen scheint mit der Paradoxie des zeitgenössischen Erzählers der Anachronismus der Romanform besiegelt: "es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt."¹¹ Im Gegensatz zu Benjamin akzentuiert Adorno die zerfallene Einheit der veränderten Erfahrungsweise. Es lasse sich nicht mehr erzählen, da das individuell Besondere durch die lückenlose Einebnung des Subjektiven mittels Regressionen der verwalteten Welt verhindert wird:

"Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet. Man braucht nur die Unmöglichkeit sich zu vergegenwärtigen, daß irgendeiner, der am Krieg teilnahm, von ihm so erzählte, wie früher einer von seinen Abenteuern erzählen mochte. Mit Recht begegnet die Erzählung, die auftritt, als wäre der Erzähler solcher Erfahrung mächtig, der Ungeduld und Skepsis beim Empfangenden. [...] Vor jeder inhaltlich ideologischen Aussage ist ideologisch schon der Anspruch des Erzählers, als wäre der Weltlauf wesentlich noch einer der Individuation, als reichte das Individuum mit seinen Regungen und Gefühlen ans Verhängnis noch heran, als vermöchte unmittelbar das Innere des Einzelnen noch etwas: die allverbreitete biographische Schundliteratur ist ein Zersetzungsprodukt der Romanform selber."¹²

Mühe los ließen sich noch weitere Krisendiagnosen anführen, doch die Zitate mögen genügen, die zentralen Krisenmuster der Relation von Subjekterfahrung, Subjektkon-

⁸ Ebd., S. 231.

⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973, S. 157.

¹⁰ Siegfried Kracauer, *Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform*, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*. Mit einem Nachwort von Karsten Witte, Frankfurt/M. 1977, S. 75-80, hier: S. 77.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, in: Bruno Hillebrand (Hrsg.), *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt 1978, S. 104-110, hier: S. 104.

¹² Ebd., S. 105. - Mit Peter Bürger ist hierbei allerdings davon auszugehen, "daß mit dem Begriff des Erfahrungsverlusts ein Mangel bezeichnet wird, den überhaupt erst das moderne Subjekt als Mangel erlebt." (Peter Bürger, *Prosa der Moderne unter Mitarbeit von Christa Bürger*, Frankfurt/M. 1988, S. 384).

stitution und Subjektartikulation zu verdeutlichen. Hier ist nach den Folgen zu fragen, die sich aus einer disparaten und akzidentiellen gesellschaftlichen Erfahrung für eine gerade diese historische Dialektik mitreflektierende Erzählweise ergeben. Denn nicht das Erzählverfahren im Roman per se steht zur Disposition, sondern seine Vermitteltheit mit der Erzählsituation und dem Erzählerstandpunkt. Auch soll hier nicht dem kulturpessimistischen Postulat vom generellen Ende des Erzählens nachgegangen werden, als vielmehr der Frage, ob und wie sich eine gesamtgesellschaftliche Krisensymptomatik in der Anlage literarischen Erzählens niederschlägt (hier vor allem die Momente der Erzählhaltung, des Erzählerstandpunktes und der Erzählperspektive) .

Bevor nun auf die Erzählweise der "Ästhetik des Widerstands" eingegangen wird, scheint es notwendig, den Zusammenhang von auktorialem bzw. personalem und Erzählhaltung/Erzählperspektive etwas näher zu betrachten, um terminologische Klarheit über diese zentralen Kategorien zu erzielen. Zu diesem Zweck ist eine kurze kritische Auseinandersetzung mit diesem Aspekt der avancierten und komplexen Erzähltheorie von Franz K. Stanzel¹³ voranzustellen, um die hieraus gewonnene Begrifflichkeit sodann auf die Erzählanalyse der "Ästhetik des Widerstands" anzuwenden.

Stanzel unterscheidet in einem typologischen Erzählmodell drei Erzählsituationen: die Ich-Erzählung, die auktoriale Erzählung und die personale Erzählung. Die Konstituierung dieser idealtypischen Erzählsituationen erfolgt mittels drei paradigmatischer Oppositionspaare, "die hinter der Mittelbarkeit des Erzählens im Roman sichtbar werden: 1. Grundformen des Erzählens: Bericht (telling) - Darstellung (showing) 2. Perspektiven: Außenperspektive - Innenperspektive 3. Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren: Trennung (Er-Bezug) - Identität (Ich-Bezug)."¹⁴ Stanzels Typologie der Erzählsituationen weist nun jeweils einer Erzählsituation ein dominantes Oppositionspaar zu (Modus, Perspektive, Person), so daß sich folgende schematische Zuordnung ergibt: auktoriale Erzählsituation (Dominanz der Außenperspektive); Ich-Erzählsituation (Dominanz der Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren); personale Erzählsituation (Dominanz der unpersönlichen Erzählweise). Problematisch an dieser schematischen Einteilung ist bereits, daß der sich seit dem 19. Jh. vollzogene Formwandel der Romangattung und der darin eingelagerte Erzählwandel lediglich als Metamorphose essentieller Formparadigmen

¹³ Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 3. durchges. Aufl., Göttingen 1985; ders., *Typische Formen des Romans*, 2. durchges. Aufl., Göttingen 1964.

¹⁴ Franz K. Stanzel, *Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen*, in: *Zur Struktur des Romans*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Darmstadt 1978, S. 558-576, hier: S. 561.

und diachronischer Erzählmodi begriffen wird. Damit wird aber der literarische Prozeß der Evolution von Erzählformen und der Erzählweisen der Moderne nicht mehr auf außerliterarische Faktoren rückbezogen, wodurch historisch-gesellschaftliche Bezüge nahezu vollständig aus dem Blick geraten.

Da in jeder Erzählsituation eine für den Erzähltext generelle Konstituente dominant ist, lassen sich binäre Oppositionspaare auf einer Achse bilden, die den Typenkreis sechsfach segmentieren. Unterschieden werden die Konstituenten "Person" (Opposition: Ich-Er - Bezug), "Perspektive" (Opposition: Innenperspektive - Außenperspektive) und "Modus" (Opposition: Erzähler - Reflektor). Eine Erzählsituation wird somit durch ein dominantes Oppositionspaar und durch die angrenzenden Oppositionselemente definiert. Folglich lassen sich sämtliche Abweichungen vom Idealtyp auf diesem Kreis als Abweichungen von den Achsen verorten.¹⁵ Diese Dreigliederung der Erzählsituationen kann jedoch nicht überzeugen, da die Unvereinbarkeit von auktorialer bzw. personaler Erzählsituation einerseits und Ich-Erzählsituation andererseits in der Praxis der Romaninterpretation nicht durchzuhalten ist (was ja auch gerade die Erzählanalyse der "Ästhetik des Widerstands" erweisen soll). Dies liegt in der Hauptsache daran, daß der Ich-Form nicht die Er-Form gegenübergestellt wird, was zunächst ja naheliegen würde. Dagegen versucht Stanzel diesen Widerspruch durch eine weitere Operation aufzulösen, indem der Ich-Erzählsituation eine Opposition (Identität - Nichtidentität) der Gestaltung von Mittelbarkeit in der Form der Präsenz eines persönlichen Erzählers (Ich- oder Er-Erzähler) zugeordnet wird. Während in der Erzählung mit Ich-Bezug das Erzähler-Ich der Welt der Romancharaktere selbst angehört, und somit eine Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Romanfiguren vorliegt, steht in der Erzählung mit Er-Bezug der Erzähler außerhalb der fiktionalen Welt.

¹⁵ Stanzel kommt es offensichtlich eher auf die Ordnungs- und Orientierungsleistung seiner idealtypischen Terminologie als auf die Reflexionskraft der Begriffe an. Gegen diesen Formalismus sind vielfach Einwände erhoben worden. Da sie jedoch hier nicht darzustellen sind, sei stattdessen seine eigene Einteilung kritischer Gegenpositionen zitiert: "Das eine Lager fordert eine Reduktion der drei Konstituenten auf die Er-/Ich-Opposition (K. Hamburger), der sekundär dann die Erzähler-/Reflektor-Opposition zugeordnet wird (W. Lockemann, A. Staffhorst). Das andere Lager fordert die Reduktion der drei Konstituenten auf die Erzähler-Reflektor-Opposition, der dann die Er-/Ich-Opposition sekundär zugeordnet wird (J. Anderegg, H. Kraft, u. a.). Ein weiteres Lager will der Konstituente 'Perspektive' einen Primat über 'Person' und 'Modus' zuerkennen (Leibfried, Füger), das vierte Lager schlägt schließlich die Aufgabe der Konstituente 'Perspektive' vor (Dorrit Cohn, Lockemann, Staffhorst u. a.). Angesichts der Unvereinbarkeit der Einwände und Änderungsvorschläge erscheint es mir geradezu ein Vorzug meines Ansatzes zu sein, daß er alle drei Konstituenten in sich aufnimmt, ohne eine Rangabstufung zwischen ihnen zu postulieren." (Theorie des Erzählens, a.a.O., S. 318).

Gegen Stanzels Dreiteilung typischer Erzählsituationen läßt sich aber grundsätzlich einwenden, daß auch der Ich-Roman mit oder ohne Erzähldistanz erzählen kann. Zentral sind folglich die beiden Grundformen auktorialen und personalen Erzählens; dazwischen steht die Ich-Form, die sowohl auktoriale als auch personale Ausbildung zuläßt. Statt von drei Erzählsituationen ist somit nur von einer Polarität von Er- und Ich-Erzählung auszugehen, wobei beiden wiederum zwei entgegengesetzte Erzählmöglichkeiten (personal und auktorial) zur Auswahl stehen.¹⁶ Wenn also Stanzel von einem triadischen Modell der Erzählsituationen und einer Dreiteilung der Oppositionen ausgeht, so ist hier kritisch einzuwenden, daß die Relation von Erzählperspektive und Erzählsituation nicht exakt bestimmt wird. Dieser Einwand bezieht sich gleichfalls auf das stratifikatorische Verhältnis beider zentraler Konstituenten. Schließlich unterliegt die Ich-Erzählung einem geschichtlichen Funktions- und Formwandel, bei dem zwar die Kontinuität der Ich-Form gewahrt wird, der Erzählerstandpunkt sich allerdings grundlegend wandelt. Nun legt es gerade diese Geschichtlichkeit des Erzählerstandpunktes nahe, nicht die Erzählsituation als Phänotyp der Literaturgattungen zum strukturellen Primat des Erzähltextes zu erheben, sondern die Erzählperspektive. Sie wäre dann auch als übergeordnete erzähltheoretische Kategorienebene aufzufassen, weil sich in ihr die Möglichkeiten, Bedingungen und Grenzen des Erzählens unter bestimmten gesellschaftlichen Umständen fixieren ließen. Es scheint daher plausibler, von der historischen Opposition zweier polarer Perspektiven auszugehen, der auktorialen und der personalen. Die Erzählperspektive fragt nach dem Standort des Erzählers, die Erzählsituation hingegen nach der Präsenz der Erzählerinstanz, so daß der auktorialen/personalen Erzählperspektive die Ich-/Er-Erzählsituation gegenübersteht. Die entscheidende Differenz zu Stanzels System besteht darin, daß hier die Erzählsituation (Ich-Form/ Er-Form) dem Perspektiventypus nachgeordnet ist.¹⁷ Für eine materialistisch orientierte Erzähltheorie ist es nun entscheidend, die Erzählperspektive vor dem Hintergrund der Erzählkrise zu denken und sie auf die

¹⁶ Siehe hierzu die frühe Kritik von Wolfgang Lockemann, Zur Lage der Erzählforschung, in: GRM 15 (1965), S. 63-84.

¹⁷ Zu einer entgegengesetzten Bestimmung gelangt dagegen Albrecht Staffhorst, der vom strukturellen Primat der polaren Erzählformen gegenüber der Perspektivierung ausgeht: "Wir verwenden als übergeordnete Kategorie die grammatische Form mit ihren Antipoden der Er- und Ich-Erzählung. Zu einer weitergehenden Charakteristik der Romane können uns Stanzels Begriffe der auktorialen und personalen Erzählsituation dienen, jedoch nur in dem Sinne einer quantitativen Bestimmung von Erzähl- und Handlungsebene, d. h., einer Einteilung der Romane nach reflexions- bzw. handlungsbetonten Typen." (Albrecht Staffhorst, Die Subjekt-Objekt-Struktur. Ein Beitrag zur Erzähltheorie, Stuttgart 1979, S. 21).

Entfremdungs- und Vereinzelungserfahrungen der Individuen in der Moderne zu beziehen. Zu dieser ideologiekritischen Fundierung der Erzählkategorien hat Herbert Kraft mit einem geschichtsphilosophischen Definitionsansatz einen wesentlichen Beitrag geliefert:

"Ist das Besondere das, was das Individuum erlebt oder erdacht hat, aber in der Sicht der (historisch definierten) Allgemeinheit, so ist die Perspektive >auktorial<; ist das Besondere das, was alle betrifft, aber in vereinzelter Sicht (weil keine verbindliche und verbindende Wertordnung eine Zusammenschau ermöglicht, weil die Gemeinschaft der Individuen unter der Betroffenheit der Einzelnen zerbricht), so ist die Perspektive >personal<."¹⁸

Kraft vermeidet gezielt ein bloß deskriptives Verständnis der Perspektiven, indem er sie disparaten Individuationsformen in der Moderne zuordnet. Mit der auktorialen Perspektive rückt ein Typus der Individuation ins Blickfeld, bei dem sich die Selbständigkeit des Individuums noch durch eine ungestörte Bezugnahme auf die Geltungskraft allgemein verbindlicher Werte und Normen herleitet. In der personalen Perspektive hingegen schwindet sowohl die subjektive Bezugnahme als auch die Geltungskraft der tradierten Wertordnung. Dieser Individuationstyp zwingt das Subjekt in die Verselbständigung. Personal ist die Erzählperspektive insofern als der Weg des kapitalistisch entfremdeten Subjekts zur Ausbildung von Identität allein über die Bewußtwerdung der gesellschaftlichen Masken und sozialen Klischees vollzogen werden kann. Auktoriales Erzählen hingegen vermag nicht mehr den zwanghaften Schein der Massenkulturindustrie und ihrer Reproduktionstechniken, welche die sinnlichen Erfahrungen der Individuen einebnen, überformen und konditionieren, zu durchschauen. Eingedenk dieses sowohl gesellschaftstheoretischen als auch ästhetischen Begründungskontextes offenbart sich die Erzählperspektive mit ihren polaren Gegensätzen in ihrem Doppelcharakter: sie ist gesellschaftliche und literarisch-fiktionale Kategorie zugleich. Mehr noch: auktoriale oder personale Perspektive sind keine bloß idealtypischen Ausformungen formaler Erzähltechniken, sondern die jeweilige Konkretion erzählerischen Verhaltens im narrativen Diskurs einer Epoche selbst:

"Auktorial ist die Offensichtlichkeit des Erzählens - personal die des Erzählten. Auktoriales Erzählen enthält, in der Erzählfunktion 'Erzähler', die Verfügbarkeit des Dargestellten in der Darstellung; der Erzähler ist der Nichtbetroffene, der auf

¹⁸ Herbert Kraft, *Um Schiller betrogen*, Pfullingen 1978, S. 51. - Im Rahmen dieser Schiller-Studie unternimmt Kraft einen bemerkenswerten "Exkurs: Über auktoriales und personales Erzählen" (S. 48-58).

der Grundlage von Sinnhaftigkeit der Welt die Freiheit des Urteils hat - personales Erzählen ist, im erzählten Erzähler oder der erzählten Figur, Ausdruck der Betroffenheit; wo es nur Betroffene gibt, findet sich kein Erzähler, die Betroffenheit (als Nichtbetroffener) zu beschreiben oder über die Betroffenen zu urteilen."¹⁹

Der auktoriale Erzähler lebt von der Verstrickung anderer, zu deren Beteiligtsein und subjektiver Präsenz er sich stets selbst durch den Erzählakt auf Distanz hält. Die Distanz des auktorialen Erzählers speist sich aus seinem Erfahrungsüberschuß, der zum Maßstab aller stilisiert wird. Unter seiner Regie wird jegliche individuelle Erfahrung auf eine allgemeine und allgemeingültige Erkenntnis- und Wertordnung reduziert. Der auktoriale Erzähler ist die individuelle Inkarnation des Allgemeinen. Der personale Erzähler hingegen lebt von der eigenen Vorstellung, dem eigenen Urteil und "intelligiblen Charakter" (Adorno). Im personalen Erzählen partizipiert der einzelne an der allgemeinen Erfahrung allein über seine subjektive Bewußtwerdung und Erkenntnis. Aufgehoben ist die Trennungslinie zwischen Einzelschicksalen und dem allgemeinen Verhängnis der Individuen. Aus der gleichen Erfahrung aller vermag sich kein Erzähler mehr auf den 'olympian point of view' aufzuschwingen. Allein die Reflexion und Erkenntnissuche des einzelnen macht noch die allgemeine Erfahrung verfügbar, nicht mehr jedoch der empirische Zugriff auf den allgemeinen Erfahrungsbestand selbst. Aus dieser Einschränkung heraus läßt sich in der modernen Romantradition eine Entwicklungstendenz beschreiben, die darin besteht, gegen den verlorenen kollektiven Erfahrungsgrund mit der Intention anzuschreiben, ihn zumindest narrativ wieder zu vergegenwärtigen und fiktive handlungsmächtige Geschichtssubjekte zu entwerfen. Auch die "Ästhetik des Widerstands" schreibt emphatisch gegen die niederdrückende Erfahrungsarmut der isolierten Individuen an, indem der reichhaltige Erfahrungsschatz der teils tradierten, teils rekonstruierten Biographien von Widerstandskämpfern ermittelt und zu einem kollektiven Wir komprimiert wird. Ob Weiss auf diese Weise lediglich die Ohnmacht einer politischen Klasse zu kompensieren sucht oder ob darin sogleich die Gefahr des Erzwungenen²⁰, wenn nicht sogar des Scheiterns²¹ liegt, wird nun weiter zu untersuchen sein.

¹⁹ Ebd., S. 52.

²⁰ Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, a.a.O., S. 344.

²¹ Jost Müller, *Literatur und Politik bei Peter Weiss*, Wiesbaden 1991, S. 167 ff.

2. Der narrative Diskurs: Das Erzählverfahren der "Ästhetik des Widerstands"

Für die Erzählanalyse eines Romans ist die Frage zentral, wer überhaupt als Sprecher im Text auszumachen ist. Michel Foucault mißt denn auch diesem Problem besondere Bedeutung zu und leitete seinen Vortrag "Was ist ein Autor?" mit Becketts rhetorischer Frage ein: "Wen kümmert's, wer spricht, hat jemand gesagt, wen kümmert's, wer spricht."²² Es kümmert den Interpreten, für den die Klärung der Frage, wer der Sprecher bzw. Erzähler der Ereignisse, Gespräche und Reflexionen ist, mit allen weiteren Sinn- und Bedeutungsaspekten eng verbunden ist. Zudem wird das erzählerische Verfahren der "Ästhetik des Widerstands" indirekt im Erzählvorgang thematisiert, womit es auf diese Weise sogar zum festen Bestandteil des ästhetischen und poetologischen Diskurses gehört. Die Reichweite von Foucaults lapidarer Frage reicht aber nicht aus, um plausible Antworten auf die Legitimationskrise des Erzählers und des Erzählens zu geben, die durch das Dilemma der modernen Romanform entstanden ist. Ebenso notwendig ist es, danach zu fragen, was erzählt und wie denn gesprochen wird.

Hinzu kommen die politischen und ideologischen Positionen des Romans, die primär über die originäre Erzählstrategie des Textes vermittelt werden und die in der Weiss-Forschung zu heterogenen Positionen bezüglich der Analyse dieser sehr komplexen Ich-Erzählkonstruktion geführt haben.²³ Häufigster Streitpunkt war bislang die Frage nach dem biographischen bzw. autobiographischen Gehalt der Romantrilogie. Dieser Aspekt lag aus zwei Gründen nahe, weil zum einen mit der Ich-Erzählform auf den ersten Blick immer die Vermutung naheliegt, der Autor teile etwas Authentisches aus seinem Leben mit; zum anderen hat Peter Weiss durch die ungeschickte und unbedachte Formulierung, bei der "Ästhetik des Widerstands" handele es sich um eine Art "Wunschautobiographie", selbst zu hartnäckigen

²² Michel Foucault, Was ist ein Autor, in: ders., Schriften zur Literatur, Frankfurt/M. u.a. 1979, S. 7-31, hier: S. 11.

²³ Richtungsweisend waren bes. die folgenden Arbeiten: Burkhardt Lindner, Halluzinatorischer Realismus. "Die Ästhetik des Widerstands", die "Notizbücher" und die Todeszonen der Kunst, in: Alexander Stephan (Hrsg.), Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M. 1983, S. 164-205; Klaus R. Scherpe, Kampf gegen die Selbstaufgabe. Ästhetischer Widerstand und künstlerische Authentizität in Peter Weiss' Roman, in: Karl-Heinz Götze/Klaus R. Scherpe (Hrsg.), Die "Ästhetik des Widerstands" lesen. Über Peter Weiss, Berlin 1981, S. 57-73; Jochen Vogt, Wie könnte dies alles geschildert werden?" Versuch, die "Ästhetik des Widerstands" mit Hilfe einiger Vorurteile ihrer Kritiker zu verstehen, in: text und kritik (Peter Weiss), zweite, völlig veränderte Aufl., München 1982, S. 68-94; Genia Schulz, Die Ästhetik des Widerstands. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, Stuttgart 1986.

Mißverständnissen und manchen überaus dümmlichen und hämischen antikommunistischen Etikettierungen seitens des bürgerlichen Feuilletons Anlaß gegeben. Jene Kritiker, die Weiss den proletarischen Erzähler in der "Ästhetik des Widerstands" verübelt haben, hatten nun zwar durch die Selbstbekundung des Autors einen vermeintlichen Leitbegriff zur (Ab)Klassifizierung des Textes gewonnen, diesen jedoch unkritisch auf einen gewünschten Entwicklungs- und Autobiographieroman projiziert. Dabei hätte das Trugbild eines "rot geträumten Lebens"²⁴, in dem Weiss sich "gleichsam rückblickend proletarisiert"²⁵, schon allein dadurch beendet werden können, daß er vollständig zitiert und nicht ungebrochen als einzig zuständiger Kommentator seines eigenen Werkes angeführt worden wäre:

"Es ist eine Wunschautobiographie. Eine Selbstbiographie, die in sehr vielem meiner eigenen Entwicklung folgt, die aber gleichzeitig das Experiment macht: wie wäre ich geworden, wie hätte ich mich entwickelt, wenn ich nicht aus bürgerlich-kleinbürgerlichem Milieu käme, sondern aus proletarischem. Das ist eines der Themen. Daß ich die andere gesellschaftliche Ebene, auf die ich den Ich-Erzähler versetze, überhaupt schildern kann, ist nur möglich, nachdem ich diese vielen Jahre der politischen Entwicklung durchgegangen bin."²⁶

Ist demnach der Wunsch, sich in ein vorwiegend proletarisches Widerstands- und Lebensmilieu zu imaginieren, nur ein Moment der ästhetischen Arbeitsweise des Autors, so ist die Gestaltung einer fiktiven Lebensmöglichkeit ein weiteres. Entscheidend für die Erzählanalyse ist die Vorannahme, daß das Ich des Romans keine

²⁴ Reinhard Baumgart, Ein rot geträumtes Leben. Peter Weiss legt den ersten Teil einer "Wunschautobiographie" vor, in: Süddeutsche Zeitung vom 25./26.10. 1975.

²⁵ Uwe Schweikert, Kunst als Widerstand, Widerstand der Kunst. Peter Weiss: "Die Ästhetik des Widerstands", in: text und kritik (Peter Weiss), a.a.O., S. 107-114, hier: S. 109.

²⁶ "Es ist eine Wunschautobiographie". Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman, in: Peter Weiss im Gespräch, hrsg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter, Frankfurt/M. 1986, S. 216-223, hier: S. 217. Weiss führt zu seiner Konstruktionsidee einer fiktionalisierten Möglichkeitsbiographie aus: "Ich wollte die Wirklichkeit so greifbar wie möglich lassen. Um den Wirklichkeitsgrad des Buches soweit wie möglich zu steigern und um die Ich-Figur so real wie möglich wirken zu lassen, muß sie zwischen lebendigen Figuren stehen. Es muß also begreifbar gemacht werden, wie diese Figuren gelebt haben, wie sie reagiert haben in dieser Zeit. Da schien mir, nach den langen Vorarbeiten, der günstigste Weg.: daß ich mir Figuren heraushebe, die für mich wirklich waren. Viele von ihnen standen mir in der Realität nahe. Ich versuchte, den Wirklichkeitswert zu steigern und zu kontrastieren mit dem subjektiven Erlebniskreis des Ich-Erzählers. Hätte ich nur erfundene Figuren neben diesen Erzähler gestellt, dann hätte das Buch für mich beim Schreiben nicht die gleiche Spannung gehabt. Ich stelle mich also, fiktiv, zwischen wirkliche Menschen; an den Aktionen hätte ich teilnehmen können, wenn ich damals schon so politisch bewußt gewesen wäre wie heute. In diesem Sinn ist es für mich eine philosophische Frage: Wie hätte ich mich betragen zwischen diesen Menschen damals? In der Emigration bin ich an ihnen vorbeigegangen. Jetzt versuche ich, meine Zusammengehörigkeit mit ihnen herzustellen." (Ebd., S. 218).

simple Duplizierung der Autorenbiographie ist; denn selbst mit dem Bekenntnis zu einer Wunschautobiographie ist noch gar nichts über das Erzählverfahren ausgesagt, allenfalls etwas über den Erzählerstandpunkt.²⁷ Mit größerer Berechtigung läßt sich wohl von einer experimentellen Möglichkeitsautobiographie sprechen. In ihr ist die subjektive Motivation des Autors, seine individuelle, authentische Lebensgeschichte zu einer fiktiven Erzählerinstanz zu transformieren, deren Beglaubigung allein durch eine immer wieder erneut vorzunehmende Rückbindung an die Vita des Verfassers (nicht des Erzählers) herzustellen wäre, relativiert. Denn der Roman ist beides: Autobiographie und Fiktion.²⁸ Schon deshalb ist auch Thomas Metscher nicht zuzustimmen, der von einer "imaginierten Autobiographie"²⁹ spricht, gleichzeitig jedoch annimmt, das Erzähler-Ich und der Autor seien identisch. Auf diese Weise läßt sich der Widerspruch in der Argumentation nicht beseitigen. Hinsichtlich der biographischen Bezüge hat Weiss sechs Jahre später in einem Gespräch mit Burkhardt Lindner dann eine Art nachträgliche Klarstellung vorgenommen und darauf verwiesen, daß seine Exilzeit ohnehin ein Zustand großer Verelendung gewesen ist, weshalb der imaginäre Schritt zur proletarisierten Existenz gar nicht so weit gewesen sei, wie manche Kritiker immer wieder vermutet haben.³⁰

Hinter der autobiographischen Fiktion der "Ästhetik des Widerstands" steht weniger die Absicht, sich in ein anderes soziales Milieu zu phantasieren, um bürgerlichen Klassenverrat zu betreiben. Vielmehr verfolgt Weiss die konzeptionelle Idee, "einmal zu untersuchen, wie das denn ist für einen Menschen, der tatsächlich in dem Kampf steht und nicht nur als Reflektierender."³¹ Die Rede ist hier von einer emphatischen Mimesis an die Situation der Widerstandskämpfer. Weiss beabsichtigt weniger deren Biographien zu rekonstruieren, als vielmehr die eigenen Exilerlebnisse

²⁷ Kathleen Vance kritisiert die Wunschautobiographiethese zutreffend als psychologischen Reduktionismus (K. A. Vance, *The theme of Alienation in the Prose of Peter Weiss*, Las Vegas u.a. 1981, S. 171 ff.).

²⁸ Auf eine erzähltheoretische Problematisierung dieser Kategorien muß hier verzichtet werden. Eine sehr detaillierte und theoretisch gehaltvolle Auseinandersetzung mit dem autobiographischen Schreiben in der Trilogie führt: Stephan Meyer, *Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands"*, Tübingen 1989, S. 111-129.

²⁹ Thomas Metscher, *Geschichte, Politik und Kunst. Zu Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands*, in: *Die Herausforderung Peter Weiss. Symposium, Wuppertal, 17./18. Oktober 1987, Düsseldorf 1989*, S. 24-53, hier: S. 40.Y

³⁰ *Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe. Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner*, in: *Peter Weiss im Gespräch*, a.a.O., S. 265 f.

³¹ "... ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mißgriffen...". H. L. Arnold im Gespräch mit Peter Weiss, in: *Die Ästhetik des Widerstands*. Hrsg. von A. Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 11-58, hier: S. 43.

in den Kontext des aktiven politischen Kampfes einzuschmelzen. Er verbindet damit das Ziel, imaginär an deren Existenz heranzurücken, um ein intensiveres, mimetisches Identitätsgefühl zu verspüren, das für ihn die emotionale Voraussetzung für historische Authentizität ist. So mußten alle Versuche, im Schlagwort von der "Wunschautobiographie" simplifizierend nur den unglaublichen Versuch zu sehen, Weiss wolle sich unlauter eine fremde Ersatzvita erschleichen, an der eigentlichen künstlerischen Intention dieser Formulierung vorbeigehen. So gesehen ist die "Wunschautobiographie" der leidlich mißglückte Versuch, auszudrücken, worum es Weiss hauptsächlich geht: einen künstlerischen Weg zu finden, der es erlaubt, die Präsenz der Vergangenheit in die Gegenwart des Autors hereinzuholen. In der Ich-Figur kreuzen sich somit die historisch-recherchierten, die biographisch erlebten und die literarisch fiktiven Welten.³² Das Roman-Ich hat unter schwierigsten Bedingungen zu bestehen und Stellung zu beziehen. Der biographische Bezug besteht deshalb allein darin, daß in dieser Figur eben auch die "späteren Einsichten des Schreibers gespeichert sind."³³ Autor und Ich-Erzähler fallen unter diesen Umständen nicht zusammen. Bereits in dem frühen "Notizbuch" von 1960 ist diese Differenz angesprochen: "Der Schreibende hat vorgespiegelt, daß er etwas über sich aussage, und oft liest es sich so, als spreche er tatsächlich von sich selbst. Er spricht aber von einem andern, eben von dem, den der Schreibende im Augenblick des Schreibens erfindet." (NB, 1960-1971, 46).

Alle Überlegungen bezüglich des Erzähldukts kreisen von daher stets um die Interdependenz von Autorsubjekt und Erzählerfigur. Nur allzuoft wird dabei der fiktionale Charakter eines erzählerischen Textes außer acht gelassen, so zum Beispiel wenn Maria C. Schmitt darauf hinweist, ein "Kennzeichen der Ich-Figur ist ihre inhaltliche Ausgestaltung mit autobiographischen und fiktionalen Elementen"³⁴. Der

³² Claßen/Vogt weisen darauf hin, daß ohnehin "die für die Gattung Autobiographie konstitutive Perspektive der Lebensrückschau" fehlt. (Ludger Claßen/Jochen Vogt, "Kein Roman überhaupt"??, Beobachtungen zur Prosaform der "Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 134-163, hier: S. 142).

³³ Peter Weiss im Gespräch mit Wend Kässens/Michael Töteberg, in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 243-251, hier: S. 244. - Siehe hierzu auch das Gespräch mit Sun Axelsson, in: Weiss im Gespräch, S. 117-128, bes. S. 118 f.; siehe ebenfalls den Brief von Peter Weiss an Manfred Haiduk (17.3.1982), zit. in: Manfred Haiduk, Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss' Romantrilogie "Die Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 59-78, hier: S. 78, Anm. 30.; Brief von Weiss an Klaus Scherpe (2.7.1977), zit. in: Stephan Meyer, Kunst als Widerstand, a.a.O., S. 97, Anm. 232.

³⁴ Maria C. Schmitt, Peter Weiss, "Die Ästhetik des Widerstands". Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, St. Ingbert 1986, S. 90. Es ist eine schlichte Trivialität, wenn Schmitt diesbezüglich feststellt: "Die Ich-Figur, ihre Handlungen und ihre Beiträge zu Kunstdebatten entspringen dem Wissen und der Phantasie des Autors" (ebd.).

autobiographische Gehalt kann überhaupt nur durch die literarische Fiktion gebrochen erscheinen, bzw. er konstituiert sich erst mittels einer ästhetischen Semantisierung. Mit anderen Worten: Sicherlich lassen sich zahlreiche Parallelen und Analogien zwischen der Person des Verfassers und der Erzählerfigur ausmachen, zumal noch provoziert durch den Authentizitätsanspruch der ersten Person singularis, doch berechtigt diese Homologie keineswegs dazu, der Ich-Figur eine "fiktionale Authentizität" zuzubilligen. Denn logisch unterschieden werden muß zwischen den Dimensionen Faktizität und fiktionaler Bearbeitung, zwischen denen die Erzählung oszilliert.³⁵ Gerade durch die Ausstattung des erzählten Ich mit fiktionalen Mitteln wird aber zugleich eine Symbiose von autobiographischem Bildungsroman und Dokumentaristik erzeugt. Der Roman ist kein autobiographischer, aber er trägt auch autobiographische Züge. Formbestimmend ist jedoch nicht der Indikativ des Autorensubjekts, sondern der Konjunktiv der fiktiven Romanfiguren, die, mit Ausnahme der Ich-Figur, an real existierenden Personen orientiert sind. Nicht der autobiographische Gehalt der Erzählerfigur ist konstitutiv, nicht eine wie auch immer vermutete Nachbildung eines tatsächlich lebenden jungen Arbeiters, sondern das Konstruktionsprinzip einer literarischen Kunstfigur.³⁶ Das Handeln und Erleben des namenlosen Ich-Erzählers bleibt merklich zurückgenommen, obwohl er durch seine physische Präsenz auch als erzähltes Ich dem Figurenarsenal des Romans zugehörig ist, sich gleichzeitig aber durch sein exklusives Reflexionsvermögen von ihm absetzt. Wegen dieses "'Ich mit Leib' in der Welt der Charaktere"³⁷ besteht unablässig und ganz unabhängig von einer autobiographischen Beglaubigung bzw. einem Authentizitätsvorschuß eine tendenzielle Synchronie von erzählendem, erzähltem und erlebendem Ich, die erst in der konjunktivischen Schlußpassage aufgelöst wird.

Es soll hier die These vertreten werden, daß die "Ästhetik des Widerstands" grundlegend durch eine personale Erzählperspektive und eine Ich-Erzählsituation charakterisiert ist. In personaler Perspektive bringt der Ich-Erzähler Gespräche, Reflexionen, Ereignisse, Träume, Interpretationen und Mutmaßungen zum Ausdruck. Wie die anderen Figuren ist er weitgehend entpsychologisiert und bildet einen

³⁵ Jochen Vogt, Peter Weiss, a.a.O., S. 127.

³⁶ Bei der Ansicht, der Ich-Erzähler sei "zwar konstruiert, aber nicht lebensfremd", dürfte es sich allerdings um eine reichlich idealisierte und realitätsferne Wunschvorstellung handeln. (Krystyna Nowak, "Die Unterdrückten schweigen". Zum Werdegang eines Schriftstellers der Arbeiterklasse anhand der "Ästhetik des Widerstands", in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena 36 (1987), H. 3, S. 353-358, hier: S. 353).

³⁷ Stanzel, Theorie des Erzählens, a.a.O., S. 124. Stanzel grenzt sich hier gegen die abweichende Einteilung Käte Hamburgers ab, die mit den Merkmalen "Persönlichkeit" und "Unpersönlichkeit" den Unterschied von Ich-Erzähler und Erzählfunktion bezeichnet.

Wahrnehmungsfokus des Geschilderten. Nirgendwo wird das erzählte Ich näher charakterisiert, es bleibt anonym und unpersönlich, selbst dort, wo es über sich selbst berichtet, geschieht es meist in einem unbestimmten 'wir'. Peter Weiss führt dazu aus: "Das Ich im Roman hat keinen Namen, von ihm wird nirgendwo das Aussehen beschrieben. Die Anonymität ist ganz bewußt eingesetzt. Die Ich-Figur soll die Geschehnisse rundherum aufsaugen und wiedergeben."³⁸ Die Entscheidung für eine Ich-Erzählsituation und eine konsequent personale Perspektive bewirkt einerseits die Möglichkeit, biographische Elemente in ihrer Dimension von Autobiographie und Fiktionalität als Dialektik von Indikativischem und Konjunktivischem zu gestalten, zum anderen aber die Installierung einer prismatischen Erzählinstanz, die es erlaubt, die angestrebte Totalität der Geschehnisse ästhetisch zu vergegenständlichen, ohne dem ideologischen Postulat eines allwissenden Erzählers aufzusitzen. Zurückzuweisen sind in diesem Kontext die kritischen Bemerkungen von Christian Linder, der sich "gegen die Idee des authentischen Lebens"³⁹ wendet, da ja gerade dies nicht Weiss' Intention ausmache:

"Was er hier inszeniert hat, ist eine ideale Biographie, aber als solche bleibt sie naturgemäß abstrakt und nur der Versuch einer Selbsttranszendierung auf dieses Ideal zu: jemand, der bei allen Brennpunkten dabei ist, Peter Weiss wie gesagt, als Weltgeist, er schreibt die Biographie des Weltgeistes [...]."⁴⁰

Trotz der polemischen Inanspruchnahme Hegels kommt Linder zu einem falschen Schluß: Weiss habe sich nämlich dem "Zwang eines Ich-Ideals unterworfen"⁴¹. Im Gegenteil: Die Entwicklung eines weitgehend entindividualisierten 'Ich', das jedoch physisch und intellektuell präsent ist, erweitert grundsätzlich die legitime Chronistenrolle, die glaubwürdige Zeugenschaft sowie die Erzähl- und Berichterkompetenz der reduktiven bürgerlich-subjektivistischen Ich-Instanz. Die Bipolarität des Erzählers als proletarische Romanfigur, an die autobiographische Merkmale des Autors geknüpft sind, und als personales Erzählmedium, das weitgehend entpsychologisiert die Textfunktion des erinnernden Chronisten einer *Mémoire collective* übernimmt, ist als bewußt angelegte Erzählstrategie von Weiss anzusehen. Diese beiden Aspekte sollen durch zwei Zitate aus den Notizbüchern verdeutlicht

³⁸ Peter Weiss im Gespräch mit Wend Kässens und Michael Töteberg, a.a.O., S. 247.

³⁹ Christian Linder, *Die Träume der Wunschmaschine*, Reinbek 1981, S. 239.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 240. - Genauso oberflächlich und unzutreffend ist die Rede von der Idealgestalt des "neuen Menschen", von dem "wir gleichsam nur das Profil sehen". (Heinz D. Osterle, Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands: Bild eines neuen Menschen?*, in: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.), *Vom Anderen und vom Selbst*, Königstein/Ts. 1982, S. 133-152, Zitat: S. 147).

werden, die zudem auch die Beobachtung stützen, daß Weiss selbst sich immer wieder theoretisch über Aspekte des Erzählens und der Poetik Gedanken machte: "Wer ist dieses Ich? Ich selbst bin es. Das Buch eine Suche nach mir selbst." (NB, 1971-1980, 539) Und an anderer Stelle fährt Weiss fort:

"ich bin überall dort gewesen, wo ich mein Ich, im Buch, hinstelle, habe mit allen, die ich nenne, gesprochen, kenne alle Straßen u Räumlichkeiten - ich schildre mein eignes Leben, ich kann nicht mehr trennen zw. Erfundnem u Authentischem - es ist alles authentisch (wie im Traum alles authentisch ist)" (NB, 1971-1980, 872 f.).

Der imaginäre mimetische Akt des Autors ist derart intensiv, daß die traumähnliche Verschmelzung von inneren Bildern und äußerer Wirklichkeit - hierin liegt auch Weiss' grundlegendes künstlerisches Motiv⁴² - die Grenzen des Wachbewußtseins zum Verschwimmen bringt: "wie dieses Buch in mir entsteht ist mir manchmal ein Rätsel - wie komme ich ins Berlin des Jahrs 37, wie komme ich nach Spanien, nach Paris, in den Untergrund - ich bin einfach da" (NB, 1971-1980, 873). Gerade weil er während des Schreibprozesses so großen Wert auf die Synthese des Erzählerstandortes mit dem 'point of view' seiner Erzählerfigur legt, reagiert Weiss so heftig auf diejenige Kritikerposition, die seine Figuren gegen ihn ausspielen wollen:

"Und Buch läßt, bei seinem Rezensions-Geschäft, eine Figur des Romans (Rosalinde) als Sprecher gegen den Autor auftreten. Auch er hat garnicht kapiert, daß er einen Roman liest, auch nichts verstanden vom Wesen der Ich-Figur, in der sich alle zur Sprache gebrachten Gegensätze u Meinungsverschiedenheiten brechen."⁴³ (NB, 1971-1980, 810)

Die Suche nach Identität sowie die politische, emotive und ästhetische Verarbeitung authentischer Erfahrung ist für Weiss' Erzähler der markanteste Schreibimpuls. Hier wird nun der Versuch unternommen, entgegen der herkömmlichen Lesart nachzuweisen, daß der Roman durchweg in personaler Perspektive erzählt wird und zu keinem Zeitpunkt durch auktorialen Autorenkommentar, der über die Wahrnehmungsperspektive der Figuren und deren Erfahrungswelt hinausreicht, durchbrochen wird. Durch die personale Erzählperspektive setzt sich der Ich-Erzähler

⁴² "Schreiben oder Malen heißt immer, eine Beziehung zwischen Traum und Wirklichkeit herzustellen." (Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 225).

⁴³ Gemeint ist hier Hans Christoph Buch. Siehe seine Rezension des 2. Bandes: Seine Rede ist: Ja ja, nein nein, in: Der Spiegel, Nr. 47 (1978), S. 258-261. - Zu Weiss' Reaktionen auf die Kritik: Volker Lilienthal, Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der Rezeption der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, Berlin 1988, S. 152 ff.

permanent einem Beglaubigungsanspruch aus, der stets erneut die Lebenswelt des Erzählsubjekts als Garant des verfügbaren Wissens, das erinnernd erzählt wird, kritisch befragt. Es gehört zu den konstitutiven Merkmalen einer primär nicht autobiographisch beglaubigten Ich-Erzählsituation in personaler Perspektivierung, daß sich die Erzählerfigur als erinnerndes und erinnertes, als erzählendes und erzähltes Medium auszuweisen hat. Damit wird sogleich die Frage aufgeworfen, ob ihrem Erinnerungsvermögen, Bewußtseinsstand, Reflexionsniveau und ihrer Handlungskompetenz insofern Glaubwürdigkeit und Authentizität zukommt, als tatsächlich sämtliche Erzählstränge durch das Nadelöhr ihrer Gedächtnisleistung hindurch müssen, bevor sie überhaupt erzählt werden können. Die Erzählsituation liefert das Kriterium für die Präsenz oder Absenz der Erzählinstanz innerhalb der fiktionalen Welt. In ihrer handlungstheoretischen Dimension beschreibt die Erzählsituation die Position des Erzählers im narrativen Kontext. Sie verweist auf jene Ebene der literarischen Kommunikation, auf welcher der Erzähler im Erzähltext handelt und leiblich anwesend (bzw. abwesend) ist. '

Der Ich-Erzähler ist der zentripetale Mittelpunkt aller Gedanken, Ereignisse und Mitteilungen. In ihm verdichten sich die Gespräche und Nachrichten, werden gebündelt, zentriert, arrangiert und dem Vergessen entrissen. Er fungiert als Brennglas, durch das sämtliche Erinnerungen ins Kollektivgedächtnis eingebrannt werden. Personales Erzählen betont die Offensichtlichkeit des Erzählten als Ausdruck der Betroffenheit, der sich die Erzählfigur nicht zu entziehen vermag. Auch in der Trilogie steht der unmittelbare Erzählvorgang nicht im Vordergrund, sondern das disparate Wirklichkeitsmaterial, das von handfesten Geschichtsereignissen bis hin zu subtilen Traumgebäuden und Assoziationen reicht. "Große Schwierigkeiten beginnen," schreibt Günter Herburger, "weil wir der Linearität des Schreibens verhaftet sind."⁴⁴ Diese Linearität ist bei Weiss zugunsten eines hochkomplexen Erzählnetzes suspendiert. Nicht die Linearität des Entwicklungsvorganges des Erzählers steht im Vordergrund, sondern dessen Verknüpfung mit zahllosen Diskursen. Das vorherrschende Erzählprinzip ist nicht linear, sondern diskursiv, nicht organisch, sondern assoziativ, nicht fabelzentriert, sondern polyperspektivisch. Paradigmatisch ist ein diskursives Netzwerk imaginerter und indirekter Redesituationen anstelle des auktorialen Autorenkommentars vom Standpunkt eines 'olympian point of view' aus, womit sich Weiss auch deutlich von jener Erzähltradition absetzt, die "alles, was es in

⁴⁴ Günter Herburger, Wird man durch Schaden klug?, in: Kürbiskern 3/1986, S. 30-39, hier: S 33.

der Welt gibt, in eine gleichmacherisch-poetische literarische Form bringt".⁴⁵ Dagegen wendet sich der Erzähler explizit, wenn er während der Zusammenarbeit mit Brecht an dessen Engelbrekt-Modell sein Desinteresse an der Fabel bekundet und stattdessen vorschlägt, "die Handlung allein aus den Zusammenstößen der geschichtlichen Kräfte zu entwickeln, und die Figuren sprunghaft in diametral veränderte Situationen geraten zu lassen" (ÄdW, II, 204).

In der "Ästhetik des Widerstands" ist der "fiktionale Sprecher"⁴⁶ als experimentelles ego konzipiert. Foucaults Begriff scheint mir brauchbar, um die heterogenen Dimensionen der Ich-Figur zu benennen. Das 'Ich' des Romans ist synthetischer, nicht psychologischer oder autobiographischer Natur. Eine Definition des Ich-Erzählers erschöpft sich allerdings nicht mit dem richtigen Hinweis auf seinen Doppelcharakter als "erlebendes und reflektierendes Ich"⁴⁷. Denn als experimentelles ego ist der Erzähler stets auch sein eigenes Double: sein experimentelles alter ego. Er ist zugleich erlebtes, reflektierendes und reflektiertes, erzählendes und erzähltes, erinnerndes und erinnertes ego. Die Ich-Figur berichtet somit von sich selbst als Ich-Erzähler. Statt dem psychologischen Zwang eines Ich-Ideals ist die bewußte Dialektik des Doppelcharakters des 'Ich' als narratives Konstruktionsprinzip konstitutiv. Gerade die Dialektik von Einschränkung (der psychologisch-privaten Sphäre) und Erweiterung (der Erzählkompetenz durch personale Reflektorfiguren und deren Prismafunktionen) ermöglicht es überhaupt, sich diesem gewaltigen Stoff zu nähern. Mithin erscheint die Anlage des Erzählverfahrens - sie stellt in jeder Hinsicht ein Novum und eine Provokation zugleich (wie die teilweise hysterischen Reaktionen des Feuilletons⁴⁸ belegen) in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur dar - mit der Romanform zu korrespondieren. Heinrich Vormweg führt zum Roman aus: "Das Außerordentliche ist, daß er (der Roman, J. B.) deshalb nicht zurückfällt in die subjektive Epopöe des Individualismus. Er ist, völlig plausibel, eine subjektive

⁴⁵ Alexander Kluge, Die Differenz. Rede zur Verleihung des Kleist- Preises, in: ders., Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit, Berlin 1987, S. 73-89, hier: S. 88. - Siehe zur Erzähltradition und Romanform auch: Milan Kundera, Die Kunst des Romans. Essay, München/Wien 1987, S. 31-53.

⁴⁶ Michel Foucault, Was ist ein Autor?, a.a.O., S. 22. Zur diskurstheoretischen Begründung einer gesellschaftlichen Funktion Autor unterscheidet Foucault den Schriftsteller, Autor, alter ego und den fiktionalen Sprecher.

⁴⁷ Maria C. Schmitt, Peter Weiss, "Die Ästhetik des Widerstands", a.a.O., S. 84. - Martin Rector spricht ebenfalls von einer "eigenartigen Doppelexistenz" der Erzählerfigur. (Martin Rector, Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der "Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 104-133, hier: S. 104).

⁴⁸ Siehe hierzu die materialreiche Rezeptionsstudie von Volker Lilienthal, Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der Rezeption der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, Berlin 1988.

Epopöe des Sozialismus, und zwar als Entwurf eines 'neuen Wegs', die Einigkeit des Menschen mit der Menschheit zu denken."⁴⁹ Auch wenn der heuristische Begriff einer "subjektiven Epopöe des Sozialismus" hier nicht geteilt werden kann, weil er zu spekulativ und idealistisch überladen ist, so ist doch der Hinweis von Bedeutung, Weiss' Vorhaben sei eine klare Abkehr vom Solipsismus. Zumal diese weltanschauliche Neuorientierung ihre Spuren in der narrativen Struktur des Textes hinterlassen hat. Eine Eintragung Weiss' in den "Notizbüchern" gibt Aufschluß über die eminenten Formprobleme beim Abfassen der Trilogie, die Weiss letztlich dazu veranlaßt haben, auf einen "erfundenen Erzähler" zu verzichten. Die Notiz stammt vom 1.10.1972:

"Der Roman ist in der Form, in der ich seit dem Juli arbeite, nicht möglich. [...] Die Bemühung um einen objektiven Realismus stellt genau das Gegenteil her: subjektivistische Unklarheit. Noch einmal beginnen. Und zwar ohne Versuch, den Stoff von einem erfundenen Erzähler darstellen zu lassen. Besser: den Prozeß der ganzen Suche in seinem tatsächlichen Ablauf zu zeigen. Nichts erfinden. Nur ausgehen von dem, was vorhanden ist." (NB, 1971-1980, 171 f.)

Zwar ist auch das Subjekt des Erzählers eine fiktive Figur, aber ihr autobiographisch-realistischer Kern erlaubt es aufgrund der physischen Präsenz als prismatischer Reflektor zugleich passiver Rezipient als auch aktiver Produzent der Geschehnisse und Diskurse im Medium der Reflexion zu sein. Die Reflektorinstanz in personaler Perspektive war insofern auf die Existenz eines überschaubaren Subjekts angewiesen, das zugleich auch das erlebende Ich ausmacht. Durch den weitgehenden Versuch, den Ich-Erzähler nicht - im Sinne eines traditionellen Entwicklungsromans - in seiner sozialisatorischen Individuation zu verfolgen, sondern ihn zu befreien von "diesen psychologischen Tiefsinnigkeiten"⁵⁰, ist es Weiss erst gelungen, sich vom eigenen Modell autobiographischer Prosa zu lösen, wie es noch für "Abschied von den Eltern" und "Fluchtpunkt" bestimmend ist. Damit wird zudem der Ideologie eine Absage erteilt, ein integres bürgerliches Subjekt sei eine adäquate und auch glaubwürdige Instanz für ein modernes 'Welttheater'. Die personale Perspektive macht indes in Weiss' Romantrilogie die unmittelbare Reflexion auf den

⁴⁹ Heinrich Vormweg, Peter Weiss, München 1981, S. 126.

⁵⁰ Peter Weiss in einem Interview mit Hannes Heer, unveröffentlichtes Typoskript der Sendung vom 13.11.1979 (WDR III), S. 17. - Ähnlich äußerte sich Weiss im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold: "Bei einem Stil dieses epischen Zuschnitts, der eine Totalität erfassen will, gibt es keinen Raum für psychologische Verfeinerungen. Allerdings sind sie unterschwellig vorhanden." ("...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mißgriffen ...", in: Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 51).

Schreibvorgang überflüssig. An deren Stelle tritt der selbstreflexive poetologische Diskurs des erzählten Ich, das seine Entwicklung zum Schriftsteller als immanentes und performatives Schreibprojekt des Romans durchführt. Dieses literarische Vorhaben führt im Roman aus, worüber es selbst thematisch berichtet. Mittels der multiperspektivischen Gestaltung des kollektiv konzipierten Erzählers gelingt die Konstruktionsidee, die heterogenen, diffusen und komplexen Gedanken, Meinungen und Berichte in einem homogenen, "präsentischen Bewußtseinshorizont"⁵¹ zu zentrieren und erneut zu reflektieren.

Was Stanzel als generelle Tendenz der Relation von Ich-Bezug und Er-Bezug charakterisiert, gilt im besonderen Maße für die "Ästhetik des Widerstands", daß nämlich ein "Widerstand des erzählenden Ich gegen seine totale Identifizierung mit dem erlebenden Ich [...] latent in vielen Ich-Romanen vorhanden"⁵² ist. Weiss hält zwar an der Einheit von erzählendem und erzähltem Ich fest, er vermeidet jedoch deren Gleichsetzung, indem der handelnde Erzähler stark zurückgenommen bleibt. Gleichzeitig wird jedoch sein Bewußtseinshorizont auch um Bereiche außerhalb seines persönlichen Erfahrungsschatzes erweitert. Diese Konstruktion setzt ein verzweigtes diskursives und antithetisches Strukturprinzip voraus, das alle Ebenen des Textes und der Handlung durchzieht. Alfred Andersch hat zuerst auf die Diskursivität des Romans hingewiesen und das Gespräch als dessen innersten Kern charakterisiert.⁵³ Der Ort, an dem die Diskussionen und divergierenden Erzählstränge zusammengeführt werden und in ihrer temporären und räumlichen Ungleichzeitigkeit Kohärenz erfahren, ist das Bewußtsein des Erzählers selbst. In ihm bündelt sich unaufhörlich sein eigener Reflexionsstrom. Als Erzählinstanz blendet sich das erzählende Ich nie vollständig aus, immer ist es durch seinen prismatischen Bewußtseinsfilter präsent, obgleich das erzählte Ich stark aus dem Geschehen oder der Handlung zurücktreten oder gar für einige Zeit vollständig verschwinden kann (vgl. ÄdW, III, 169-248). Die Tilgung des autobiographischen Modells als generellem Interpretationsschlüssel ist durch markante Abweichungen des Erzählverfahrens gekennzeichnet.⁵⁴ Allerdings ist bezüglich der "Erzähltechnik der erlebten Rede, die in einer Ich-Erzählung nur dem erzählten Ich zugestanden werden kann"⁵⁵, jedoch in Weiss' Roman auch an dritte Personen delegiert wird, eine analytische

⁵¹ Burkhardt Lindner, *Halluzinatorischer Realismus*, a.a.O., S. 177.

⁵² Stanzel, *Theorie des Erzählens*, a.a.O., S. 135.

⁵³ Alfred Andersch, *Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe von Peter Weiss*, in: ders., *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze*, Zürich 1977, S. 143-153.

⁵⁴ Vgl. Burkhardt Lindner, *Halluzinatorischer Realismus*, a.a.O., S. 174 f.

⁵⁵ Ebd., S. 175.

Differenzierung vorzunehmen, die für die weitere Interpretation von Belang ist. Hierfür ist Stanzels Unterscheidung zwischen Gedanken- und Redewiedergabe nützlich:

"Bisher wurde die ER (erlebte Rede, J. B.) nur als Mittel zur Wiedergabe von Gedanken, Wahrnehmungen etc. betrachtet. ER erscheint jedoch in der Ich-Erzählung - ebenso wie in der Er-Erzählung - auch zur Wiedergabe von Rede. Jetzt wird eine Differenzierung zwischen ER als Gedanken- und Redewiedergabe notwendig. Zunächst ist festzuhalten, daß ER als Gedankenwiedergabe innerhalb einer Ich-ES (Ich-Erzählsituation, J. B.) immer nur mit Bezug auf die Person des Ich-Erzählers möglich ist, dagegen kann ER als Redewiedergabe innerhalb einer Ich-ES auch für die Rede anderer Charaktere erscheinen, da ja für die Darstellung von Rede eine Beschränkung des Wissenshorizontes des Ich-Erzählers nicht gegeben ist."⁵⁶

Durch die Verwendung der erlebten Rede als Redewiedergabe - häufig erst in der Imagination des Erzählers realisiert - erweitert sich die Erzählkompetenz des Ich-Erzählers, ohne jedoch in die auktoriale Perspektive umzuschlagen. Es darf hierbei nicht unberücksichtigt bleiben, daß es sich bei dem erzählten Ich in der "Ästhetik des Widerstands" um ein Individuum handelt, das einen künstlerischen Entwicklungsgang zum Schreibenden vollzieht und daß ein erheblicher Teil seines Bewußtseins durch die überaus intensive Imaginationskraft eine 'zweite Realität' schafft (literarisch produziert). Denn dadurch wird die traditionelle Grenze zwischen Erzählbericht und Erlebniskontext gesprengt. Dieser Umstand hat einen Teil der Literaturwissenschaftler dazu gebracht, ein Changieren von personaler und auktorialer Perspektive anzunehmen. Dieser These soll hier widersprochen werden. Weder läßt sich dem Erzähler eine "quasi-auktoriale Funktion"⁵⁷, zusprechen, wie Vogt behauptet, noch ist Bürgers These zuzustimmen, Weiss gehe über die

⁵⁶ Stanzel, Theorie des Erzählens, a.a.O., S. 281.

⁵⁷ Vgl. Jochen Vogt, Wie könnte dies alles geschildert werden, a.a.O., S. 91; ders., "Nirgendwo zuhause als in unserer Parteilichkeit". Zur Annäherung an die Ästhetik des Widerstands von Peter Weiss, in: *Studia Germanica Posnaniensia*, Bd. 10, (Poznán, 1982), S. 77-92. - Diese Position vertritt auch: Dieter Kimpel, Aporien des literarischen Realismus. Die ästhetische Erfahrung als Provokation der politischen Bildung in Peter Weiss' "Wunschautobiographie", in: *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 205-227. - Die Ausführungen von Ursula Heukenkamp verzichten dagegen völlig auf erzähltheoretische Begründungen. Ihre Hinweise sind zu Klärung der aufgeworfenen Probleme wenig hilfreich, weil sie den Ich-Erzähler rein assoziativ zu Benjamins *angelus novus* in Beziehung bringt und ihn zum nahezu heiligen und äußerst blassen Schutzengel der schutzlosen Opfer verklärt. (Ursula Heukenkamp, *Angelus novus oder der Erzähler in der "Ästhetik des Widerstands"*, in: "Ästhetik des Widerstands". *Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*, hrsg. von Norbert Krenzlin, Berlin/DDR 1987, S. 100-121).

"Allwissenheit des auktorialen Erzählers hinaus."⁵⁸ Weiss' besondere Leistung besteht nämlich gerade darin, daß er die Möglichkeiten des personalen Erzählens voll ausschöpft, indem der Erzähler seine eigenen Wahrnehmungsfähigkeiten durch gezielte Phantasietätigkeit erweitert. Über dieses Verfahren, die Empirie durch Imagination anzureichern, erfährt der Leser in den Notizbüchern: "zu dem, was man mit sich schleppt an Erlebtem, denke ich mir noch Halluziniertes hinzu, das ist etwas schwieriger, als das gewöhnliche Wandern durch den Tag" (NB, 1971-1980, 873).

Es ist gerade diese halluzinatorische Erweiterung der empirischen Wahrnehmung und gegenständlichen Erfahrung, die zu einem ständigen Changieren des Erzählwinkels, des point of view, führt. Allerdings wechselt nicht die Erzählperspektive selbst, wie Lindner⁵⁹ meint; sie bleibt strikt personal, da sie an der tendenziellen Einheit von Erzählen und Erzähltem festhält. Für die erzähltheoretische Analyse ergeben sich allerdings durch die abrupten Schnitte zeitlicher, räumlicher und kontextueller Art Paradoxien, die nicht so einfach widerspruchsfrei aufzulösen sind. Besonders im dritten Band, in dem das erlebende Ich zeitweise völlig ausgeblendet wird, entstehen dadurch rasante Sprünge. Lindner, der bislang den anspruchsvollsten erzähltheoretischen Erklärungsansatz des Romans geleistet hat, geht von dem Widerspruch zwischen Autor-Instanz und Ich-Figur aus und begründet einen impliziten Erzähler jenseits der Ich-Figur. Damit soll u.a. das Problem gelöst werden, daß einige Passagen (bes. im letzten Band der Trilogie) in erzähltechnischer Hinsicht nicht mehr plausibel dem erzählten Ich zuzuordnen sind: "Im Parteilokal beriet mein Vater sich noch mit Taub [...]. Auch wir sollten versuchen, sagte mein Vater, nach Warschau zu gelangen [...]. Sie sah vor sich die Rücken, nackt oder mit Fetzen bedeckt [...]. Ende März Neununddreißig war es meinen Eltern gelungen [...]" (ÄdW, III, 10 f.)

Auf engstem Raum wechseln hier die erzählten Zeiten (1939, 1940, 1939), Erzählweisen (berichtende Rede, direkte Rede, erlebte Rede) und Orte (Tschechoslowakei, Schweden). Dennoch kann diese Passage durchaus glaubhaft der Ich-Figur zugesprochen werden, allerdings nicht dem erzählten, sondern dem erzählenden Ich. Das Zurechnungsproblem geht hier auf eine nicht thematisierte Kommunikationsweise zurück. Während nämlich das erzählte (erlebende) Ich mit seinen Eltern in Schweden zusammentrifft und dort von deren Flucht vor den Nazis

⁵⁸ Peter Bürger, Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der "Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 285-295, hier: S. 290.

⁵⁹ Burkhardt Lindner, Halluzinatorischer Realismus, a.a.O., S. 178. - Auch Stephan Meyer steuert zur Debatte um das personale Erzählen instruktive Argumente bei: Stephan Meyer, Kunst als Widerstand, a.a.O., S. 102 ff.

erfährt, verfügt das erzählende Ich souverän über dieses Wissen und verschmilzt es zu einem dichten Reflexionsstrom, in dem die Ereignisse nur noch durch harte Schnitte voneinander zu unterscheiden sind. Nicht der "implizite Autor" (Lindner) erzählt, sondern das erzählende Ich, das in seinen Wahrnehmungen und Erfahrungen nicht unmittelbar an die Lebenswelt des erzählten Ich gebunden ist. Erzähltechnisch wird diese Souveränität des Erzählers durch personale Medien, Reflektorfiguren und - wie in diesem Falle - imaginierte Ausgestaltungen von berichteter Erfahrung ermöglicht. Streng genommen wird - bezüglich der Gesichte und Leiderfahrung der Mutter - keine Geschichte erzählt. Statt der Fabel steht hier der Diskurs im Vordergrund. Doch der Aussagevorgang ist keineswegs dem Modell mündlicher Rede nachgebildet; auf der Aussageebene besteht keine rhetorische Situation. Der Erzähler spricht zu keinem Hörer (auch nicht zum Leser, wie im auktorialen Modus). Der Erzähler ist ein Romanschreiber, der einen Bericht abfaßt, in dem die Regeln des Erzählens stellenweise außer Kraft gesetzt sind.

Mit der Verknüpfung von dialogisch-diskursiver Kommunikationsstruktur des Textes und dem Reflexionskontinuum des erzählenden Ich versucht Weiss ein Verfahren zu begründen, das es seinem Erzähler erlaubt, die unübersehbare gesellschaftliche und historische Komplexität narrativ zu bewältigen. Durch die Viestimmigkeit wird der monolithische Block der (Partei-)Geschichte aufgesprengt und perspektivisch aufgefächert. Geschichte soll als große Kontroverse sichtbar werden, die jedoch nicht unentscheidbar ist⁶⁰, sondern für die Unterdrückten erfolgreich verläuft. Mit dem Fortgang der Romanhandlung und der Höherentwicklung des narrativen Reflexionsniveaus der Erzählerinstanz rückt die erzählte Ich-Figur zwar aus dem Mittelpunkt des erzählten Geschehens selbst, doch läßt sich dadurch keineswegs von einer "dezentralen Stellung seines Ich"⁶¹ sprechen, weil die schrittweise Ausblendung der handelnden Ich-Figur ja gerade nur durch die zunehmende Dominanz der erzählenden Ich-Figur gelingt. Gerade in dieser Bewegung realisiert sich die personale Offensichtlichkeit des Erzählten, denn der Erzählvorgang wird vollständig in die Erlebnisperspektive der erzählten Figuren eingebunden. Erzähltechnisch gelingt dieses Verfahren allein durch die Aufspaltung des Erzählvorgangs in das Ich und die Delegation der Wahrnehmung an Reflektorfiguren. Es ist daher erzähltheoretisch nicht zwingend erforderlich, in bezug auf die "Ästhetik des Widerstands" von einem impliziten Autor jenseits der Ich-Figur oder von einem Changieren zwischen auktorialer und personaler Sicht auszugehen.

⁶⁰ Lilienthal, Literaturkritik als politische Lektüre, a.a.O., S. 145.

⁶¹ Maria C. Schmitt, Peter Weiss. "Die Ästhetik des Widerstands", a.a.O., S. 89.

Wird sozusagen die fiktive Ich-Origo der erzählten Ich-Figur aus der Fabel getilgt (wie es im dritten Band des Romans geschieht), so wird aber beileibe nicht die Erzählkompetenz des Ich selbst suspendiert; allerdings wird sie verlagert. Diese Umakzentuierung ist Ausdruck einer ästhetischen Strategie des schreibenden Ich, also des immanenten Schreibprojektes, wie es sich ab dem zweiten Band der Trilogie mit zunehmender Deutlichkeit herauskristallisiert. Für die Klärung des Erzählerstandortes ergibt sich hieraus eine doppelte Konsequenz. Zum einen ist der leibliche Erzähler dem Geschehen gegenwärtig, d. h. er agiert als inkorporierte Person der erzählten Welt (mit den bereits erwähnten Ausnahmen). Daneben löst sich der fiktive Erzähler jedoch immer wieder von der Darstellung erlebter Handlung, indem die Erinnerungsleistung des im Roman selbst imaginierten Schriftstellers zur eigenständigen Quelle des Erzählvorganges aufgewertet wird:

"Unsre persönliche Entwicklung fand in gewaltsamer Einengung statt, eine kulturelle Bewegungsfreiheit war undenkbar, was wir erlernten, konnte nur auf Schleichwegen gewonnen werden. Neunzehnhundert Siebenunddreißig, unterm paradoxen Zeichen des Strebens nach einer breiten einheitlichen Front und des im Innern waltenden Mißtrauens, des Zerfalls in den eignen Reihen, waren wir gezwungen, jeden Anstoß, den wir erhielten, nach eigenem Ermessen, oft auf eine visionäre Weise auszudeuten und dabei dem Idealistischen Form zu geben."
(ÄdW, I, 30)

Die bloße Rekonstruktion des Geschehenen und Erlebten muß ästhetisch erweitert werden durch die Konstruktion auch all jener Zusammenhänge, die außerhalb der eigenen unmittelbaren Erfahrungswelt liegen. Nicht die Erfahrung ist die zentrale Quelle für Bedeutungsgewinn und Sinnstiftung, sondern die Zusammenführung diverser Diskurse im Medium imaginierter Selbstvergewisserung und ästhetischer Schreiarbeit. Der Standort des Erzählers in der "Ästhetik des Widerstands" löst die ästhetische Distanz zwischen der Handlung und der Reflexion auf. Etwas erzählen heißt bei Weiss nicht mehr - wie Adorno generell noch für die Romanform proklamierte - "etwas Besonderes zu sagen haben"⁶², sondern etwas Besonderes zu ermitteln. An die Stelle des Zerfalls der Identität der Erfahrung tritt die Synthese divergierender Meinungen; an die Stelle des individuell Authentischen tritt die Komposition des Heterogenen. Die Erzählhaltung ist in dem Bemühen des Ich angesiedelt, der komplexen, widersprüchlichen und unterschiedlich aufgefaßten Wirklichkeit eine adäquate Form abzurufen, in der eine wahrheitsgemäße Realitätsaneignung gewährleistet ist:

⁶² Theodor W. Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, a.a.O., S. 105.

"Wie könnte dies alles geschildert werden, dachte ich, nun aus den Vereinfachungen gerissen, mit denen ich mir eine Ausdauer ermöglicht hatte. Wie wäre dies, was wir durchlebten, so darzulegen, fragte ich mich, daß wir uns drin erkennen könnten. Die Form dafür würde monströs sein, würde Schwindel wecken. Sie würde spüren lassen, wie unzureichend schon die Beschreibung der kürzesten Wegstrecke wäre, indem jede eingeschlagene Richtung ihre Vieldeutigkeit eröffnete." (ÄdW, I, 130)

Die Suche nach der Form ist eine doppelte: eine politische und eine ästhetisch-kulturelle. Sie ist bestimmt vom Übergang des bloß beobachtenden und registrierenden Chronisten zum ästhetischen Produzenten, für den die Reproduktion und Produktion der Geschichte durchaus eine Einheit bildet. Durch diesen sukzessiven Wechsel von der Chronistenrolle des Erzählers zum Kunstproduzenten schiebt sich eine weitere, die Tektonik des Romans konstituierende Bedeutungsebene über die bloß erinnernde Tätigkeit des Erzählers; besser: die Schichten sind ineinander verwoben, ihre Diskurse verschmelzen miteinander. Diese Diskursverschmelzung voranzutreiben, zu organisieren und zu einem (vorläufigen) Ende zu bringen, ist der eigentliche Fluchtpunkt der Erzählhaltung in der "Ästhetik des Widerstands".

Es scheint nicht weiter verwunderlich, daß die formale Seite der Textpräsentation aus diesem Grunde ebenfalls von dichter Komplexität ist. Die Darbietungsweise des Erzählten, also der Formenkanon der sprachlichen Realisierung des narrativen Diskurses, umfaßt die verschiedenen Arten von Redetypen. Für Weiss' Romantrilogie ist konstitutiv, daß die multiperspektivische Darstellung der Geschehnisse stets einem einzigen Redetypus des Erzähler-Ich untergeordnet bleibt, weshalb auch diese Darbietungsweise hier als diskursiver Monolog charakterisiert werden soll. Der diskursive Monolog homogenisiert die verschiedensten Redetypen des Textes (erlebte Rede, direkte Rede, Monolog, Dialog etc.) im mono-logischen Bewußtseinskontinuum des Erzählers. Die Vielfalt der Stimmen, die zum Ausdruck gebracht werden, fokussiert sich in der monologischen Einheit des Erzählers als vielstimmige Monologizität. Deren Spannungsverhältnis besteht im Widerspruch zwischen der Varianz alternierender Stimmen und einem hegemonialen monologischen Reflexionsstrom des Erzählers. Paradoxerweise kann bei Weiss das polyphone Sprechen bei nur innerhalb eines unablässigen Dauermonologes realisiert werden. Außerhalb dieses Reflexionsstromes ist kein Sprechen möglich, d. h. Erzählermonolog und diskursive Stimmenvielfalt bestehen nur ineinander und nicht nebeneinander. Die "voices within one voice"⁶³ besitzen nur dann ihre relative

⁶³ Ferenc Feher, *The Swan Song of German Khrushchevism - With a Historic Lag: Peter Weiss' Die Ästhetik des Widerstands*, in: *New German Critique*, 30/1983, S. 157-169, hier: S. 159.

Eigenständigkeit, wenn der Erzähler sich zurücknimmt und sein eigenes Sprechen dispensiert. Daher läßt sich diese Erzählweise auch nicht als "innerer Monolog" kennzeichnen. Für den Widerstandsroman muß deshalb zwischen einer diskursiven Kommunikationsweise auf der Ebene der Erzählung und der monologischen Darbietungsweise auf der Erzählebene unterschieden werden. Es ist eine maßgebliche Bestimmung des diskursiven Monologs, daß er im Kern einen fortdauernden Dialog mit fremden Sinnpositionen führt und insofern interferierende Redeinstanzen zusammenführt. Wenn also das dominante Sprechen im Roman monologisch ist, so ist es doch keineswegs monovalent. Das Erzählverfahren des diskursiven Monologs folgt dabei der pluralen und fragmentarischen politischen Grundhaltung des Romanwerks, wie sie Weiss in den "Notizbüchern" skizziert hat:

"Die Epoche der Ambivalenz u der Kontroversen. Es war unmöglich, eine absolut richtige, zutreffende Ansicht zu haben, man kam der Wahrheit am nächsten, wenn man den bestehenden Zwiespalt in die Analyse des Sachverhalts einbezog. Monolithische Haltungen von vornherein zum Mißglücken verurteilt, und wenn sie mit Gewalt aufrecht erhalten werden, zeigen sie desto deutlicher das Atavistische ihres Charakters." (NB, 1971-1980, 177)

Anhand einer dialogischen Passage aus dem 1. Band soll der diskursive Charakter dargestellt werden. In einem breit angelegten Disput (ÄdW, I, 100-169) zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Vater werden zentrale politische Probleme der jüngsten deutschen Arbeiterbewegung diskutiert. Ausgehend von den Erinnerungen des Vaters an den Bremer Arbeiteraufstand (1918/19), an dem dieser als Mitglied der USPD teilnahm, werden vor allem die reformistische Haltung der SPD, die organisatorische Spaltung der Arbeiterklasse und das Ringen der KPD um Aktionseinheit und Volksfront kontrovers erörtert. Zur Diskussion stehen vorrangig die Ursachen für das Scheitern der Revolution und das Mißlingen der proletarischen Aktionseinheit aus kommunistischer und sozialdemokratischer Sicht.⁶⁴ Unüberbrückbar scheinende ideologische und organisatorische Gegensätze, und darin besteht die eigentliche historische Tragik der jüngsten Geschichte, vermochten nicht zurückgestellt werden, um stattdessen die heraufziehende faschistische Bedrohung gemeinsam abzuwehren.

"Secondly, most of the time Weiss escapes the refying consequences of the particular attitude that has been called monologic by Bakhtin in his famous book on Dostoevsky. Monologic procedure consists of promoting one solo voice (...) into a dominant position and manipulating all others as mere objects in relation to this dominant position." (Ebd., S. 158 f.).

⁶⁴ Wolfgang Abendroth, *Aufstieg und Krise der deutschen Sozialdemokratie*, Frankfurt/M. 1964; Arnold Reiser, *Der Kampf der KPD um die Aktionseinheit der deutschen Arbeiterklasse in den Jahren 1921 und 1922*, 2 Bde., Berlin 1964.

Aus der Perspektive der Geschichte von unten, dem Blickwinkel der Betroffenen, der Opfer, der Beteiligten und der Kämpfenden werden die großen historisch-politischen Konfliktlagen im verkleinerten Modell des familiären Disputes (Vater-Sohn-Mutter) paradigmatisch abgebildet. Im Kern geht es Weiss um die Entfaltung eines diskursiven Vernunftprinzips im Roman als Korrektiv gegen die Defizite des realen Geschichtsverlaufes, es geht ihm um die exemplarische Einheit von unten:

"Wir waren im Wunschdenken befangen, andern ein Beispiel zu sein. Dann mußten wir einsehn, daß dies falsch war. Nicht falsch von der Sache her, sondern von der Wahl des Zeitpunkts. Denn erst in der Bestimmung des richtigen Zeitpunkts, sagte er, äußert sich das Verständnis des historischen Materialismus. Und warum, fragte ich, hast du dich dann doch wieder der Partei angeschlossen, die sich für immer gegen die Revolution gestellt hatte. Sein Suchen nach Erklärungen zeigte mir, daß bei aller Gegenwärtigkeit der Februartage des Jahrs Neunzehn diese Zeit doch einen Gedächtnisschwund, einen blinden Fleck in ihm hinterlassen hatte. [...] Auch jetzt, in der Nacht, [...] hatten die Berichte meines Vaters etwas Fremdartiges an sich, sein Zögern deutete an, daß er spürte, wie schwierig auch mir die Annäherung an dieses Gedankenmaterial war, in dem doch die Wurzeln lagen für ein Verständnis der heutigen Geschehnisse." (ÄdW, I, 114 f.)

Es fällt auf, daß der Jungkommunist auf das bolschewistische Totschlagargument vom "Sozialfaschismus", das jede wirkliche Verständigung verunmöglicht, verzichtet. Mehrfach wird die partielle Unmittelbarkeit des Gesprächs von Berichten, Reflexionen und Kommentaren des Erzählers begrenzt und gebrochen. Im Rahmen dieses diskursiven Monologs erscheint es im Interesse größtmöglicher Wirklichkeitsverdichtung auch plausibel, wenn wörtliche, indirekte und erlebte Rede alternierend den Rededuktus variieren. Hinzu kommt die imaginative Erweiterung der dialogischen Kommunikation durch halluzinatorische Bildsequenzen. Sie sollen als Korrektiv gegen jede ideologische Starrheit wirken: sowohl gegen den "Nebel dialektischer Trugbilder, die uns die Welt der Wirklichkeit verbargen"⁶⁵, von denen Arthur Koestler in seiner Kommunismuskritik spricht, als auch gegen die Trugbilder bürgerlicher Harmonie:

"Über dem Kadaver der Bebelschen Sozialdemokratie sah er die Gestalten von Ebert, Haase und Noske, Scheidemann und Severing, Legien, Landsberg und Wissel aufsteigen. Sie hatten zerfließende Gesichter, Speckbacken, Stiernacken, Hängebäuche. Flankiert waren sie von Kautsky und Hilferding, Bernstein und Wels. Von ihnen ging ein Gemurmel aus, lauschte er, so konnte er vernehmen, wie

⁶⁵ Arthur Koestler, Das rote Jahrzehnt, Wien/Zürich 1991, S. 38

sie ein Bild von der Intaktheit der Welt entstehen lassen wollten, einander ins Wort fallend, einander überlispelnd, leugneten sie den Zusammenbruch der bürgerlichen Gesellschaft [...]." (ÄdW, I, 115)

Diese surreale Vision bürgerlicher Politikdekadenz ist fraglos dem Erzähler zuzuschreiben, der das poetische Prinzip einer von Heilmann favorisierten "Entreglung der Sinne" (vgl. Heilmanns Todesbrief, ÄdW, III, 199 ff.) mit der Rationalität diskursiver Standpunktklärung zu vereinbaren sucht. Mit der Bildhaftigkeit des ätzenden Spotts über die Verkommenheit der staatstragenden Sozialdemokratie wird mittels phantasmagorischer Mittel der politische Ekel des Vaters imaginiert, der für diese Empfindung keine passenden Worte findet. Die Empathie ist dem vorläufig formulierten Wirklichkeitsbild des Ich-Erzählers verpflichtet und muß der unerträglichen Schwere des Daseins abgerungen werden:

"Es ging mir darum, die Wirklichkeit, in der auf die sekundenlange Abwesenheit physischer Schmerzen die direkte spürbare Handlung folgte, in der sich jede Freiheit erdenken ließ und aus der es doch kein Entkommen gab, in der wir aus jeder Ohnmacht wachgerüttelt wurden, so genau wie möglich bestätigt zu bekommen. Die Augen mußten aufgerissen werden, es war mühsam, die Folgen des Erlebten zu tragen." (ÄdW, I, 96)

Bereits hier wird deutlich, worauf es im Erzählverfahren des gesamten Romanes besonders ankommt. Der unerträglichen Erfahrungswirklichkeit sollen keine ästhetischen Gegenbilder, Utopien oder phantastische Erlösungsimagines gegenübergestellt werden. Vielmehr sollen möglichst präzise Bilder über die furchtbare Realität entworfen werden, ohne dabei den Blick von ihr abzuwenden. Die ästhetische Einbildungskraft hat die Wirklichkeit zu bestätigen, indem sie sich von deren sinnlichen Unmittelbarkeit löst, während das subjektive Wahrnehmungsvermögen sich schonungslos dem Realitätsdruck auszuliefern hat. Das zentrale künstlerische Ziel der "Ästhetik des Widerstands" besteht folglich darin, ästhetisches und politisches Unterscheidungsvermögen auszubilden, indem der sprachlos machenden Wirklichkeit einerseits Bilder und andererseits (häufig fiktive) Diskurse abgerungen werden, die zu einem letztlich beide Momente integrierenden Realitätsverständnis führen sollen. Unvermittelt stehen dabei die visionären Sinnbilder als Produkte halluzinatorischer Tagträume neben den gebündelten politischen Disputen. Weiss rechnet den brennscharfen Phantasiebildern nicht bloß die Qualität zu, genauer und unideologisch Realität zu erfassen⁶⁶, sondern sie sind auch gegen die politisch

⁶⁶ Siehe auch: Dieter Kliche, Epos des Widerstands. Zur "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, in: Weimarer Beiträge 32 (1986), H. 7, S. 1192-1213.

verhärteten Fronten zu mobilisieren. Während sich mit jedem Wort Fremdheit und Mißtrauen zwischen Vater und Sohn (SPD/KPD) vergrößern, vermag erst das phantasierte Bild, in dem der Vater als Proletarier erinnert wird (ÄdW, I, 126), erneut an die gemeinsame Klassenzugehörigkeit zu appellieren, wodurch die politischen und ideologischen Differenzen überwunden werden sollen. (Vgl. auch die Vision des aus dem Küchenboden herausbrechenden Vaters, ÄdW, I, 92 f.) Weiss scheint allerdings dieser etwas naiven Idee einer parteilichen Phantasie selbst zu mißtrauen, denn es folgt unmittelbar eine Erklärung, die den abrupten Wechsel zur Harmonie: "Und dann konnten wir wieder miteinander sprechen" (ÄdW, I, 126), dialektisieren soll:

"Das Ausfechten von Gegensätzen, Widersprüchen war es gewesen, was zum Gemeinsamen zwischen uns geführt hatte. Ablehnungen, Schwierigkeiten hatte es gegeben, und immer wieder das Bestreben, mit These und Antithese einen für beide gültigen Zustand zu erreichen. So wie Divergenzen, Konflikte neue Vorstellungen entstehen ließen, so entstand jede Handlung aus dem Zusammenprall von Antagonismen." (ÄdW, I, 126 f.)

Das Gespräch mit dem Vater in der elterlichen Küche in Warnsdorf zielt jedoch nicht nur darauf ab, den kommunistischen und sozialdemokratischen Standpunkt in nuce zu verbinden, sondern auch darauf, die Erinnerungsbilder des Erzählers zu aktivieren sowie die Vorstellungswelt des Vaters zu imaginieren. Durch das dialektische Gesprächsverfahren soll - im Gegensatz zur realen Parteigeschichte der Arbeiterbewegung - der politische Dissens überwunden werden, um gegenwärtiges und zukünftiges Handeln zu ermöglichen. Die Phantasiebilder indes imaginieren vor allem intensive Erinnerungen und Augenblicke. Zwischen politischem Disput und ästhetischer Einbildungskraft spannt sich somit auch ein Zeitverhältnis von Rückblick, Augenblick und Voraussicht, von Verlangsamung, Beschleunigung und Stillstand. Um dieses Zeitverhältnis noch näher zu bestimmen, muß anschließend auf die eigenwillige Schlußkonstruktion des Romanes eingegangen werden.

3. Mnemosyne im Konjunktiv: Erzählgestus und Selbstreflexivität der Schlußkonstruktion

Gegen Ende des dritten Bandes der Trilogie werden in der Erzählweise zwei Zäsuren vorgenommen, die auf den ersten Blick der These über das personale Erzählen zu widersprechen scheinen. Mit der Episode von Charlotte Bischoffs konspirativer Überfahrt nach Berlin und ihrem Bericht über die Zerschlagung der "Roten Kapelle" sowie der Hinrichtung der Widerstandskämpfer in Plötzensee wird nämlich das

erzählte Ich völlig ausgeblendet. Es stellt sich demnach die Frage, ob hier nicht die Einheit von erzählendem und erzähltem Ich aufgelöst wird, zumal die Erzählerfigur mit dem Bericht über Hodanns Verhältnis zum Kulturbund (ÄdW, III, 239 ff.) daran anschließend erneut wieder in Erscheinung tritt. Wer also erzählt die Passagen, in denen das Ich nicht präsent ist? Der zweite Einschnitt wird grammatisch durch den Wechsel des Erzählmodus vom Indikativ zum Konjunktiv und den Tempuswechsel vom Präteritum zum konjunktivischen Futur I (ÄdW, III, 260 ff.) vollzogen⁶⁷:

"Und unsrerseits wurde der Disput beendet mit der Feststellung, daß das, was sich aus eigenem Vermögen erreichen lasse, haltbarer sei als alles Geschenke. Dennoch wäre [sic!] ich damals, vorm Friedenstag, als ich mich fragte, wen die Schuld treffe an der Spaltung des Bunds, der Spaltung der Front, nur antworten können, daß beide Seiten getan hatten, was ihnen möglich war und was durch ihre Wahrheitsbegriffe bedingt gewesen war. Viel später würde ich einmal untersuchen, was noch beständig sei von all dem, was mit so viel Besessenheit und auch Verzweiflung vollbracht worden war." (ÄdW, III, 260)

Im Gegensatz zur indikativischen Frage erfolgt die Antwort nach der Spaltung des Kulturbunds bereits im Konjunktiv. Irritierend ist hieran zunächst die paradoxe Bewegung, daß nämlich die Erzählrede in den Konjunktiv übergeht und gleichzeitig als Erinnerung aus einer späteren Zeit (erzählte Zeit) als der präsentischen Erzählzeit ausgewiesen ist. Für die Interpretation ist dabei besonders die Verknüpfung des Konjunktivs mit dem Erzählgestus des Erinnerns problematisch, weil die Kompetenz des erzählten Ich deutlich überschritten ist: die Mnemosyne im Konjunktiv.⁶⁸ Hinzu kommt die Selbstreflexivität der Erzählstrategie, auf die ja im gesamten Roman bislang verzichtet worden ist. An mehreren Stellen thematisiert sich der Erzähler selbst und spricht über sein Projekt wie über ein zukünftiges Vorhaben, an das er sich zurückerinnert: "Und bei diesem Rückblick würde ich feststellen, daß wir am achten Mai schon einen Mißton im Jubel gehört hatten, [...] und ich würde erkennen, daß wir den harten, unaufhörlich die Entscheidung fordernden Stimmen damals schon recht gegeben hatten" (ÄdW, III, 260). Im Kontinuum des Erinnerns ist die ästhetische

⁶⁷ Zwar wird selbst auf den letzten Seiten der Konjunktiv häufiger durch indikativische Einschübe durchbrochen, doch dominiert fraglos die grammatische Form der 1. Person Konjunktiv Futur I, auf die Lindner hingewiesen hat: Burkhardt Lindner, Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils, in: Die "Ästhetik des Widerstands" lesen, Über Peter Weiss, a.a.O., S 85-94.

⁶⁸ Zur genaueren grammatischen Bestimmung der Schlußpassagen siehe: Rainer Rother, Konditional 1. Die Konstruktion des Schlußabschnittes in der "Ästhetik des Widerstands", in: Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, hrsg. von Jürgen Garbers u.a., Lüneburg 1990, S. 238-257. Rother will belegen, daß der Schluß nicht eindeutig im Konjunktiv Futur I gehalten ist. - Zum Konjunktiv siehe auch: Genia Schulz, "Die Ästhetik des Widerstands". Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, Stuttgart 1986, S. 31 ff.

Vernetzung von Materialrecherche und fiktionaler Ausgestaltung aufgehoben. Weiss will wissen, wie er damals, als er von den geschilderten Vorgängen noch keine Kenntnis hatte, mit dem Wissen und Bewußtsein zum Zeitpunkt der Romanniederschrift erzählt hätte. Ihm liegt soviel an der Verschmelzung beider Erfahrungshorizonte (1945/1981), weil er vorrangig auch etwas über sein eigenes Dasein ermitteln will und auch keine definitive Antwort auf die politische Frage zu geben weiß: "Ist Zurück u Neubeginnen das gleiche?" (NB, 1971-1980, 926). Der sozialistische "Traum von einem Neubeginnen" (NB, 1971-1980, 926) 1945 wird kongruent mit dem fiktiven Zurück nach Abfassung der Trilogie. Weiss fiktionalisiert auf diese Weise den eigenen Text in der Ich-Erzählung und gibt seinen Gegenwartsstandpunkt als Versagen vor dem geschlagenen Widerstand zu erkennen:

"wenn ich so weit gekommen wäre, daß ich über dies alles schreiben könnte, dann würden wir in einem unglaublich verwandelten Leben stehn, als gesetzte, ergraute, wichtiguerische Leute, oder als weiße Gespenster, auferstanden aus Aschehäufchen, aus Grabeskühle" (NB, 1971-1980, 896 f.)

Deshalb wohl ist der Blick ins Zukünftige erzähltechnisch als erinnertes Rückblick arrangiert. Der beständige Erinnerungsmonolog soll nicht durchbrochen, allenfalls gebrochen werden. Das Jahr 1945 markiert nicht nur politisch und psychologisch eine Zäsur für die Beteiligten, in deren Namen der Erzähler ja räsoniert; es ist auch poetologischer Brennpunkt und Spiegelachse zwischen Erzählervergangenheit und Autorengegenwart. Erinnerung und Zeitdeixis gehen im Modus des Konjunktivischen eine eigentümliche Verbindung ein. Allein die Konditionalform stellt noch die notwendige stilistische Klammer dar zwischen der erinnerten Vorausschau und der vorausschauenden Erinnerung:

"Ich würde, aufgetaucht aus dem langwierigen Versuch, die Jahre des Exils zu beschreiben, mit den Kenntnissen aller folgender Irrtümer und Zerwürfnisse, in eine ähnliche Ermüdung geraten, wie sie mich einst befiel, als sich die Wege für uns alle trennten. [...] Der Sinn meines langen Wartens aber würde ja sein, von den künftigen Einsichten her das Frühere zu klären, und vielleicht wäre es dann nicht einmal so wichtig, das damalige Ich zu verstehn, sondern dem, der sich besinnt, näher zu sein [...]." (ÄdW, III, 261)

Mit dieser produktionsästhetischen Selbstreflexion durchbricht der Romanautor Weiss die uneingeschränkte Zuweisung der Erzählperspektive an seine entworfenen Figuren. Dennoch muß in dieser Textstelle der Versuch gesehen werden, das Wechseln in die auktoriale Perspektive zu vermeiden, indem die Erzählrede statt dem textexternen Verfasser dem Ich-Erzähler zugesprochen wird, der sich selbst als

Schriftsteller thematisiert. Es wird allerdings keine neue Erzählerinstanz eingeführt, als vielmehr die personale Perspektivierung auf unzulässige Weise um eine textexterne Diskursebene, die des Autors, erweitert. Gilt nämlich grundsätzlich für die Ich-Erzählsituation, daß das "schreibende Ich dem erlebenden Ich zuschaut"⁶⁹, so wird diese Relation hier aufgehoben. Das Interesse des Autors am erlebenden Ich erlischt.⁷⁰ Es wird vollständig aus dem Text getilgt, um Platz zu schaffen für die Erfahrungen, das Wissen um den Geschichtsverlauf bis zum Zeitpunkt der Romanabfassung und die Reflexionskraft des Autors. Das erzählende Ich bezieht sich plötzlich nicht mehr auf das authentische erlebende Ich, sondern wird zum Sprachrohr des Autorstandpunktes selbst umgewandelt. Durch den Konjunktiv wird die Entwicklungslogik der Fabel durchbrochen. Es ist in ihm nicht mehr zu unterscheiden, was stattgefunden hat und was nicht. Einzig die Imagination des erzählenden Ich über Funktion und Mittel des zukünftigen Schreibvorhabens ist noch von Interesse:

"Wenn ich beschreiben würde, was mir widerfahren war unter ihnen, würden sie dieses Schattenhafte behalten. Mit dem Schreiben würde ich versuchen, sie mir vertraut zu machen. [...] Mit meinem Schreiben würde ich sie zum Sprechen bringen. Ich würde schreiben, was sie mir nie gesagt hatten. Ich würde sie fragen, wonach ich sie nie gefragt hatte. Ich würde ihnen, den Geheimgängern, ihre wahren Namen zurückgeben. Ich würde mich ihnen nähern, mit meinen spätern Erfahrungen, meinem Wissen um ihr spätes Tun [...]. Ich würde ihre geflüsterten, gemurmelten Monologe, ihre bösen Träume erraten [...]." (ÄdW, III, 265 f.)

Diese Textstelle ist auch in poetologischer Hinsicht aufschlußreich, weil sie zu erkennen gibt, auf welche Weise die politischen Figuren des Widerstands, die als "Phantome" und "Chiffren" (NB, 1971-1980, 693) erst entschlüsselt und aus der gesichtslosen Anonymität herausgelöst werden müssen, erschrieben werden. In einem gemischten Akt aus kriminologischer Spitzfindigkeit und intensiver Einbildungskraft werden die "Zeichen ihres Lebens aus den verwischten Gesichtern" (ÄdW, III, 266) abgelesen. Weiss teilt in diesen Sätzen seine literarische Verfahrensweise mit, die darin besteht, sich fremden Figuren schreibend zu nähern, indem er sein historisch angeeignetes Wissen wieder den historischen Figuren, denen es abgewonnen ist,

⁶⁹ Karl-Heinz Hartmann, *Wiederholungen im Erzählen. Zur Literarität narrativer Texte*, Stuttgart 1979, S. 107.

⁷⁰ Zu einem entgegengesetzten Fazit gelangt Maria C. Schmitt, die in der Schlußpassage des Romans eine Verschmelzung von erlebendem Ich und impliziten Autor konstatiert. Problematisch scheint mir dabei zu sein, daß die Kategorien "Erzähler", "erlebendes Ich", "Autor" und "impliziter Autor" nicht ausreichend definitorisch voneinander unterschieden werden (vgl. Maria C. Schmitt, Peter Weiss, "Die Ästhetik des Widerstands", a.a.O., S. 89).

zurückgibt. Er beläßt es jedoch nicht dabei, sie zu recherchieren, zu dokumentieren und zu rekonstruieren. Peter Weiss insistiert auf einem genuin ästhetischen Verfahren der Fiktionalität, mit dem er gleichzeitig die authentischen Figuren auslotet und doch in fiktive Kontexte stellt. Sämtliche inhaltlichen Dimensionen des Romans sind an die primäre Erzählintention gebunden, das vorgefundene, zu imaginierende, zu bearbeitende und zu gestaltende Material (Kunst, Geschichte, Politik, Theorie und Traum) überhaupt in einer adäquaten Darstellungsform zu organisieren. In diesem Erzählstrang wird die Schreibproblematik des Textes selbst thematisiert. Mit dem vorausschauenden Blick des Erzählers auf zeitliche Bezüge jenseits des Romanberichts wird jedoch die Immanenz von Bericht und Reflexion auf einer chronologischen Zeitachse durchbrochen:

"Noch aus weiter Entfernung, die ich erreichen müßte, um meine Erfahrungen deuten zu können, würde ich die Erschütterungen empfinden, wie sie vom Abschluß jener Phase ausgingen. Über den Begriff der Zeit zu sprechen, war auch früher oft unser Anliegen gewesen, wie tief aber wäre erst diese ständig fließende Veränderung zu spüren, wenn noch einmal so viel Zeit vergangen sei, wie damals für mich beim verhängnisvollen Ende des Kriegs." (ÄdW, III, 260 f.)

Diese Konditionalkonstruktion thematisiert die zeitliche Distanz zwischen erzähltem und erzählendem Ich. Die im Text verschlüsselte Jahresangabe (1973) weist den Zeitpunkt des Erzählerstandortes aus, und der Leser erfährt erstmalig, daß dieser Bezugspunkt mit jenem des Autors identisch ist und auf die Schreibgegenwart reflektiert. Mit einem gewaltigen Satz springt der Ich-Erzähler aus der erzählten Zeit heraus in die unmittelbare Gegenwart der Romanabfassung, um als implizite Schreibstrategie das erzählte Ich als Spiegel eines prospektiven Schreibvorganges einzusetzen. Weiss gelingt es somit, die Kontinuität der Zeitebene, die als große Spiegelachse zwischen Ich-Erzähler und erzähltem Ich vorzustellen ist, beizubehalten und einen "banalen Rückblick"⁷¹ zu vermeiden. Allerdings wird durch die Übertragung der Autorinstanz auf die Erzählerfigur die streng personale Perspektive durchbrochen. In der Selbstreflexivität des Erzählers und des Erzählvorganges wird sodann unmißverständlich eine unmittelbare produktionsästhetische Intention des Verfassers sichtbar. Problematisch scheint hier weniger, daß sich das Autorbewußtsein allzu ungebrochen in das fiktive Szenarium einmischt, sondern daß der personale Erzähler aus der zeitlichen und politischen Immanenz der Romanwelt hinausdrängt und seine Fiktionalität stellenweise desavouiert. Zwar wird diese

⁷¹ Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner: Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe, in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 263-289; hier: S. 285.

zentrifugale Bewegung über den eigentlichen Berichtszeitraum hinaus grammatisch durch die konditionale Form relativiert, doch wird durch den Übergang vom Erinnern der Geschehnisse zum Antizipieren der zukünftigen Entwicklungen eine neue Zeitebene eingeführt, auf die das erzählte Ich nicht mehr zu beziehen ist. Blitzartig wird die tendenzielle Einheit von Erzählen und Erzählung aufgelöst. Durch diese Spiegelungstechnik erscheint die Vorausschau des erzählten Ich als Erinnerung des Ich-Erzählers. Allerdings ist Manfred Haiduk nicht zuzustimmen, "die erzähltechnische Differenz zwischen beiden (Erzähler und Autor, J. B.) (sei) dialektisch aufgehoben"⁷², denn die Vorausschau auf ein anvisiertes Schreibvorhaben, das bereits mit dem Abschluß der Lektüre realisiert ist, rekuriert stets auf den Erfahrungshorizont des erlebenden Ich, das bereits Wissen um den Geschichtsverlauf (Pergamonaltar etc.) hat und sich dann zum Erzähler transformiert. Die Annäherung von Erzähler und Autor mündet nämlich aufgrund einer Schleife, in der die romaninterne Vorausschau auf ein geplantes Schreibprojekt als imaginierte Erinnerung erscheint, nie in eine vollständige Kongruenz. Weiss selbst gibt einen aufschlußreichen Hinweis darauf, weshalb er die Trilogie mit einem solchen aufwendigen Konstrukt enden läßt:

"Der Ich-Erzähler tritt plötzlich wieder in die Gegenwart, aus der heraus er schreibt, und gleichzeitig muß er sich umdrehen und versuchen, aus der inneren Ebene des Romans heraus in die Zukunft zu gehen. Ich wollte keinen banalen Rückblick vornehmen. Er mußte auf der selben Zeitebene bleiben: wo wird er jetzt hingehen, nachdem das, wofür sie alle gekämpft haben und woran die meisten zugrunde gegangen sind, abgebrochen wurde?"⁷³

In der poetologischen Zielsetzung, "von den künftigen Einsichten her das Frühere zu klären" (ÄdW, III, 261), ist das Wissen um die Unaufholbarkeit der historischen Distanz eingeschrieben. Weiss ist darum bemüht, aus der Innenperspektive des Romans (1945) aber mit dem politischen Wissen des Autors (1973) eine politische Perspektive der Nachkriegszeit zu prognostizieren, die das Jahr 1945 als enorme Zäsur insofern beschreibt, als die Utopien, Sehnsüchte, Hoffnungen und Wünsche der antifaschistischen Widerstandsbewegung nach einer selbstbestimmten Neugestaltung des Lebens durch die neuen globalen Machtblöcke konterkariert werden. Allein in der Utopie, nicht aber in der praktischen politischen Bewegung um eine Einheit, bewahrt sich die kritische Distanz zur Machtpolitik:

⁷² Manfred Haiduk, Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss' Romantrilogie "Die Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 59-78, hier: S. 74.

⁷³ Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner, a.a.O., S. 285.

"Die Hoffnungen würden bleiben. Die Utopie würde notwendig sein. [...] Wie das Vergangne unabänderlich war, würden die Hoffnungen unabänderlich bleiben, und sie, die einmal, als wir jung waren, solch glühende Hoffnungen gehegt hatten, würden sich, indem wir diese wieder wachriefen, damit ehren lassen." (ÄdW, III, 265)

Letztlich bleiben den Überlebenden und Exilierten angesichts der zurückliegenden Totalvernichtung einerseits und den neuen politischen Machtkonstellationen nach 1945 andererseits nur noch die Hoffnungen, die sie sogar noch als Illusionen gegen die neuen Fakten bewahren wollen, denn "nichts anderes war diese Hoffnung ja, als die Lebenskraft selbst." (ÄdW, III, 261). In der zähen Hoffnung ist das Korrektiv gegen das drohende Vergessen aufbewahrt, aber auch der Haß und die Abscheu gegen den "Anbruch der neuen Epoche", in der die schon wieder in Vergessenheit geratenen Hoffnungsträger einer neuen Entwicklung "in Widerspruch gerieten zu den Auswüchsen der Machtvollkommenheit" (ÄdW, III, 263). Dem Erzähler bleibt nicht viel mehr, als an seinem Projekt der Erinnerung und der literarischen Trauerarbeit festzuhalten und die Hoffnung als einzigen Fortbestand einer zukünftigen *conditio humana* gegen die Realität zu behaupten:

"Trauer würde mich überkommen, wenn ich ihrer gedächte, Tag und Nacht würden sie mich begleiten, und bei jedem Schritt, durch diese neue, und sich schon wieder mit Raserei aufladenden Welt, würde ich mich fragen, woher sie die Kraft genommen hatten zu ihrem Mut und zu ihrer Ausdauer, und die einzige Erklärung würde nur diese bebende, zähe, kühne Hoffnung sein, wie es sie auch weiterhin in allen Kerkern gibt." (ÄdW, III, 266)

Hier ist nicht die Rede von einem blindem Optimismus oder einer emphatischen Hoffnung um jeden Preis, denn sie bleibt an das widerständische Handeln gebunden. Dieser skeptische Gestus steht quer zu jedem falschen Geschichtsoptimismus und jeder - auch kommunistischen - geschichtsphilosophisch begründeten Eschatologie, weil Weiss daran festhält, daß es nach dem Faschismus keine optimistische Gewißheit auf eine wie auch immer begründete teleologische Geschichtsverwirklichung mehr geben kann. Mit den Menschenmassen sind im Faschismus auch die letzten Gewißheiten verbrannt. An Erlösung kann nur noch negativ gedacht werden, eine Einsicht, die sich im fehlenden Herakles allegorisiert. Er wird sodann im Schlußbild ultimativ verabschiedet. Der Erzähler vermag schon allein deshalb zum Schluß keinen platten Optimismus verkünden, weil er mit dem Leiden der Geschundenen aufgeladen ist und aus dieser Haltung heraus seine Erinnerungsarbeit leistet. Sein Schreiben erfolgt aus der unsäglichen Vernichtung heraus, die zum einzigen Kriterium der Geschichtsbetrachtung und -erwartung wird. Man muß dieses

Schreiben aus der Verzweiflung aber nicht zwangsläufig als postmoderne Variante⁷⁴ sehen, schließlich versteht es sich als Prozeß, mit dem sich der Erzähler, gänzlich unpostmodern couragiert die "Untersuchung aller Einzelheiten auferlegt" (ÄdW, III, 261) hat.

Ernst Bloch beendet sein "Prinzip Hoffnung" mit der These, die Hoffnung müsse "selber erst noch entschieden werden, in offener Geschichte, als dem Feld objektiv-realer Entscheidung."⁷⁵ Im Romantext realisiert sich diese notwendige Koinzidenz von skeptischer Hoffnung, Zukunftsgewißheit und politischem Befreiungskampf in einem visionären Bild des menscheitsgeschichtlichen Emanzipationskampfes, das leitmotivisch den Anschluß an den Beginn des Erzählberichts herstellt. Die ausschweifende und zugleich pointierte Parataxe hebt zu einem imposanten Schlußbild an. Würde soeben die aus dem Text herausdrängende Erzählbewegung beschrieben, so wirkt ihr jedoch mit der visionären Beschwörung des Frieses eine Kraft entgegen, die den Erzähler erneut in das Romangeschehen zurückführt und aufsaugt:

"Ich würde mich vor den Fries begeben, auf dem die Söhne und Töchter der Erde sich gegen die Gewalten erhoben, die ihnen immer wieder nehmen wollten, was sie sich erkämpft hatten, [...] und ein Platz im Gemenge würde frei sein, die Löwenpranke würde dort hängen, greifbar für jeden, und solange sie unten nicht abließen voneinander, würden sie die Pranke des Löwenfells nicht sehn, und es würde kein Kenntlicher kommen, den leeren Platz zu füllen, sie müßten selber mächtig werden dieses einzigen Griffs, dieser weit ausholenden und schwingenden Bewegung, mit der sie den furchtbaren Druck, der auf ihnen lastete, endlich hinwegfegen könnten."⁷⁶ (ÄdW, III, 267 f.)

Der ringkompositorische Zirkelschluß läßt sich als imaginiertes Exposé des Romanbeginns beschreiben - "Rings um uns hoben sich Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt" (ÄdW, I, 7) -, da der Erzähler, der ja über die Erlebnisse der Zeit von 1937 bis 1945 verfügt, in sein eigenes Erzählwerk hineingeht, indem er dessen motivische Symbolik erneut aufgreift. Insofern läßt sich zu Recht in der Schlußpassage eine "genaue Poetik"⁷⁷ der "Ästhetik des Widerstands" ausmachen. Das erzählte Ich mit

⁷⁴ So Klaus Briegleb, in: Lesergespräche, a.a.O., S. 84.

⁷⁵ Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung. Bd. 3, dritte Aufl., Frankfurt/M. 1976, S. 1624.

⁷⁶ Weiss spielt mit diesem Bild offensichtlich auch auf eine Textstelle aus Henry Millers "Wendekreis des Krebses" an, der für seine Biographie eine überaus wichtige Rolle spielte: "Ich vermisse die Pranke des Löwen." (Henry Miller, Wendekreis des Krebses. Roman. Deutsch von Kurt Wagenseil, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 201).

⁷⁷ Burkhardt Lindner, Halluzinatorischer Realismus, a.a.O., S. 182.

dem Erlebnishorizont der erzählten Handlung projiziert die Ideenskizze einer künstlerischen Verarbeitung (Beginn des zu schreibenden Romans) in die Zukunft. Der grammatische *conjunctivus potentialis* antizipiert sowohl das Erzählvorhaben als auch die reale Möglichkeit der emanzipatorischen Selbstbefreiung aller Unterdrückten. Insofern entspricht dieses Bild nicht der Irrationalität des Traumes⁷⁸, sondern einer utopischen Vision, sich des politischen Gehalts durchaus bewußt bleibt. Mit dem halluzinierten Gang zum Fries wird eine Imagination der seit der Antike perpetuierten Gewalt- und Herrschaftsverhältnisse ausgelöst, die ein Leidens- und Widerstandskontinuum bis in die Erzählgegenwart herstellt. Das Kunstwerk säkularisiert sich in der Emphase zur zeitlosen Projektionsfläche eines Panoramas aktueller Klassenkämpfe: "[...] Coppis Eltern und meine Eltern würde ich sehn im Geröll, [...] schwarze Gesichter, [...] gelbliche Gesichter, [...] und Heilmann würde Rimbaud zitieren, und Coppi das Manifest sprechen" (ÄdW, III, 267). Was als futurischer Vorausblick grammatisch markiert wird, ist realiter ein Rückblick aus der historisch distanzierten Verfasserperspektive. Die Zukunft wird aus der Blickrichtung des Erzählers mit dem Wissen des Autors um den tatsächlichen Verlauf antizipiert. Eine solchermaßen angelegte konjunktivische Vorausschau ist de facto eine Rückblende, die den Romanschluß ringförmig öffnet und zugleich schließt. Mit diesem Kreisgang wird eine doppelte Geschichtsbewegung vollzogen: einerseits findet eine Rückkehr zum mythischen Urbild der Klassenkämpfe statt, um zu betonen, in welche epochenübergreifende Kontinuitäten die Gegenwart eingebunden ist; zum anderen wird deutlich, daß erst durch den Verzicht auf jede mythische Gewißheit, verkörpert durch den Verzicht auf Herakles als geschichtsexternen, metaphysischen Heilsbringer, geschichtsmächtiges Handeln überhaupt zu realisieren ist.

Auf diesen Herakles-Komplex wird dann im dritten Teil dieser Arbeit ausführlich einzugehen sein. Wohl deshalb hat Weiss auch von der früher gehegten Absicht Abstand genommen, den Roman pathetisch und optimistisch enden zu lassen: "Schluß des Buches: Erwachet, ihr Völker dieser Erde!" (NB, 1971-1980, 182). An die Stelle dieser internationalistischen Emphase ist eine Ernüchterung und Unsicherheit getreten, die nicht zuletzt durch das "Ausbleiben einer sozialistischen Einheit" (ÄdW, III, 262) ausgelöst worden ist. "Wir mußten durch die Politik hindurch" (ÄdW, III, 262), lautet einer der wohl wichtigsten Ernüchterungssätze des Erzählers, mit dem

⁷⁸ Es ist in sich widersprüchlich, zugleich von einer "Art Traumszene" und "einer kühnen Vision" zu sprechen. (Klaus Linsel, Nicht die Asche, sondern das Feuer. Die Notizbücher 1971-1980 von Peter Weiss und die Deutung der "Ästhetik des Widerstands", in: die tat, Nr. 22, 16.10.1981, S. 17).

angezeigt wird, daß nach dem Faschismusinferno, der Vernichtung des Widerstands und dem Scheitern der antikapitalistischen Aktionseinheit von einer ungebrochen positiven Erwartung auf politische Befreiungskonzepte nicht mehr die Rede sein kann. Als Ausblick bleibt nur die Einsicht, daß kein Kenntlicher stellvertretend die geschichtliche Erlösung bewältigen wird; es bleibt nur die Gewißheit der Unge-
wißheit, das Empfinden eines Verlustes.

Exkurs: Die postmoderne Kritik politischen Erzählens

Mit einer anderen, poststrukturalistischen Sichtweise, die die Schlußapothese als "Paradox einer resignativen Utopie" liest, durch die sich die Schrift des Textes "selbst ein Denkmal setzt"⁷⁹, da sie mit Herakles' schwingender Geste identisch sei, wird sich der nun folgende Abschnitt befassen. Die performative Selbstreflexivität der Erzählweise der "Ästhetik des Widerstands" wurde bisher als textimmanentes poetologisches Nachdenken über die Fragen gewertet, wie die politische Intention, komplexe historische Ereignisse und Prozesse literarisch zu gestalten, ästhetisch zu realisieren sei. Diese Sichtweise geht stets davon aus, daß Peter Weiss mit seinem "Romanbericht" (NB, 1971-1980, 419) den Versuch unternimmt, sich geschichtliche Realität zu erschreiben, was aus materialistischer Perspektive bedeutet, daß zwischen den Realitätsebenen Fiktion und Wirklichkeit unterschieden werden kann.⁸⁰ Genia Schulz hat in ihrer Interpretation den bislang radikalsten Versuch unternommen, die Aufhebung der Repräsentationslogik des Romantextes mit poststrukturalistischen Argumenten zu begründen. Ihr Ansatz soll im folgenden als postmoderne Variante

⁷⁹ Genia Schulz, "Die Ästhetik des Widerstands". Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, Stuttgart 1986 (im folgenden abgekürzt als "Versionen des Indirekten"). Siehe ebenso ihre "Anmerkungen zur Ästhetik der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, in: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 10, hrsg. von Albrecht Schöne, Tübingen 1986, S. 256-262.

⁸⁰ Ich stütze mich hierbei auf die Argumentation von Habermas, der diese Unterscheidung als distinktes Abgrenzungsmerkmal gegenüber den poststrukturalistischen Theorien anführt. Vgl. Jürgen Habermas, Philosophie und Wissenschaft als Literatur? In: J. H., Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze, Frankfurt/M. 1988, S. 246 f. - "Was den Vorrang und die strukturbildende Kraft der poetischen Funktion begründet, ist nämlich nicht die Abweichung einer fiktiven Darstellung von der dokumentarischen Wiedergabe eines Vorgangs, sondern die exemplarische Bearbeitung, die den Fall aus seinem Kontext herauslöst und zum Anlaß einer innovativen, weltauerschließenden, augenöffnenden Darstellung macht, wobei die rhetorischen Mittel der Darstellung aus dem kommunikativen Routinen heraustreten und ein Eigenleben gewinnen." (Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, dritte Aufl., Frankfurt/M. 1986, S. 238).

der werkimmanenten Methode kritisiert werden, die Weiss' politische Ästhetik enthistorisiert und in ihrer politischen Intention entschärft.⁸¹ Schulz versteht in Anlehnung an Derrida Literatur als eine "Art des Redens [...], die Referentialität durch den weitreichenden Gebrauch von Ambiguität zum Problem macht."⁸² Mit dieser Position wird dem sprachlichen Zeichen der Referenzcharakter entzogen, an dessen Stelle nurmehr Versionen des indirekten Sprechens treten, "denn das Zeichen wird immer von einem Dritten, weitgehend dem Ich-Erzähler der Ästhetik des Widerstands, widergegeben."⁸³ Die dominante Erzählweise wird im indirekten Sprechen und dem dazugehörigen konjunktivischen Modus ausgemacht, und beide Aspekte verunmöglichen es, "Texte als Repräsentation einer Realität zu betrachten, die dem Werk vorgängig ist".⁸⁴ Allein die disparaten Diskurstypen des Romans und der vermittelte, indirekte Redetyp der Erzählerfigur reichen ihr bereits als Indizien dafür aus, den Text als Dekonstruktion der ideologischen Intentionen des Autors zu lesen. Die rigide Trennung von künstlerischer Realität und Wirklichkeit außerhalb der Kunst vollzieht sich sodann auch im Verhältnis von Werk und Autor. Die ästhetische Schreibweise des Textes (*écriture*) - gedacht als dem Subjekt nicht verfügbare künstlerische Zeichenproduktion - unterlaufe nämlich das "ideologische Projekt" des Autors, womit dessen bornierte und unakzeptable politische Intention gemeint ist. Die Unvereinbarkeit von "projet idéologique" und "complexité réelle" des Textes, die sich vorrangig im Traumhaften artikuliert, das sich nicht mit dem politischen Diskurs verbindet bzw. jenen ergänzt, sondern ihn subversiv unterläuft und konterkariert, scheint für die Trilogie konstitutiv. Erst wenn beide Sphären deutlich voneinander geschieden seien, lasse sich literaturwissenschaftlich seriös über den Text verhandeln. Gegen diese Argumentation läßt sich einwenden, daß sie selbst ideologisch ist, weil der Text qua strukturaler Reduktion auf bloß formale Bedeutungsgehalte von der negativen Einflußnahme des "ideologischen Projekts" des Autors - in der Tradition werkimmanenter Methodik - gereinigt werden soll. Durch diesen kathartischen Akt wird der Text sodann von seiner zwanghaften Bezugnahme

⁸¹ Auch die Arbeit von Karl-Josef Müller zeichnet sich in diesem Kontext dadurch aus, daß sie nicht dem politischen Gehalt der Ästhetik nachgeht. Es muß jedoch bezweifelt werden, ob seine Kritik an einigen linken ideologischen Lesarten des Romans ausreicht, das Politische erst gar nicht mehr als maßgebliche Kategorie in Weiss' Text in den Blick zu nehmen. Schließlich hat Weiss selbst durchaus überzeugend darauf verwiesen, daß eine "kämpfende Ästhetik" weder in weltanschaulichen Bekenntnissen noch in ästhetizistischen Geschmacksurteilen aufgeht. (Vgl. Karl-Josef Müller, *Haltlose Reflexion. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands*, Würzburg 1992, bes. S. 24 ff.).

⁸² Schulz, *Versionen des Indirekten*, S. 7.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 11.

auf außertextliche Wirklichkeit erlöst. Dieser ästhetisierende Formalismus fußt auf der Illusion einer objektiven und ideologiefreien Werkimmanenz. Grundlage dieser Verfahrensweise ist die Annahme, der Roman bringe selbst gar keinen Inhalt hervor, sondern kopiere und simuliere lediglich bestehende Diskurse. Formalistisch ist das Verfahren der Dechiffrierung intertextueller Relationen insofern, da allein das Spiel der Diskurse den Sinn des Textes konstituieren soll. Damit erscheint die ästhetische Form des literarischen Produkts als autonomes Moment abgehoben und losgelöst vom jeweiligen Gegenstand des Diskurses, von Ideologie und gesellschaftlichem Bewußtsein.

Genia Schulz liest die ästhetische Komplexität des Textes einseitig gegen die politischen Intentionen des Autors, gegen dessen Geschichtsverständnis und "ideologisches Projekt" (Macherey), das er "'eigentlich' verfolgt: nämlich die Aneignung und Besetzung des (antifaschistischen) Widerstands und der Realität des Ästhetischen von einer humanitären Sozialismusauffassung her."⁸⁵ Das Ideologische ist das Eigentliche, das Ästhetische hingegen das Uneigentliche, das sich gegen das Eigentliche durchsetzt. In dieser rigiden Gegenüberstellung, die statt an Vermittlungen nur noch an Differenzen interessiert ist, erscheint die Schrift und der Sprachstil des literarischen Produktes als Garant gegen Weiss' unzumutbares marxistisches Politikverständnis.⁸⁶ An dieser Festlegung wird bereits zweierlei deutlich: Erstens baut ihre Argumentation gegen die kritisch-hermeneutische und ideologiekritische Methode einen Popanz auf, weil diese den Text keineswegs als ungebrochene Autorenrede versteht, mithin dessen ästhetisches Bewußtsein niemals mit der Ästhetik des Textes identisch setzt⁸⁷; zweitens beruht die Trennung von Ästhetik und Ideologie auf einem formalistischen und unhistorischen Verständnis des sprachlichen Materials und einem reduktionistischen Ideologiebegriff, der alles Politische als Ideologie verbannen will. Jost Müller hat an dieser Simplifizierung außerdem kritisiert, daß sie nur die Disparitäten von ästhetischem Text und

⁸⁵ Ebd., S. 14 f.

⁸⁶ Es ist jedoch trivial und löst nicht das literaturtheoretische Problem, wenn Robert Cohen Schulz schlicht ein "antikommunistisches Geschmacksurteil" attestiert, ohne jedoch ihren poststrukturalen Ansatz einer Ideologiekritik zu unterziehen. (Robert Cohen, *Bio-Bibliographisches Handbuch zu Peter Weiss' "Ästhetik des Widerstands"*, a.a.O., S. 183).

⁸⁷ Dazu führt Genette aus: "La conscience esthétique d'un artiste, quand il est grand, n'est pour ainsi dire jamais au niveau de sa pratique." (Gérard Genette, *Discours du récit, essai de méthode*, in: ders., *Figures III*, Paris 1972, S. 67-273, hier: S. 270. - Ähnlich argumentierte schon Heidegger: "Gerade in der großen Kunst (...) bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes." (Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1960, S. 3).

Autorideologie betrachtet, nicht jedoch die Disparitäten der "kämpfenden Ästhetik" (Weiss) als Ideologie zu den literarischen Disparitäten des Textes.⁸⁸

Beiden theoretischen Postulaten von Schulz: der Text könne nicht als Repräsentation einer Realität gelten und das "ideologische Projekt" stehe dem sprachlichen Text unversöhnlich gegenüber, ist die falsche Grundannahme gemeinsam, die "Ästhetik des Widerstands" sei blind gegenüber den Vermittlungsproblemen von historischer Realität und literarischer Darstellung. Demgegenüber reflektiert die indirekte Erzählweise der Trilogie gerade unablässig die Schwierigkeiten, ein authentisches, realistisches und wahres Bild der Wirklichkeit, die sich hinter dem Webgrund der zahllosen Stimmen, Informationen, Lügen, Ängste, Zweifel, (Alp-)Träume und Hoffnungen verbirgt. Der Roman teilt dem Leser doch gerade unablässig mit, daß es keinen direkten, unmittelbaren und vor allem keinen unbezweifelbaren Zugriff auf geschichtliche und gesellschaftliche Präsenz gibt. Daraus ist allerdings mitnichten der Schluß zu ziehen, es gebe überhaupt keine Verbindung mehr zwischen Sprache und Welt, Text und Geschichte, Zeichen und Gegenstand:

"Ich nähere mich dem Stoff, indem ich Hinweise, Erklärungen, Berichte einhole, Briefe, Tagebücher, Dokumente studiere. Ich erhebe keinen Anspruch darauf, eine umfassende Schilderung geben zu können. Kann mich nur an Einzelheiten halten, die ich selbst in Erfahrung bringe. Ansatzpunkte sind in eigenen früheren Erwägungen zu finden." (NB, 1971-1980, 51 f.)

Der Roman ist zwar zum Großteil durch indirektes Sprechen charakterisiert, worauf schon frühzeitig und häufig in der Diskussion hingewiesen worden ist, doch läßt er sich deshalb nicht schon als Beleg für die These anführen, Texte könnten keine Realität repräsentieren, "die dem Werk vorgängig ist"⁸⁹, vielmehr wird das Repräsentationsverhältnis in seiner Ambivalenz von Dokument und Fiktion unablässig problematisiert. Ein Beispiel aus den Episoden des Spanischen Bürgerkriegs soll diese Heterogenität der Geschichtspräsentation veranschaulichen. In einer Situation äußerster Bedrohung und innerer Zerrissenheit ist es den Protagonisten "kaum möglich, die verschiedenen Schichten der Geschehnisse auseinanderzuhalten", in ihre "Handlungen drangen ständig die Bilder aus den Zentren ein, in denen sich Macht und Gewalt verdichteten." (ÄdW, I, 288) Mit dieser Selbstreflexion ist das

⁸⁸ Jost Müller, *Literatur und Politik bei Peter Weiss*, Wiesbaden 1991, S. 159 f. Müllers Kritik bleibt jedoch zu vage und oberflächlich, weil er sich nicht auf Schulz' Textverständnis und Textdeutung einläßt. Stattdessen stellt er ihrer ideologischen Dichotomie (Autorideologie/Text) sein um den Produzentenstandpunkt in der Literaturproduktion erweitertes Verständnis des "ästhetischen Projekts" entgegen. Damit bleibt aber die Literaturtheorie von Schulz unkritisiert.

⁸⁹ Genia Schulz, *Versionen des Indirekten*, a.a.O., S. 11.

Grundproblem bereits benannt: das Einfluten externer Bilder von fernabliegenden Ereignissen in eine äußerst verdichtete Bewußtseinslage, die kaum mehr die heterogenen Realitätsschichten zu unterscheiden vermag. Spärliche Informationen über die Außenwelt müssen gebündelt und gedeutet werden, um sie dann als Sinnbausteine in das große Puzzle der zu rekonstruierenden Realität einzufügen. "Was wir erfuhren, waren unzusammenhängende Signale, Morsezeichen, Fingerzeige, die erläutert werden mußten." (ÄdW, I, 289) Informationsdefizit, Sinn-suche, Orientierungshilfe und Handlungs-rationalität sind die Stichworte einer ent-humanisierten politischen und geistigen Situation. Die Suche nach Signalen von außen ist bereits der materiale Kern der Repräsentationslogik des Textes, denn er ist darum bemüht, Erfahrung und Mentalitätsmuster oppositionellen Verhaltens und Handelns zu rekonstruieren. Der referierte Widerstand ist Realität und Imagination zugleich. Die Besonderheit dieses ästhetischen Erzählverfahrens besteht darin, daß historisch Vergangenes schlaglichtartig durch die Kombination von Recherche, Dokument und Einbildungskraft rekonstruiert wird.

Ein knapper Eintrag in den "Notizbüchern" gibt Aufschluß über Weiss' Intention des binären Schreibens, d. h. der Assimilation von Erfahrungsmaterial und Hinzuge-dachtem: "Wir lasen immer unsre eignen Erfahrungen in eine Lektüre hinein, unsre eignen Halluzinationen überschwemmen die Bilder." (NB, 1971-1980, 215) Die Tätigkeit des Imaginierens ist ja nicht zuletzt konstitutiv für die Ausbildung von Subjektivität. Ein Blick auf die Ereignisse der Moskauer Schauprozesse belegt, inwieweit Weiss authentisches Material und dokumentarische Recherche in den Roman eingeflochten hat. So finden sich etwa wörtliche Zitate aus Bucharins Verteidigung und aus der Anklage des Staatsanwaltes Wyschinski mit freien Assoziationen der Figuren verknüpft.⁹⁰ (ÄdW, I, 288 ff.) Trotz dieser Quellenge-nauigkeit, die freilich durch den erzählerischen Duktus eingeschmolzen wird, gr-undsätzlich jegliche Repräsentationslogik des Romans zu leugnen, belegt das of-fensichtliche Desinteresse von Genia Schulz gegenüber der historischen und politi-schen Perspektive der "Ästhetik des Widerstands". In die Erzählung sind so zahl-reiche dokumentarische Realitätspartikel eingeschlossen, daß sich Fiktion und Dokument wie das Original einer alten Schrift und ihr Palimpsest zueinander ver-

⁹⁰ Vgl. zu den Reden des Staatsanwaltes Wyschinski: Theo Pirker (Hrsg.), Die Moskauer Schauprozesse 1936-1938, München 1963. Für die Rekonstruktion der Figur Bucharins benutzte Weiss u.a. die Studie von S. F. Cohen, Bucharin, London 1974. Zur Verarbeitung der "Moskauer Prozesse" siehe auch: Robert Cohen, Versuche über Weiss' Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M. u.a. 1989, S. 113 ff.

halten. Das Dokumentarische amalgamiert sich mit dem Fiktionalen ohne zu erlösen oder zu dominieren.

Es ist Genia Schulz durchaus darin zuzustimmen, daß das Verarbeiten sprachlichen Materials (Politik, Historie und Kunstgeschichte) einem vereinheitlichenden Stilprinzip unterliegt, das dem Leser eine mitunter auch verwirrende Diskursvielfalt präsentiert, wobei auch die Diskursart (z.B. der Diskurs der marxistischen Historiographie) imitiert und dem Erzählerbewußtsein eingeschmolzen wird. Das ständige Changieren zwischen den fiktionalen Erzählsträngen Romans und ihren Anspielungen auf nichtliterarische Diskursformen macht denn auch einen wesentlichen Zug des Romans aus. Allerdings verschiebt sich dadurch nicht der Diskurs wissenschaftlicher Geschichtsschreibung zur "simulierten Historiographie"⁹¹. Geschichte im Roman erscheint immer nur diskursiv gebrochen (je nach Wahrnehmung, Interpretation und Interessenlage), jedoch liefert die Historiographie jeweils nur das Material, die Stichworte und Reibungspunkte für die Auseinandersetzung. Die Historiographie selbst bleibt stets, obwohl der Roman sich selbst dem hohen Anspruch historischer Wahrheit und Verifikation aussetzt, dem ästhetischen Modus untergeordnet. Geschichtsschreibung wird allenfalls zitiert, adaptiert, kommentiert und paraphrasiert, aber nicht simuliert, denn die Infragestellung ihrer Aussagen und festen Wahrheiten, die permanente Erschütterung festgefügtter Weltbilder und liebgewonnener Wahrnehmungsmuster weist den Roman als Korrektiv gegen die Einseitigkeiten, Halbwahrheiten und Instrumentalisierungen (auch der sozialistischen) Geschichtsschreibung aus. Durch diese mimetische Historiographie, deren wesentliches Merkmal nicht in der Simulation eines realen Vorganges (z.B. Geschichtsschreibung) besteht, sondern in der imaginativen Ausgestaltung des recherchierten Materials, wird der Wissenschaftsdiskurs erweitert, nicht aber zersetzt.

Für Genia Schulz erscheint der diskursive Charakter der Trilogie als Beleg und Exempel für Julia Kristevas Verständnis der "Intertextualität"⁹², der zufolge sich der ästhetische Text wesentlich durch sein Spiel mit Diskursen anderer Texte konstituiert. Dieser Terminus geht auf Bachtins Modell der "Dialogizität"⁹³ zurück und sollte eine Dynamisierung des Strukturalismus ermöglichen. Die methodologische Prämisse bestand darin, das literarische Wort nicht punktuell als Träger eines fixierten Sinnes aufzufassen, sondern als Schnittpunkt einer Überlagerung von

⁹¹ Ebd., S. 13.

⁹² Vgl. Julia Kristeva, "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman", in: Jens Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. III, Frankfurt/M. 1972, S. 345-375.

⁹³ Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. und eingeleitet von Rainer Gröbel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Gröbel und Sabine Reese, Frankfurt/M. 1979.

verschiedenen Textebenen. Intertextualität meint in diesem weiten Sinne einer allgemeinen Kultursemiotik die radikale Entgrenzung und Generalisierung des Textbegriffs, durch die ein ganzes kulturelles System (alle Textsorten sowie das menschliche Sprechen) als Metatext verstanden wird. Kristeva definiert Intertextualität als "dieses textuelle Zusammenspiel, das sich im Inneren eines einzigen Textes vollzieht. Für den Sachkenner ist Intertextualität ein Begriff, der anzeigt, wie ein Text die Geschichte 'liest' und sich in sie hineinstellt."⁹⁴ Damit ist aber nicht nur der literarische Text gemeint, sondern ein ubiquitäres Textuniversum, in dem alle Subtexte Elemente eines "texte général" sind. Für Schulz belegt diese Intertextualität, daß sich die Sinnproduktion des Sprechens verliert, das Autor-Subjekt in literarischen Diskursen dezentriert wird und nurmehr ein subjektloses Sprechen existiert, womit auch kein Erzählersubjekt mehr vorhanden ist, das sich Welt aneignen oder erschließen könnte. Davon abzugrenzen ist ein auf literarische Texte begrenzter Intertextualitätsbegriff, der die Interferenz, Zitation und den Dialog verschiedener Texte in einem literarischen Text in den Blick nimmt, wie es in dieser Arbeit ausführlich noch hinsichtlich des Einflusses von Dantes "Divina Commedia" auf die "Ästhetik des Widerstands" geschehen wird.⁹⁵

Das Intertextualitätsverständnis wirkt sich auch auf die Bewertung von Sinn- und Wahrheitsfragen in der Literatur aus. Bereits im "Gespräch über Dante" (1965) wird für Weiss die Sinnsuche zum entscheidenden Motiv für die Beschäftigung mit der "Divina Commedia": "Dante suchte nach dem Sinnvollen. Für uns ist das Sinnvolle die Ergründung jedes Zustands und die darauf folgende Weiterbewegung, die zu einer Veränderung des Zustands führt. Das ist der Freispruch von der eigenen Verschuldung."⁹⁶ Sinnsuche als Einheit von Lebensdeutung und Lebensgestaltung zwecks Gewinnung einer weltanschaulich fundierten Handlungsfähigkeit und Identitätsbildung sowie das unaufhörliche Aufspüren von Wahrheit in allen Realitätsschichten (den politischen und künstlerischen) ist mit größten Anstrengungen verbunden. So ist gar in den "Notizbüchern" die Rede vom "Kampf um die Wahrheit in der politischen Wirklichkeit und in der Kunst. Diese Wahrheiten hängen zusammen, bilden eine Einheit." (NB, 1971-1980, 185) Die Einheit von Wahrheit

⁹⁴ Julia Kristeva, Probleme der Textstrukturen, in: Jens Ihwe (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. II/2, Frankfurt/M. 1971, S. 500.

⁹⁵ Zum theoretischen Kontext der Intertextualität siehe bes.: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, Frankfurt/M. 1988; Renate Lachmann, Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt/M. 1990.

⁹⁶ Peter Weiss, Gespräch über Dante, in: Peter Weiss, Rapporte, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 142-169, hier: S. 148.

und Sinn gestaltet sich in der "Ästhetik des Widerstands" als Diskursvernetzung. Nach Auffassung von Genia Schulz konzentriert sich das Wahrheitsproblem hingegen im Konjunktiv als der grammatischen Form, Skepsis und Zweifel zu artikulieren. Fraglos drückt der Konjunktiv der berichtenden Rede (erlebte Rede und indirekte Rede) aus, daß der Sprecher eine fremde Aussage, die von ihm referiert wird, mit Distanz wiedergibt, d. h. für deren Wahrheitsgehalt auch keine Gewähr übernimmt. Macht sich der Sprecher den Aussagegehalt jedoch zu eigen, wird der Modus des Konjunktivs durch den Indikativ ersetzt. Der zeitweilige Gebrauch des Konjunktivs der berichtenden Rede durch den Ich-Erzähler der "Ästhetik des Widerstands" signalisiert damit seine unmittelbare Nähe oder Distanz zu den wiedergegebenen Aussagen. Allerdings läßt sich kaum davon sprechen, daß dieser Aussagemodus im großen und ganzen konstitutiv sei für den gesamten Erzähltext:

"Das Ich der Ästhetik des Widerstands, das sich fortwährend des Verstandes seiner zahlreichen Gesprächsteilnehmer bedient, um sich ein Bild von der Welt zu machen, vollzieht im Konjunktiv, der die Reden wiedergibt, einerseits die Destruktion der Selbstpräsenz (die Idee einer 'Aneignung' der Welt), während es sich andererseits durch den Konjunktiv sprachlich überhaupt erst konstituiert, indem es durch ihn den nie aufgehobenen Abstand zwischen protokollierendem Ich und der Welt festhält. Insofern kann es als Inkarnation des Konjunktivs in der Ästhetik des Widerstands funktionieren, ist gewissermaßen als Ich selbst nur Modus der Möglichkeit, des Zweifels, des Wunsches und des Abstandes von der referierten Welt."⁹⁷

Im Widerspruch von Selbstauflösung und Konstituierung erscheint der Erzähler sodann nurmehr als die Personifikation des Konjunktivs. Die namenlose Erzählerfigur jedoch ist keineswegs ausschließlich Stimmenkatalysator der dargestellten und referierten Figuren, zu deren Sprachrohr sie sich verwendet. Der Erzähler ist auch in seiner sicherlich sehr reduzierten Lebensgeschichte physisch präsent, neben seiner Haupttätigkeit, Stimmen einzufangen, zu reflektieren und zu fokussieren, agiert er auch. Der Ich-Erzähler als Resonanzboden fremder Stimmen und der subjektiven Eigenentwicklung erweitert das Fassungsvermögen des Denkens und der Wahrnehmung der Vielheit der Stimmen der Vernunft auf Kosten persönlich gewonnener Erfahrung, ohne diese jedoch preiszugeben oder zu verleugnen.

Die bereits in den vorigen Kapiteln angeführte Polyvalenz der Ich-Figur, ihre strukturelle Vielschichtigkeit als reflexive Instanz und als kollektives Erinnerungssubjekt schließt neben dem Aspekt der Erzählfunktion, in der das Ich als technisches

⁹⁷ Genia Schulz, Versionen des Indirekten, a.a.O., S. 34.

Instrument der Perspektivierung der Redevielfalt in Erscheinung tritt, auch eine fingierte Individualbiographie ein, in der ja gerade die Aneignung der Wirklichkeit im Mittelpunkt steht. Insofern ist nur im Hinblick auf das Erzählermedium von einer tendenziellen Destruktion der Selbstpräsenz, von einer Entsubjektivierung zu sprechen. Gerät dagegen die Entwicklungsgeschichte des klassenbewußten, proletarischen Individuums, das als Chronist angetreten ist, für die ungeheuerlichen Ereignisse (1937-1945) im Spiegel der Meinungskontroversen die Zeugenschaft zu übernehmen, ins Blickfeld, so ist die Rede von einem - in der Romanfiktion - empirischen Ich. Erst die Beschreibung der widerspruchsvollen Konstellation des Ich als regulatives Modell für eine proletarische Widerstandsbiographie einerseits und der entindividualisierten bzw. depsychologisierten Subjektivität andererseits verhindert die Reduktion des Erzählens auf grammatische Probleme. Das empirische Ich der "Ästhetik des Widerstands" im Konjunktiv einer proletarischen Möglichkeitsbiographie ist narratives Medium und Träger des Bildungs- und Aneignungsprozesses. Die Präsenz der Ich-Figur bezieht sich ausschließlich auf deren intellektuellen Bildungsweg politisch-kommunistischer Sozialisation und auf den Erwerb künstlerischer Kompetenz. Aber gerade diese drei Momente der Persönlichkeitsentfaltung werden nicht durch das Politische zersetzt, sondern konstituieren sich - in einem überaus schmerzlichen, widersprüchlichen und erschöpfenden Prozeß - durch, gegen und in Politik. Dafür gibt es in den Gesprächen im ersten Band zwischen dem Ich und seinem Vater wichtige Belege. Der Leser erfährt über die proletarische Biographie, daß sie aus dem "Rechnen (bestand), wie über die nächsten Tage und Wochen wegzukommen, wie die Miete zu zahlen sei" (ÄdW, I, 134) und nur in der künstlerischen Phantasie ließ sich eine konsistente "Familiengeschichte denken, eine Geschichte, in der das Eigene aus dem Bindungslosen entstand." (ÄdW, I, 134) Zur Erzählerbiographie gehört ebenfalls die avisierte Entwicklung zum Schriftsteller:

"Und wie sollte das Schreiben für uns überhaupt möglich sein, fragte ich mich während des Berichts meines Vaters. Wenn wir etwas von der politischen Wirklichkeit, in der wir lebten, auffassen könnten, wie ließe sich dann dieser dünne, zerfließende, immer nur stückweise zu erlangende Stoff in ein Schriftbild übertragen, mit dem Anspruch auf Kontinuität." (ÄdW, I, 135)

Die hier bekundete Schreibabsicht gehört ebenso zu seiner proletarischen Existenz wie die perennierende Exilerfahrung der Unzugehörigkeit, Isolation und Entfremdung: "Denn daß wir nirgendwo sonst zuhause waren als in unsrer Parteilichkeit, das war mir, obgleich ich erst am Anfang meiner Reise stand, deutlich geworden."

(ÄdW, I, 136) Dem Erzähler geht es darum, gegen die Isolation der Vereinzelten in seiner Klasse anzuschreiben, "Trennungen zu überbrücken, etwas zu finden, das für uns, die wir abgeschnitten waren von einem Heimischsein, gemeinsam sein konnte." (ÄdW, I, 136) Beim besten Willen kann man in der politischen und kulturellen Intention, sich "so viel wie möglich bewußt zu machen von dem, was ringsum geschah, auch von dem, was, wie mein Vater sagte, uns bevormundete und maßregelte, was nicht nach unserem Kommentar verlangte, was uns stumm und gefügig haben wollte" (ÄdW, I, 137), nicht allein die "Destruktion der Selbstpräsenz" eines entsubjektivierten Stimmengenerators sehen.⁹⁸ Der Ich-Erzähler ist zumindest ansatzweise auch ein um kulturelle Kompetenz ringendes Klassensubjekt und nicht nur "Ausdruck eines integrierenden Bewußtseins"⁹⁹.

Die durch Schulz vorgeführte Domestizierung des politischen Gehalts der "Ästhetik des Widerstands" begnügt sich indes nicht allein damit, das Scheitern der Verbindung von ästhetischem und ideologischem Projekt zu konstatieren, sondern sie sieht auch den politischen Diskurs als zerstörerischen Impuls gegen die Lebensgeschichte des Erzählers. Kernstück dieser Interpretationsposition ist die Gleichsetzung des indirekten Sprechens mit der vollständigen Desavouierung des Wirklichkeitsbezuges, als erschöpfe sich dieser mit der platten Widerspiegelung - die ja nun dem Roman wirklich nicht zugrundeliegt - gerade so stattgefundenere Ereignisse der Geschichte. Unter der von Jean Baudrillard formulierten und von Schulz affirmativ übernommenen Prämisse von der "Agonie des Realen" als zunehmende mediale Zersetzung der Wirklichkeit, erreicht der Vorgang der Simulation von Wirklichkeit Allgemeingültigkeit. Somit steht nicht mehr im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses an Literatur die Frage nach der besonderen Art und Weise des Schreibens über Wirklichkeit, sondern die Dechiffrierung struktureller Eigenschaften simulierter Diskurse. Mit einer solchen Entpolitisierung der Literaturanalyse wird zugleich das aufklärerische Moment der Literatur und damit ihr Wahrheitsgehalt verabschiedet.

⁹⁸ Roland Barthes spricht von einem ubiquitären Textgewebe, in dem sich das Subjekt nicht verfängt, sondern auflöst "wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge." (Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt/M. 1974, S. 94).

⁹⁹ Genia Schulz, *Versionen des Indirekten*, a.a.O., S. 49.

III. Erfahrung der Kunst - Kunst der Erfahrung

1. Ästhetik des erweiterten Realismus

Gegen das werkimmanente Modell von Genia Schulz, das nicht mehr nach dem Realitätsbezug von Literatur fragt, ist auch einzuwenden, daß es nicht in der Lage ist, das besondere Realismusverständnis der "Ästhetik des Widerstands" zu erfassen. Hierzu ist es notwendig, zunächst die Diskussionen des ersten Bandes über den realistischen und avantgardistischen Kunstbegriff zu betrachten, die darin kulminieren, Kafkas "Schloß"-Roman als proletarische Literatur positiv gegen die Tradition sozialistischer Kulturpolitik zu lesen. Damit wird eine alternative marxistische Rezeptionsperspektive vorgeführt, die das Verhältnis von Erfahrung mit Kunst zur Kunst der Erfahrung als dialektisches der gegenseitigen Aufhellung vorführt. Weiss konzipiert diesen Lektürestrang als demokratische Gegenposition zum traditionellen marxistischen Diskurs von Kunst-Politik-Sozialismus, für den hinsichtlich der repressiven Praxis in den sozialistischen Staaten gilt, daß außer umfangreichen, aber phraseologischen "Pseudodebatten" (NB, 1971-1980, 588) "eigentlich keine breiten kulturellen Debatten möglich sind" (NB, 1971-1980, 587). Neben dieser rezeptionsästhetischen Perspektive tritt eine produktionsästhetische in den Vordergrund, die in einem zweiten Schritt zu untersuchen sein wird. Sie kreist um jenen Erzählstrang, der den aktiven Prozeß des Schreibens, des poetologischen Reflektierens über das Schreiben und des Erinnerns beinhaltet und den gesamten Roman leitmotivisch durchzieht.

Anhand eines dialogischen Erzählstranges über die kulturelle Spurensicherung im ersten Band der Trilogie, spannt sich der Bogen rezipierter Kunstwerke von der Antike (Pergamonaltar) über das Spätmittelalter (Dante) und die Renaissance (Francesca) weiter zu bedeutenden Werken der Malerei des 19. Jahrhunderts (Millet, Courbet, Lhermitte, Meurier), in denen das Arbeitermilieu dargestellt wird, bis hin zu den Arbeiten des sozialistischen Realismus¹ und der Avantgardekunst (Dadaismus,

¹ Ab 1932 wurde der Begriff "sozialistischer Realismus" in der Sowjetunion öffentlich verwendet und erhielt seine Bedeutung sowohl als kulturpolitischer Kampfbegriff als auch als kunsttheoretischer Terminus einer normativen Poetik. Auf dem Ersten Allunionskongreß der sowjetischen Schriftsteller im August 1934 wurde das Programm beschlossen. Maxim Gorki definierte ihn seinerseits im Hinblick auf eine "Ideologieperspektive sozialistischer Zukunft".

Surrealismus, Kubismus, Futurismus). Diese kunsthistorischen Exkurse sind in Reflexionen über die Unzulänglichkeit proletarischer Bildung sowie über die Mechanismen der Herrschaftsperpetuierung mittels kultureller Entmündigung des Proletariats eingebunden. Im Spannungsfeld von kultureller Tradition und einer Kunst der Moderne zielt das Erkenntnis- und Handlungsinteresse der Protagonisten (Coppi, Heilmann, Ich-Erzähler) auf zwei Bereiche: auf das Problem der Ausbildung eigener kultureller Identität und auf die Gewinnung eines historisch-reflektierten, durch kulturelle Partizipation aufgeladenen Gegenwartsstandpunktes, von dem aus sich die Vergangenheit rekonstruieren, die Gegenwart verstehend bewältigen und die Zukunft antizipieren läßt. Um den Stellenwert der Kultur für die soziale Emanzipation hervorzuheben, verkehrt Weiss sogar das klassische marxistische Theorem über die Hierarchie der gesellschaftlichen Reproduktion: "Die Kultur ist nicht der Überbau", heißt es in den "Notizbüchern", "sondern die Basis menschlicher Tätigkeit" (NB, 1971-1980, 645); "Kultur, das war, wenn wir zueinanderkamen u miteinander sprachen" (NB, 1971-1980, 373). Und diese Basis muß in mühsamen Kämpfen gegen vielerlei Widerstände, auch gegen die Parteipolitik (NB, 1971-1980, 888) erobert werden. Studieren war für die Arbeiter "von Anfang an Auflehnung" (ÄdW, I, 53) gegen Fremdbestimmung und Unterdrückung, aber auch "gegen die Mattigkeit", "die vertrauten Perspektiven" und gegen das Argument, sie seien "nach dem Arbeitstag zur Anstrengung des Selbstunterrichts nicht fähig" (ÄdW, I, 54). Die Mühen kultureller Arbeit erscheinen erst dann wirklich lohnenswert, wenn der lebensweltliche Bezug der Kulturgüter hergestellt wird:

"Als Eigentumslose näherten wir uns dem Angesammelten zuerst beängstigt, voller Ehrfurcht, bis es uns klar wurde, daß wir dies alles mit unsern eignen Bewertungen zu füllen hatten, daß der Gesamtbegriff erst nutzbar werden konnte, wenn er etwas über unsre Lebensbedingungen sowie die Schwierigkeiten und Eigentümlichkeiten unsrer Denkprozesse aussagte." (ÄdW, I, 54)

Diesem Gesamtbegriff einer erst noch zu erwerbenden kulturellen Identität, die nicht als "riesiges Reservoir von Gütern" (ÄdW I, 54) verstanden wird, ist die konzeptionelle Idee der politischen Ästhetik inhärent, deren rezeptive Seite der einzelnen Kunstwerkanalyse dem Erkunden des Realitätsgehalts der Kunst untergeordnet ist. Die Frage nach dem, was sich in Kunstwerken über die vornehmlich eigene Realität ausfindig machen läßt, wirkt als Ferment zwischen den ästhetischen Gebilden aus verschiedenen Epochen. Gerade weil das rezeptive Interesse den in den

Siehe hierzu: Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm, Frankfurt/M. 1974.

Werken sedimentierten Erfahrungsgehalten gilt, nivelliert sich eine schematische, historisch-systematische Klassifizierungsweise zwischen Tradition und Moderne. Es wird hierbei eine erfahrungsgeleitete Rezeptionshaltung ausgebildet, die mit Habermas als "Aneignung der Expertenkultur aus dem Blickwinkel der Lebenswelt"² bezeichnet werden kann. Allerdings ist die Erlangung kultureller Kompetenz reziprok an das soziale Bewußtsein von den eigenen kulturellen Entbehungen und Rückständigkeiten gebunden, das erst den ästhetischen Bildungsnotstand den Betroffenen vor Augen führt. Es geht auch nicht um irgendeine Lebenswelt, sondern um die gesellschaftlich Deklassierten, so daß die avisierte "Eroberung der Kunst" keinem anderen Zweck folgen soll, "als die Zusammengehörigkeit zu stärken zwischen denen, die bisher nur ihr Abgeschnittensein davon verspürt hatten." (ÄdW, I, 184) Mit Bourdieu gesprochen, ist die Trennung "von den Appropriationsmitteln der Werke"³ erst dann vollständig aufzuheben, wenn die Initiierung ästhetischen Kompetenzgewinns den Kreislauf zwischen kultureller Unmündigkeit und mangelndem Antrieb zur eigenständigen Kulturaneignung durchbricht. Bevor jedoch die praktische, rezeptive Assimilation der Kunstwerke vonstatten gehen kann, muß über diese zunächst in einem kritischen Disput verhandelt werden. Entfaltet wird der strittige Diskurs anhand des Erzählstranges zum sozialistischen Realismus und den Avantgardebewegungen (ÄdW, I, 57-69), in dem die Kunst der Moderne ambivalent scheint: die Erörterung von Dadaismus und Surrealismus (ÄdW, I, 57) changiert nämlich zwischen der Akzeptanz ästhetischer Innovation und der Kritik am kleinbürgerlichen Kulturradikalismus, der die Kunstinstitutionen zu liquidieren trachtet.⁴

Während Coppi und der Ich-Erzähler die sowjetische Konzeption eines parteilichen Realismus verteidigen, bei dessen Werken sie "allein den Inhalt gelten (ließen), der sich grundsätzlich von allen andern Kunstrichtungen unterschied" (ÄdW, I, 60), kritisiert Heilmann deren Apologetik naturalistischer Nachahmung. Sein Kunstverständnis wendet sich nicht direkt gegen die politischen Inhalte und Positionen des sozialistischen Realismus als vielmehr gegen seine unadäquaten Formen und Gestaltungsmodi, in denen der traditionelle Gestus der "Idealisierung und Heroisierung" (ÄdW, I, 65) die Authentizität des Dargestellten verhindere. Deshalb stimmten "Inhalt und Form [...] hier nicht überein" (ÄdW, I, 65), ja es

² Jürgen Habermas, Die Moderne - ein unvollendetes Projekt, in: Die Zeit, Nr. 39, 19.9.1980, S. 48.

³ Pierre Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/M. 1974, S. 181.

⁴ Siehe zum Kontext: Peter Bürger, Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort zur 2. Aufl., 4. Aufl., Frankfurt/M. 1982.

schleiche sich gar "eine kulturelle Gegenrevolution in unser Gesellschaftsbild ein." (ÄdW, I, 66) Heilmanns Standpunkt gegen ästhetisches Pathos und Heroisierung zielt darauf ab, einen Kunstbegriff zu verteidigen, mit dem das Disparate und Widersprüchliche der Realität erfaßt werden kann.⁵ Seine Kritik richtet sich gegen den naiven Abbildrealismus, der kein Äquivalent gesellschaftlicher Revolution im Kunstbereich erlaubt, stattdessen aber zu "Philistertum" und "Kleinbürgerlichkeit" neigt (ÄdW, I, 66). Experiment und offene Form gelten ihm als angemessene Gestaltungsweisen revolutionärer Prozesse in der Gesellschaft und zugleich als Korrektiv gegen die Unterschlagung der ästhetischen Ambiguität und Vielfalt: denn wurde erst der Kunst "das Widerspruchsvolle genommen, so blieb nur ein lebloser Stumpf übrig." (ÄdW, I, 75). Dem intellektuellen Kraftakt Heilmanns gegen die drohende Amputation der Kunst und damit auch der Realitätswahrnehmung tritt der mimetisch verstandene Realismus des Faktischen gegenüber, der sich um den Preis der proletarischen Rezeptivität auf klare ideologische Überprüfbarkeit und politische Legitimation festzulegen hat. Unvermittelt stehen sich die Werke, die eine offene Parteilichkeit zu erkennen gaben jenen gegenüber, die eine "beunruhigende" Wirkung und "wichtige Eigenschaften" (ÄdW, I, 56) besaßen (Surrealismus, Dadaismus).⁶ Weiss läßt hier seine eigene Position von Heilmann formulieren, denn in den "Eingefügten Aufzeichnungen" der "Notizbücher" vom März 1970 liefert Weiss das argumentative Rohmaterial für einen undogmatischen und vor allem klassenunspezifischen Kunstbegriff: "Eine besondere Kunst für das 'Volk', selbst wenn sie die arbeitenden Menschen glorifiziert, weist etwas von Verachtung, von Diskriminierung auf, und entstammt den Nachwirkungen einer bürgerlichen Überheblichkeit." (NB, 1960-1971, 713) Als Wendepunkt zum allmächtigen Dogmatismus fixiert er den 1. Allunionskongreß, mit dem der "Bruch zw. der offiziellen Sicht u der des Untergrunds" (NB, 1971-1980, 588) zementiert wird, und

⁵ Maria C. Schmitt hat darauf hingewiesen, daß Heilmann in diesem Disput Positionen von Bucharin und Malraux vertritt sowie Brechts Standpunkt in der Expressionismusdebatte einnimmt. Dieser Vermutung ist allerdings nur hinsichtlich der antidogmatischen Haltung, die sich gegen parteibornierte Maßregelungen und Bevormundungen stemmt, zuzustimmen. Inhaltlich weichen sie jedoch erheblich ab. Es ist daher entschieden überzogen, Heilmann als Sprachrohr einer festumrissenen kunsttheoretischen Richtung aufzufassen (vgl. Maria C. Schmitt, Peter Weiss, "Die Ästhetik des Widerstands", a.a.O., S. 185 f.).

⁶ Es trifft zwar zu, daß Weiss die Zusammenführung all jener künstlerischen Anstrengungen gestalten will, die "gegen den Faschismus mobilisiert werden konnten", wie Mittenzwei meint, doch es geht hierbei nicht ausschließlich um den politischen Widerstandsgehalt der "Ismen", zumal die angestrebte Synthese in dieser Entwicklungsphase des Romans noch nicht gelingt. (Werner Mittenzwei, Ästhetik des Widerstands. Gedanken zu dem Versuch, eine ästhetische Kategorie für die Kunstentwicklung während des Kampfes gegen den Faschismus zu begründen, Heidelberg 1985, S. 4).

fortan eine nicht-heroische ästhetische Ausdrucksweise nurmehr "am Rand des Ersticken" (NB, 1971-1980, 588) existiert. Es kann deshalb auch nicht die Antwort verwundern, die Weiss, auf eine Rundfrage der sowjetischen "Literaturnaja Gaseta" gab: "Es war mir nicht beschieden, Teilnehmer des ersten Kongresses der Sowjetschriftsteller (1934) zu sein, aber wäre ich auf dem Kongreß gewesen, so hätte ich über die Vielfalt der Themen und des künstlerischen Ausdrucks gesprochen."⁷

Es ist demzufolge besonders der Aspekt der Beunruhigung, den der Erzähler an den Kunstwerken auszumachen sucht. Damit verläuft sein Bildungsgang nicht nur "konträr zu den Hindernissen der Klassengesellschaft, sondern auch im Widerstreit zum Grundsatz einer sozialistischen Kultursicht", durch die "die Pioniere des zwanzigsten Jahrhunderts exkommuniziert wurden." (ÄdW, I, 79) Neben Joyce, Schönberg, Strawinski, Klee und Picasso, die in einer Linie zu Breughel und Dante gesehen werden, findet besonders Franz Kafka Beachtung. Folgt man dem immanenten Entwicklungsgedanken der Kunstaneignung im Roman, so steht der angesprochene Diskurs über die Dialektik von Tradition und Avantgarde für die kritische Synthese beider Konzepte im Kräftefeld einer angestrebten Wahrnehmungsvertiefung, mit der sich auch der Realismusgedanke verschiebt. In der Diskussion über die historischen Avantgarden geht es jedoch nicht um die Kanonisierung von Werken der klassischen Moderne. Mit der Engführung avantgardistischer und realistischer Kunsttraditionen soll vielmehr jenes kulturevolutionäre Projekt der antibürgerlichen Moderne nach dem Ersten Weltkrieg fortgesetzt werden, das letztlich zwar scheiterte, doch sowohl für die Exilbewegung als auch für den Widerstand im Faschismus eine existentielle Rolle spielte.⁸

Die rigorose Ablehnung des dogmatischen sozialistisch-realistischen Kulturkonzepts wird im Roman exemplarisch an der Auseinandersetzung mit Kafkas "Schloß"-Roman vorgeführt.⁹ In dieser Rezeptionsstudie, die keineswegs exem-

⁷ Peter Weiss in Moskau. Für Vielfalt der Themen und des künstlerischen Ausdrucks, in: FAZ, 21.9.1974, S. 23.

⁸ Vgl. Burkhardt Lindner, Halluzinatorischer Realismus, a.a.O., S. 192 f.; Sigrid Lange, Kunst und Politik in der Konzeption der Erzählerfigur. Ein Beitrag zur Avantgardediskussion, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena 36 (1987), H. 3, S. 345 ff. - Jost Müller bezeichnet die im Roman favorisierten Werke als "Gegen-Kanon" zum sozialistischen Programm, was jedoch nicht zutrifft, da Weiss gerade gegen zulässige Kunstlisten argumentiert (vgl. Jost Müller, Literatur und Politik bei Peter Weiss, a.a.O., S. 162).

⁹ Auf eine detaillierte Analyse, die ich bereits an anderer Stelle vorgenommen habe, muß hier verzichtet werden. Siehe dazu meinen Aufsatz: Jens Birkmeyer, Der andere Kafka. Kunstaneignung als Realitätserkundung in der "Schloß"-Rezeption der Ästhetik des Widerstands, in: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss (Ergänzungsband), hrsg. von der Internationalen Peter-Weiss-Gesellschaft, Luzern/Mannenberg 1990, S. 231-246.

plarisches für die Kunstanalysen der Trilogie ist, werden die gewonnenen theoretischen Erkenntnisse an einer Einzelinterpretation erprobt. In den "Notizbüchern" heißt es lapidar: "Sozialistischer Realismus. Die Bilder stellen nicht eine eigene Welt dar, sie sollen etwas illustrieren" (NB, 1971-1980, 332). Weiss geht es aber gerade um die eigene Welt der Bilder, denn sein Verfahren der Kulturaneignung zielt darauf ab, an ihnen ästhetische Erfahrungsweisen freizusetzen, "um der Sprachlosigkeit zu entkommen" (ÄdW, I, 54). Er ist dabei keineswegs ausschließlich am politischen Gehalt¹⁰ der Kunstwerke orientiert, sondern an deren "aufgespeicherte(n) Vitalität" (NB, 1960-1971, 714), wobei stets ein um die Dimension kultureller Anamnese bereicherter Politikbegriff mitgedacht wird. Von dieser Dialektik aus lassen sich die Desiderate einer politischen Kultur und einer kulturellen Politik als historische Mangelzustände kritisieren und als Anforderungen an die sozialistische Bewegung umformen. So läßt sich bereits vorläufig festhalten, daß es die authentischen Erfahrungen sind, die als realistischer Gehalt an Kunstwerken ausgemacht werden können. Für Kafka und Breughel, auch für Eugène Sues Roman "Geheimnisse von Paris" (ÄdW, II, 65-67), wird eine gemeinsame Verfremdung und poetische Tiefe reklamiert, weil ihr "Realismus [...] hineinversetzt (war) in Ortschaften und Gegenden, die sofort erkennbar waren [...], nur um im gleichen Augenblick schon fremdartig, absonderlich zu wirken." (ÄdW, I, 172). Wegen dieser Absonderlichkeit war Kafka für die offiziöse kommunistische Propaganda seit der Realismusdebatte diskreditiert, womit man sich jedoch nur "vor seinem gesteigerten Wirklichkeitsbild" (ÄdW, I, 177) verschlossen habe.

Mit diesem Wirklichkeitsbild wird zugleich das traditionelle Realismusverständnis zurückgewiesen, um ein erweitertes zu formulieren. Damit die Steigerung aber auch als Intensivierung überhaupt zur Geltung kommen kann, muß beim Rezipienten die Bereitschaft zur Wahrnehmung gegeben sein. Weiss' Erzähler vollführt diesen Versuch und liefert sich durch seine Beschäftigung mit dem "Schloß" dem subtilen Erfahrungsschock des lethargischen Szenarios aus, um über die Rückbindung des absurd wirkenden Fremden an die eigene Lebenswelt die Ersütterung der bestehenden und eingefahrenen Wahrnehmungsmuster zu riskieren. Der Schreck, der hier durch die Beschäftigung mit dem Werk affiziert wird, entspringt den Mangelzuständen der proletarischen Existenz. So folgen unmittelbar auf die

¹⁰ Vgl. dazu: Ästhetik der Kunst, a.a.O., S. 43. Hier wird die ideologische These aufgestellt, Weiss' "Erbekonzepzion" sei "konsequent am politischen Umgang mit Kunst orientiert", die Kunstwerke würden "auf ihre Brauchbarkeit für den politischen Kampf geprüft", ohne daß jedoch der gerade durch die Kunstrezeption modifizierte Politikbegriff der "Ästhetik des Widerstands" mitreflektiert wird.

eingestandene Beschämung Erinnerungen des Erzählers an Erfahrungen mit betrieblichen Hierarchien und an seine eigene erniedrigende Unterwürfigkeit gegenüber den Vorgesetzten bei Alfa Laval. Sein Interesse gilt hier primär dem eigenen Leben und dem Zustand seiner Klasse, nicht jedoch dem Roman selbst. Erst die Rückkoppelung des Déjàvu mit dem eigenen Zustand erlaubt dann weitergehende Urteile über die literarische Vorlage. Denn obwohl Kafkas Werk jeden direkten Zeitbezug zu ignorieren scheint, entdeckt der Erzähler die verblüffende Aktualität jener Verunstaltungen des Lebens, denen auch die Proletarier, gezeichnet durch die Härte der Kämpfe und die Last der Entbehrungen, ausgesetzt sind, ohne es jedoch unmittelbar zu bemerken. Über die Wirkungen von Kafkas "Schloß" berichtet der Erzähler: "Das Buch vom Schloß legte sich dann über eine lange aufgestaute Unruhe und über eine sich in ihren Anfängen befindende Wißbegierde. Es rief Beklemmung hervor, zwang mich, meine Schwächen und Versäumnisse zu sehn." (ÄdW, I, 183) Neben moralischer Beschämung und psychischer Beklemmung löst die Lektüre zudem noch eine kognitive Bewegung aus: "[...] denn das Prinzip, das er beschrieb, war einsichtig genug und rief grade durch die Konsequenz der Darstellungsweise eine noch stärkere innre Beteiligung hervor." (ÄdW, I, 177) Gemeint ist die Einsicht, daß sowohl das Schloß als auch das kapitalistische System analoge Verfallserscheinungen aufweisen und dennoch stabile Herrschaftsordnungen darstellen. Der Realist Kafka, dessen Perspektive Brecht treffend als die "des Mannes, der unter die Räder gekommen ist"¹¹, beschreibt, wird als Seismograph und Korrektiv gesellschaftlicher Deformationen entdeckt, die auch im Proletariat vorhanden sind.

Wenn Kafka als Enthüllungsvirtuose gelesen wird, der den profanen Alltag als getarnte Bestialität dechiffriert, so weist das auf eine Rezeptionshaltung hin, die sich dezidiert von der bürgerlichen ästhetischen Praxis als einer von "Dringlichkeit befreiten Welt-Erfahrung"¹² unterscheidet. Demgegenüber beharrt Weiss auf der Dringlichkeit der ästhetischen Erfahrung durch Literatur, durch die ein Wiedererkennungseffekt hervorgerufen werden kann. Weil der Erzähler durch seine wiedererkennende Lektüre die "Gesamtheit unsrer Probleme aktualisiert sah" (ÄdW, I, 176), wird Kafkas Text als "Proletarierroman" (ÄdW, I, 179) bezeichnet, in dem

¹¹ Diese Formulierung entstammt einer Aufzeichnung von Walter Benjamin. Das Gespräch mit Brecht in Svendborg datiert vom 31. August 1934. In: Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1981, S. 153.

¹² Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/M. 1982, S. 101 f.

Erfahrungen thematisiert werden, die erst durch die Lektüre von unten als gültige Zustandsbeschreibungen der Rezipientensituation erinnert werden. Wiedererkennen bei Weiss meint die Suchbewegung nach dem "Bild, das uns selbst enthielt" (ÄdW, I, 55). Dieses Verfahren läßt sich mit dem Terminus des erinnernden Sehens kennzeichnen, das auf die Interferenz der unterschiedlichen Zeitstufen im Kunstwerk und der Rezipientengegenwart abzielt und "das zeitliche 'Gefälle' eines Bildes zur erfahrbaren Gegenwart"¹³ verdichtet.

Eingeklagt wird der ungeschminkte, d. h. entideologisierte Blick auf die eigene Lage, wobei das "Schloß"-Szenario das Korrektiv zur kritischen Selbstwahrnehmung abgeben soll. In einem "Notizbuch"-Eintrag heißt es hierzu: "Zu Kafka: wir sehn immer nur das untergeordnete Personal. Wir gehören selber zu diesem Personal. Unsre Machtlosigkeit überwinden. Kafkas Versuch, vorzustößen. Sind wir weiter gelangt?" (NB, 1971-1980, 210). Mit dieser Fragestellung wird erneut die Kunst in den Zeugenstand gerufen, wo ihr eine doppelte Rolle zugewiesen wird: sie ist Zeugin und Anklagende zugleich. Damit jedoch das Kunstwerk überhaupt im Rezeptionsakt diese exklusive Rolle spielen kann, muß der Rezipient die Fähigkeit der doppelten Illumination erwerben, sich selbst in einem scheinbar außerhalb des eigenen Erfahrungshorizontes angesiedelten Werk wiederzuerkennen sowie im Alltag die Sinnbezüge des Werkes zu entschlüsseln. Insofern vollzieht der Protagonist mit seiner Kafkalektüre in allererster Linie eine Aktualisierungsleistung:

"Je tiefer ich eindrang in dieses Buch, desto mehr wurde angerührt von der Welt, in der wir lebten." [...] "[...] mich selbst hatte ich in diesen krummen, beschädigten, abgenutzten Dorfbewohnern wiedererkannt, es gab zwischen uns diese Muffigkeit, diese Verkümmrung, diesen philiströsen Mißmut, und auch wenn es um ein Weiterkommen, um Ideale ging, so teilten viele von uns das Streben des Landvermessers, endlich gewürdigt zu werden von den Behörden des Schlosses." (ÄdW, I, 178, 180)

¹³ Gottfried Boehm, Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens, in: Boehm/Stierle/Winter (Hrsg.), Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, München 1985, S. 37-57, hier: S. 42. - Die unterscheidbaren Zeitebenen der Rezipientengegenwart und des rezipierten Kunstwerks werden im Roman zwar überlagert, jedoch nicht derart verschmolzen, daß der Erzähler glaubt, seine Lage sei direkt von Kafka beschrieben worden. Da eine Differenz von identifikatorischer und wiedererkennender Lektüre erkennbar ist, trifft Robert Cohens Beobachtung nicht zu. Über den Erzähler heißt es: "Immer weniger vermag er zu unterscheiden zwischen der Lage des Dorfproletariats in Kafkas Roman und seiner eigenen Arbeitswelt der dreißiger Jahre." (Robert Cohen, Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk, Stuttgart 1992, S. 262). Cohen übersieht hier, daß gerade durch die Kunstwerkrezeption bei den Protagonisten Unterscheidungsvermögen ausgebildet wird

Ganz im Gegensatz zu Lukács, der in Kafkas Szenerie nur die dekadente "Welt als Allegorie eines transzendenten Nichts"¹⁴ zu erblicken vermochte, erkennt der Protagonist in Kafkas Gespensterdorf die durchaus aktuelle Imagination kolossaler Verunstaltungen menschlicher Lebens-, Liebes-, Arbeits- und Herrschaftsverhältnisse. Das, was Kafka an lebensdeformierenden Angstsyndromen als dunkle Bilder eines nicht enden wollenden Alptraumes allegorisch in die Romansprache einbringt, liest der Erzähler wörtlich und nicht als existentielle Chiffre. Er vermag Kafkas Pathologie des labyrinthischen Alltags ebenso realistisch und proletarisch zu lesen wie Neukrantz' "Barrikaden am Wedding", jenes "kleine Kampfbuch" (ÄdW, I, 180) über den Blutmai in Berlin 1929, dem nach traditioneller Lesart viel eher das Etikett "Proletarierroman" zukäme, weil hier das kämpfende Proletariat von seiner organisierten, aktiven und bewußt handelnden Seite heroisch und mutig dargestellt wird. Beide Momente, "das Forschen und der Abwehrkampf" (ÄdW, I, 182), das "Labyrinthische und auch das Gleichnishafte" (ÄdW, I, 182), die "vielschichtige, schwierige, ständig ausweichende Wirklichkeit" (ÄdW, I, 180) Kafkas und die faßbare Realität bei Neukrantz, "greifbar, klobig, ein kantiger Block" (ÄdW, I, 180), werden synthetisiert und als miteinander verknüpfte Einheit gedacht, in der die Moderne und der Sozialistische Realismus eine pluralistische Symbiose eingehen. Durch die Zusammenführung beider Literaturkonzepte, die ambivalente Realitätsausschnitte und deren Verarbeitungsweisen darstellen, soll ein Kulturbegriff konstituiert werden, der die falsche Alternative Avantgarde oder Realismus überwindet und auf die autonome politische Handlungskompetenz der Unterdrückten ausgerichtet ist. Ohne sie ist die Verwirklichung eines eigenen Kulturvermögens nicht zu erzielen. Ein solches fiktives kulturevolutionäres Modell sieht Weiss in der Spiegelgasse gegeben, die als "Sinnbild der gewaltsamen, doppelten, der wachen und der geträumten Revolution" (ÄdW, II, 59) gilt. Weiss denkt seine Alternative als Synthese, so daß weder der kunstelitäre Avantgardismus noch das totalitäre Paradigma von der proletarischen "Kunst als Waffe" einseitig favorisiert wird. (Vgl. auch den Disput zwischen Bredel und Ehrenburg, ÄdW, I, 264).

Eine ästhetische Erfahrung zu machen, die sowohl dem Anspruch auf kritische Realitätserkundung genügt als auch dem ästhetischen Eigenwert des rezipierten

¹⁴ Georg Lukács, Franz Kafka oder Thomas Mann?, in: G. L., Essays über Realismus, Neuwied und Berlin 1971, S. 500-550; hier: S. 506. - Weiss versteht seine Gegenlektüre offenbar als Antwort auf Lukács, der seine Kafka-Kritik allerdings erst nach 1945 formuliert. Auch ist eine Reaktion auf die Kafka-Konferenz von Liblice (1963), auf der es heftige Auseinandersetzungen gab, wahrscheinlich. (Vgl. Maria C. Schmitt, a.a.O., S. 187 ff.) Ein Beleg dafür, daß Kafka bereits in den frühen Realismusdebatten - im Gegensatz zu Joyce - "abgefertigt worden" (ÄdW, I, 177) ist, läßt sich in der Literatur meines Wissens nicht nachweisen.

Kunstwerkes Geltung verschafft, stößt in der "Ästhetik des Widerstands" immer wieder auf die Schwierigkeit, die neu zu erschließenden Wahrnehmungsweisen mit neu zu machenden Erfahrungen reflektierend zu verbinden und plausibel zu machen. Es erscheint hierfür unerlässlich, die Beweggründe für die Kunstaneignung stets von neuem zum Ausgangspunkt der Rezeption zu machen. Schließlich bleibt in dieser auf spontanes Wiedererkennen ausgerichteten Rezeptionshaltung immer die Frage offen, ob die hergestellten Verbindungen zwischen Kunst und der eigenen Situation "ein Zeichen sei von Klarsicht oder von Verstörtheit" (ÄdW, I, 92). Die Motivation zur Lektüre des "Schloß"-Romanes rührt beispielsweise nicht nur aus dem Bestreben, fremde Kultur in Besitz zu nehmen, sondern die "Blockierungen der Erfahrung im proletarischen Lebenszusammenhang"¹⁵ kenntlich zu machen. Für Peter Weiss kommt dieser Aufklärungsimpuls, den Marx bereits 1843 in einem Brief an Ruge als "Reform des Bewußtseins nicht durch Dogmen, sondern durch Analysierung des mystischen, sich selbst unklaren Bewußtseins"¹⁶, bezeichnete, ganz wesentlich aus der Kunst. Diese Prämisse folgt einem zugleich antielitären wie wahrheitsbezogenen Kunstbegriff: "Wo immer Kunst Ausdruck einer Wahrheit ist, das heißt, einer originalen Erfahrung Ausdruck gibt, nicht spekulativ einer Direktive folgt, ist sie klassenlos, und somit revolutionär." (NB, 1960-1971, 714) Allerdings ist die - wohl eher nicht ganz wörtlich zu nehmende - Gleichsetzung von Wahrheit und authentischer Erfahrung gerade für den Umgang mit Kafkas Roman nicht unproblematisch denn gerade in modernen hermetischen Texten ist der Aufweis von Subjekterfahrung häufig nicht unmittelbar nachzuvollziehen. Weiss denkt Kunst als "gebundene Vision" (NB, 1960-1971, 715) und Kunstaneignung als Akt der Befreiung von Erfahrung. Authentische Kunst ist in diesem Sinne zwar immer auch Produkt ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Klassenverhältnisse, aus denen sie entstanden ist (auf diesen soziologischen Zusammenhang wird bei allen Kunstwerkanalysen verwiesen), doch enthält sie eben für Weiss einen ästhetischen Überschuß an komprimierter Realitätsverarbeitung, die nicht im sozialen Bezug aufgeht. Um die im literarischen Text manifeste Fremderfahrung zur Selbsterfahrung umzumünzen, reicht es nicht aus, hermeneutisch Kafkas Prosa zu interpretieren, sondern die Entfremdungsproblematik muß als erfahrungsrelevante Subjekt- und Klassenlage (auch) theoretisch zu Bewußtsein gebracht werden. Zum Verhältnis von sozialer Phantasie und Erfahrung schreiben Negt/Kluge zutreffend:

¹⁵ Oskar Negt/Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung, 4. Aufl., Frankfurt/M. 1976, S. 65.

¹⁶ Marx/Engels Werke, Bd. 1, Berlin/DDR 1956, S. 346.

"Um die in der Phantasie gebundene Erfahrung in kollektive praktische Emanzipation zu verwandeln, reicht es nicht aus, das phantastische Resultat zu verwenden, sondern man muß theoretisch das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Phantasie und Erfahrung der entfremdeten Realität befreien; nur so kann die in der Phantasieform gebundene Erfahrung rückübersetzt werden."¹⁷

Mit anderen Worten: Im Modus ästhetischer Wirklichkeitsaneignung muß die Erfahrung der künstlerischen Fremdphantasie in die Phantasie der Selbsterfahrung transformiert werden, denn die ästhetische Erfahrung besteht eben auch darin, daß das Individuum sich selbst als fremd erfährt.¹⁸ Die Praxis ästhetischer Erfahrung bei Weiss ist aber nicht - im Gegensatz zu Bloch und Marcuse - auf die Antizipation idealer Gesellschaftsverhältnisse ausgerichtet, wie manche Interpreten meinen, die besonders den Utopiecharakter betonen, denn sie erfaßt ja gerade auch die negativen, asozialen Erfahrungen des Proletariats.¹⁹ In der "Ästhetik des Widerstand" ist ein Modell der Erfahrungserkundung als ästhetische Erziehung angelegt, die darauf aus ist, "Klassen-Erinnerung"²⁰ als kollektives kulturelles Gedächtnis zu rekonstruieren. Dazu bedarf es neben den Impulsen aus der Kunstrezeption auch der produktiven Verbindung von empirischen Faktenmaterial und künstlerischer Phantasie, die durch das Schreibprojekt zu einem integralen Wirklichkeitsbild zusammengeführt werden.

¹⁷ Negt/Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung, a.a.O., S. 67.

¹⁸ Hier kann nicht die vollständige kunstphilosophische Problematik der ästhetischen Erfahrung erörtert werden. Entscheidend an ihr ist jedoch, daß in ihr Erfahrung als komprimiertes Ereignis wahrgenommen wird, das auch die Raum-Zeitpräsenz alltäglicher Erfahrungsweisen zu suspendieren vermag. Dieses Phänomen steht denn auch bei allen Inszenierungen ästhetischer Erfahrung im Roman im Vordergrund.- Siehe zum ästhetiktheoretischen Kontext bes.: Martin Seel, Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt/M. 1985.

¹⁹ Mit Marcuses Kunsttheorem hat Weiss das Wissen um die Notwendigkeit gemeinsam, daß die bestehende kapitalistische Gesellschaft sowohl im Bewußtsein als auch in den Sinnen der Menschen reproduziert wird. (Herbert Marcuse, Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay, München/Wien 1977) - Im Gegensatz zu Marcuse, der diese Emanzipation als Revolte randständiger Subkulturen denkt, bleibt für Weiss die kulturrevolutionäre Hoffnung auf oppositionelles Klassenverhalten ("Linie Luxemburg-Gramsci") und ästhetische Selbsterziehung des Proletariats, das sich kulturelle Kompetenz anzueignen hat, bestimmend. Allerdings nimmt Weiss gegenüber dem orthodoxen marxistisch-leninistischen Paradigma in den "Notizbüchern" wesentliche theoretische Korrekturen vor. (Vgl. zum politischen Konzept: Wolfgang Fritz Haug, Notizen über Peter Weiss und die "Linie Luxemburg-Gramsci" in einer "Epoche der Ambivalenz", in: Die "Linie Luxemburg-Gramsci". Zur Aktualität marxistischen Denkens, Hamburg 1989, S. 6-13).

²⁰ Peter Brückner/Gabriele Ricke, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in der Arbeiterbewegung, in: Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer materialistischen Ästhetik, Berlin 1974, S. 37-68, hier: S. 39.

2. Schreiben und Erinnern als ästhetischer Widerstand

Geht es für die Kunstrezeption der "Ästhetik des Widerstands" darum, im phantastischen und mitunter visionären Gehalt der Werke etwas zu entdecken, das die Erkenntnis der empirischen Realität befördert, so folgt die schriftstellerische Produktion des Erzählers primär dem Ziel, der ungeheuerlichen Wirklichkeit eine adäquate künstlerische Form entgegenzustellen, die das oftmals schier Unfaßbare zum Ausdruck bringen kann, es aber zugleich auch als Unfaßbares kennzeichnet. Die Reflexionen über ästhetische Verfahrensweisen gehen dabei vom Extremzustand historischer Erfahrung aus (Faschismus/Stalinismus), vom Schrecklichen, Monströsen, Blutigen, Ängstigenden und Unglaublichen. Zum Stichwort Stalinzeit liefern die "Notizbücher" beispielsweise folgende aufschlußreiche Mitteilung: "was du auch hörst an Greueln, es ist nichts übertrieben, die Wirklichkeit ist immer noch ungeheuerlicher als die wahnsinnigste Geschichte - man kann garnichts mehr hinzuerfinden" (NB, 1971-1980, 87). Wenn schon nichts mehr hinzuzuerfinden ist, dann stellt sich aber immer noch die Frage, ob und wie das Geschehene zu erfassen ist, ohne das wahre Grauen zu eskamotieren.²¹ Weiss versucht die Problematik des Erzählens vom Grenzzustand des Mitteilbaren aus zu reflektieren, und der Ort dieser Betrachtungen ist das immanente Schreibprojekt des Ich-Erzählers in der "Ästhetik des Widerstands". Durchsetzt von Reflexionen, Zweifeln, fragmentarischen Bruchstücken einer sich allmählich herausbildenden Schreibpoetik und Selbstbekundung des angehenden Schriftstellers ist dem Roman ein Schreibunternehmen assimiliert, das in drei großen Abschnitten verläuft: 1. Bereits im ersten Band bekundet der Erzähler an zahlreichen Stellen von seiner Absicht, sich als literarischer Chronist zu betätigen. 2. Mit dem für den zweiten Band konstitutiven "Prozeß der Individuation" (NB, 1971-1980, 817) vollzieht sich ein Paradigmenwechsel von vorwiegend rezeptivem Charakter künstlerischer Beschäftigung zum eigenständigen Produzieren von Kunst; maßgeblich für diese Transformation ist die eigenständige epische Fortführung des von Brecht geplanten Engelbrekt-Dramas durch den Ich-Erzähler. 3. Mit dem dritten Band schließlich findet der ästhetische Kompetenzgewinn im veränderten sprachlichen Duktus des Textes selbst seinen Ausdruck. Formal dominieren die eigenständigen narrativen Sequenzen aufgrund der

²¹ Siehe zur Problematik: Theodor W. Adorno, Engagement, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1981, S. 114-128.

gelungenen Zusammenführung künstlerischer und rationaler Diskurse, die nicht mehr parallel geführt, sondern komplex verdichtet und verknüpft werden.²²

Der Erzähler versteht sich als angehender Schriftsteller und organischer Intellektueller des Proletariats²³ und er reflektiert seine Schreibversuche unter drei Aspekten: der Schreibmotivation, dem Formproblem und der eigenen Poetik. Reflexionen über das Schreiben im Roman (nicht des Romans) sind als relativ eigenständiger Erzählstrang in den Text eingebaut, der nicht mit dem Erzählvorgang identisch ist, so daß auch keine Metareflexion auf die Erzählung selbst gegeben ist. Das Verhältnis von Schreib- und Erzählhandlung ist als Verhältnis eines Diskursstranges zum gesamten Erzähl- und Reflexionsstrom konstruiert. Als besonderer Erzählstrang wirkt der Schreib-Diskurs autoreferentiell, indem er zwischen den divergierenden Romanebenen Bezüge herstellt, da diese permanent auf die Formprobleme der ästhetischen Perzeption bezogen werden. Erzählen über das Schreiben im Roman - von der Bekundung der Problematik, Historisches narrativ für die Gegenwart wieder verfügbar zu machen, über die Reflexionen der aktuellen Schreibabsichten, bis hin zur eigenen literarischen Produktion - transformiert sich sukzessive zum Schreiben des Erzählers im Roman. Auf der Handlungsebene erscheint dieser Wandel als Funktionswechsel der Erzählerfigur, die sich vom Chronisten zum ästhetisch Produzierenden entwickelt.

In den "Notizbüchern" wird Kultur als Vermögen charakterisiert, "Lesen zu wagen, zu wagen, an eine eigne Ansicht zu glauben, sich zu äußern wagen" (NB, 1971-1980, 233). Auch Schreiben ist als ein solches Wagnis zu verstehen, dem Amorphen und Formlosen, den erlebten Schrecknissen und der Vielheit der Stimmen Ausdruck zu verleihen. Zu Beginn des Schreibens steht der Wille, das Geschehene zu vergegenwärtigen und ihm Form zu verleihen:

"Nur eine Klangfarbe hatte sich eingestellt, die es mir möglich erscheinen ließ, allen Gedanken und Erfahrungen Ausdruck zu geben. Worte oder Bilder würden ihre Medien sein, je nach Bedarf. Die Schritte, die mich zur Verwirklichung

²² In den "Notizbüchern" heißt es dazu: "im Bd 3 der Ä. d. W. bestimmt die Ästhetik die Art des Schreibens u Sehens, die Ästhetik wird nicht mehr definiert anhand von Kunstwerken und Ausdrucks-Analysen, sondern schlägt sich direkt nieder" (NB, 1971-1980, 781). "Es handelt sich also nicht länger um die Schildrung des Wegs zu einer Ästhetik des Widerstands, sondern diese Ästhetik liegt der gesamten Anschauung (Bericht, Schilderung) zugrunde. Der Blick wendet sich von dieser Ästhetik aus den Geschehnissen zu." (Ebd., 782). "Band III nach den gewonnenen Erkenntnissen erzählen" (ebd., 817).

²³ Vgl. dazu Gramscis Intellektuellenbegriff: Antonio Gramsci, Zu Politik, Geschichte und Kultur. Ausgewählte Schriften, Frankfurt/M. 1980, S. 222 ff. - Gramscis kultursoziologische Kategorie scheint mir deshalb passend, weil der Erzähler sich aus dem proletarischen Milieu heraus die kulturellen Kompetenzen erwirbt.

meiner Absichten führen sollten, konnten jedoch noch nicht getan werden, die gewünschte Entwicklung war so verbaut, daß es eine Vermessenheit war, sie überhaupt zu erwähnen." (ÄdW, I, 305)

Dem Wagnis, mit dem Schreiben zu beginnen, steht allerdings die völlige Unge-
wißheit über die eigene Zukunft im Wege, denn zum Zeitpunkt dieser Reflexion
befindet sich der Erzähler inmitten des Spanischen Bürgerkriegs. Für ihn geht es
vorrangig um die künstlerische Gestaltung eines umfassenden Gewebes aus Stimmen,
Gesichtern, Leiderfahrungen und Hoffnungen, "das seine Vollendung schon in sich
trug." (ÄdW, I, 305) Das wichtigste Schreibmotiv besteht in der Formgebung dessen,
was sich über einen längeren Zeitraum durch die sensibilisierte Wahrnehmung
angesammelt hat. Auf dieser Reflexionsstufe umfaßt die anvisierte literarische
Produktion noch keine eigenständige Konstruktion disparater Stoffschichten der
Wirklichkeit, sondern der Erzähler begreift sich als Artikulationsmedium bereits
bestehender Zeichen und Bilder, die sich nur noch aneinanderreihen müssen, um
sodann als Rebus dechiffriert zu werden. Die Quelle dieser visuellen Wahr-
nehmungen liegt weit zurück in der Erzählerkindheit und findet in Weiss' "Laokoon"-
Essay ihren poetologischen Ausdruck. Die Quelle der geschärften
Wahrnehmungsfähigkeit dagegen wird als mentale Widerstandsleistung in einer
existentiell bedrohlichen Situation verstanden, die nicht allein den Erzähler berührt:

"Die Aufgabe, die sich mir stellte, hatte ich nicht um meiner selbst willen zu
leisten, ich verstand sie als eine Kraft, die auch in vielen andern wirksam war und
uns alle einer Klärung entgegentrieb. Gemeinsam besaßen wir dieses geschärfte
Wachsein. Wir wußten, daß wir preisgegeben waren, und gerade dieser Zustand
war es doch, der viele dazu befähigte, dem Ansturm einer ungeheuren technischen
Überlegenheit standzuhalten." (ÄdW, I, 305)

Zu den Schreibvoraussetzungen gehört gleichfalls die unablässige Speicherung
kultureller Erfahrungen zu einem umfangreichen Netz an Bildern, Stimmen und
Worten, die erst den Nährboden für weiteres sinnhaftes Erkennen und Handeln
bilden. Der Raum der sprachlichen Fiktion, der sich mit dem Rekurrieren auf die
sedimentierten Wirklichkeitsbilder öffnet, gewinnt seine ästhetische, welterschlie-
ßende Funktion nicht durch einen mimetischen Akt der Gestaltung der empirischen
Objektwelt, sondern durch eine gegenläufige Bewegung: die Wahrnehmungen der
Realität werden an bereits vorhandene Bilder eines unbewußten Bedeutungsgewebes
angelagert und mit ästhetischer Phantasie angereichert, während die Objektwelt
selbst mit einem Repertoire an Imaginationen bereits vorstrukturiert wahrgenommen
wird:

"Auch dies zeigte, in welcher Universalität wir zu Hause waren, nichts nahm Gestalt an, wofür nicht schon die Voraussetzungen geschaffen worden waren, wir erkannten, was sich bereits in uns vorgeformt hatte, und den Stoff entnehmen wir unablässig der Gesamtheit, speicherten ihn auf, reicherten ihn an, oft ohne daß wir es bemerkten, bis er spürbar, gegenständlich wurde." (ÄdW, I, 171)

Gerade weil der Erzähler dem angereicherten Stoff Gestalt verleihen will, gehört zur Thematisierung des Schreibens auch, daß die Resistenz des Gegenständlichen gegen seine Bewahrung in ästhetischer Form benannt wird.²⁴ Diese den schroffen und mitunter nur schwer zugänglichen Wirklichkeitsschichten abzugewinnen, ist eine Widerstandsleistung der sinnlichen Reflexion, die sich gegen die Illusion richtet, im erinnerten und sprachlich fixierten Erzählbericht sei die Vergangenheit problemlos zu rekonstruieren. Durch die Problematisierung ästhetischer Formfragen rücken die Zweifel an der Machbarkeit des eigenen literarischen Vorhabens in den Vordergrund, ohne den Schaffensprozeß zu behindern. "Wie könnte dies alles geschildert werden" (ÄdW, I, 130), lautet die grundsätzliche Fragestellung, mit der die adäquate Verarbeitung eigener Erfahrungen und der dramatischen Zeitereignisse gewährleistet werden soll. Daß von vornherein kein trivialer Abbildrealismus in Betracht kommt, wird bereits durch den Anspruch deutlich, das Durchlebte "so darzulegen, [...] daß wir uns drin erkennen könnten." (ÄdW, I, 130) Dieses produktionsästhetische Problem zielt sicherlich auf eine Form, die wohl nur als monströs bezeichnet werden kann. Für Weiss' Erzähler heißt das, "aus dem Formlosen, Ungebundenen heraus" zu beginnen "und nach Zusammenhängen" (ÄdW, I, 136) zu suchen. Die Subjektperspektive des Schreibens lebt für den jungen Proletarier aus dem Widerspruch zwischen der Atomisierung und Isolation der einzelnen Lebenswelten und der nur bruchstückhaften Erfahrbarkeit der Totalität. Schreiben als Formproblem soll den Erfahrungsverlust der isolierten Subjekte als bedrohlichen Mangelzustand bewußt machen. Anhand der Problematik, die Kriegserlebnisse wiederzugeben, ohne den Schrecken und die panische Verwirrung einem simplifizierenden Realismus preiszugeben, verschärft sich das Formproblem hinsichtlich der Transzendierung der empirischen Erfahrungsgehalte. Es steht die Frage, wie die Schilderungen des Schreckens, der Grausamkeiten und des Todes zu erreichen sind, ohne deren Faszination zu erliegen und eine Lähmung herbeizuführen. Die ästhetische Form wird als derjenige Ort bestimmt, der als Medium der Vergegenwärtigung von Schreckens-

²⁴ In einem Interview mit H. L. Arnold bezeichnet Weiss die romanimmanente Formsuche als "eine zentrale Frage, die das ganze Buch durchzieht". ("... ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mißgriffen...". Heinz Ludwig Arnold im Gespräch mit Peter Weiss, in: Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 11-58, hier: S. 46).

Ohnmachts- aber auch Widerstandserfahrung sich sowohl gegen die ausschließliche Singularität von Individualerfahrungen als auch gegen deren Desavouierung sperrt.

Das implizite Schreibprojekt erhält durch das Verhältnis von Politik zur Literatur noch eine weitere Dimension. Markiert wird dieser Einschnitt wesentlich durch das Zusammentreffen mit Brecht in Lidingö, an dessen Ausarbeitung über den schwedischen Bauernführer Engelbrekt der Erzähler im vierten Romanteil des zweiten Bandes beteiligt ist. Qualitativ neu ist dabei die Transformation des bloß imaginierten Bewußtseinsstroms, der sich bislang nicht als literarischer Text vergegenständlichte, zur direkten Literaturproduktion. Mit der kollektiven Arbeit am "Engelbrekt" wird das Paradigma einer vollzogenen Geschichtsaneignung im Medium der Literatur entfaltet. Im Gegensatz zur halluzinierten, rezeptiven Beschäftigung mit Géricault macht der Ich-Erzähler in der von starken Minderwertigkeitskomplexen geprägten Zusammenarbeit mit Brecht - er ist der "Fertige, der in sich selbst Ruhende" (ÄdW, II, 257), den er aber wegen dessen autoritärem und patriarchalischem Verhalten²⁵ nicht leiden kann - die Erfahrung, daß nicht allein das Subjektive als Quelle für Kunst einsteht, sondern daß mit dem experimentellen Integrieren disparater Wirklichkeitselemente die starren Grenzen zum traditionellen Realismus überwunden werden. Kunst und Politik stellen in den poetologischen Kommentaren keinen unversöhnlichen Gegensatz mehr dar, obgleich mit der Forderung nach Symbiose sich auch die Frage nach Aktualität und Autonomie der Kunst stellt: "Wie aber, fragte ich mich, ließ sich diese politische Fähigkeit in solchem Maß auf das Medium der Dichtung übertragen, daß dieses die Eigenschaft erhielt, ganz in der gegenwärtigen Zeit zu stehn, und zugleich eine völlige Autonomie zur Geltung zu bringen." (ÄdW, II, 169) Im Kreis um Brecht lernt er eine Arbeitsweise kennen, die ihn zunächst fasziniert, denn dort "gab es Helligkeit, ungebundene Phantasie" (ÄdW, II, 256), sodann aber auch zum Dissens führt und ihn seine eigene Poetik formulieren läßt. Der Erzähler beginnt seine Arbeit als Zuträger von Material zu Brechts geplantem, aber nicht realisiertem Stück und endet mit der umfassenden epischen Fortführung des Engelbrekt-Stoffes:

"Die Ausarbeitung der Notizen zu diesen Gesprächen wurde diktiert wie von einem Chor. [...] Ich begann meine neue Tätigkeit als ein Chronist, der gemein-

²⁵ Die pejorative Darstellung Brechts geht wohl auch auf Weiss' flüchtige Eindrücke während eines Zusammentreffens mit Brecht 1939 zurück. Vgl. Peter Weiss im Gespräch, S. 268 f. - Zur Analyse der Brecht-Passagen siehe bes.: Robert Cohen, Versuche über Weiss' Ästhetik des Widerstands, Bern u.a.1989, S. 155 ff.; Jost Hermand, "Der Über-Vater. Brecht in der "Ästhetik des Widerstands", in: Werner Hecht (Hg.), Brecht 83. Brecht und der Marxismus. Dokumentation. Protokoll der Brecht-Tage 1983, Berlin 1983, S. 190-202.

sames Denken wiedergab. Bücher, aus den Bibliotheken geholt, lagen gestapelt auf meinem Tisch, ich ergänzte, was ich andeutungsweise vernommen hatte. [...] Von jetzt an war mein Bewußtsein vom Prozeß des Schreibens erfüllt, es war darin ein Registrieren von Impulsen, Aussagen, Erinnerungsbildern, Handlungsmomenten, alles bisherige war Vorübung gewesen, alles Schwankende, Zersplitterte, Vieldeutige, alle brodelnden Monologe wurden zum Resonanzboden für meine Gedanken und Reflexionen. Ich blickte hinein in einen Mechanismus, der siebte, filtrierte, scheinbar Unzusammenhängendes zu Gliederungen brachte, der Vernommnes, Erfahres zu Sätzen ordnete, der ständig nach Formulierungen suchte, Verdeutlichungen anstrebte, vorstieß zu immer wieder neuen Schichten der Anschaulichkeit." (ÄdW, II, 306)

Schreiben bedeutet hier, die Vielfalt der realen Stimmen mit dem virtuellen Sprechen nur vorgestellter Figuren zu einem Chor zusammenzuschmelzen, in dem empirische Wirklichkeit und imaginierte Realität zu einem erweiterten und komprimierten Realismusbild verschmelzen: "Ich wollte als Lebender zwischen lebendigen Stimmen stehn" (NB, 1971-1980, 64). Von Brechts Methode unterscheidet sich die Prosapoetik des Erzählers vor allem durch sein "Desinteresse an der Fabel" (ÄdW, II, 204), die als "Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge"²⁶ für Brecht das "Herzstück der theatralischen Veranstaltung" und die "Seele des Dramas"²⁷ ausmacht, und sein Interesse, vor allem die Parallelen von historischen und aktuellen Prozessen als "universale Zusammenhänge" (ÄdW, II, 256) herauszuarbeiten.²⁸ Er plädiert dafür, die ungeordnete Vielfalt und Komplexität geschichtlicher Verläufe zum Ausdruck zu bringen und nicht die mannigfachen Details rationalen und eingreifenden Handlungsmodellen zu opfern. Damit rücken für ihn auch zwei Aspekte in den Vordergrund, die wohl ausschlaggebend für Brechts Arbeitsabbruch waren: einerseits die begrenzte Aussagekraft der Geschichtsmodelle (Engelbrekt, Cäsar-Fragment) für die Katastrophen der Gegenwart (Sieg des Faschismus, Niederlage in Spanien, Stalinismus) und andererseits der Verrat an Engelbrekt und sein martialisches Ende, das nicht in Brechts Konzept hineinpaßt. Stattdessen greift

²⁶ Bertolt Brecht, Kleines Organon für das Theater, in: B. B., Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik, Frankfurt/M. 1973, S. 165.

²⁷ Ebd., S. 135.

²⁸ In einem Interview von 1968 sagt Weiss: "Brecht kommt es auf die berühmte Fabel an. Für mich ist die Fabel nicht so wichtig. Ich finde, eine Gegenüberstellung von Tendenzen oder Ansichten ist schon ein dramatischer Konflikt an sich. Eine Stimme, eine Gegenstimme dazu, ein Argument, ein Gegenargument, das ergibt schon eine dramatische Bewegung." (Manfred Müller/Wolfram Schütte, Der Kampf geht weiter. FR-Gespräch mit dem Dramatiker Peter Weiss anlässlich der Weltpremiere seines Vietnam-Diskurses in Frankfurt, in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 136-142, hier: S. 136).

der Erzähler die Todesszene auf und führt sie in einer eigenständigen Erzählform zu Ende (ÄdW, II, 306 ff.).

Eine weitere Quelle poetologischer Reflexion findet der Erzähler im Gespräch mit der Schriftstellerin Karin Boye (ÄdW, III, 27 ff.), deren negativ-utopischer Roman "Kalloccain" eher in der Tradition Kafkas steht. Durch sie lernt er eine Poetik kennen, die Brechts Modell völlig konträr ist, aber somit das Spannungsfeld markiert, in dem seine eigene Schreibästhetik angesiedelt ist. Boye ringt mit der Kraft ihrer Poesie der Wirklichkeit eine autonome Daseinsberechtigung ab, in der alles Äußere in ihren inneren Zustand übergeht. Außenwelt verwandelt sich zur Innenwelt; Realität bleibt in der Vorstellungswelt gefangen. Poesie ist für Boye ein Überlebensmittel gegen die "einschnürenden, würgenden, tötenden Ordnungen der Außenwelt" (ÄdW, III, 28), ein Narkotikum gegen ihre psychische Zerrüttung und Todessehnsucht. Nach anfänglichen Mißverständnissen korrigiert der proletarische Protagonist unter dem Eindruck der Erschütterung seines rationalen Systems seine Kritik und erkennt, Boye habe die zutiefst deformierte Realität zum Ausdruck gebracht. Im Gegensatz zu Boyes festen Formvorstellungen ihrer Dichtung, kann sich der junge Arbeiter sein "Schreiben nur als etwas ungeheuer Weitläufiges, Formloses denken", das "eher eine Abhandlung" zu sein habe als ein "Strom freier Erfindungen" (ÄdW, III, 29). Der Roman "Kalloccain"²⁹ erzählt, wie in einem totalitären Weltstaat die Gedanken und Erinnerungen der Bürger mittels der gleichnamigen Wahrheitsdroge ausgelöscht werden sollen. Steht die Vernichtung von Erinnerung als Signum der vollendeten Barbarei, so zeichnet sich das fortschrittliche Projekt der "Ästhetik des Widerstands" als einziges gegenläufiges Erinnerungsprojekt aus.

In Hegels "Ästhetik" findet sich der Gedanke, daß die Erinnerung als einfache Quelle der Einbildungskraft, im Gegensatz zur künstlerisch produktiven Phantasie nur die Singularität und Äußerlichkeit des Erinnernten konserviere und somit das Allgemeine nicht zum Ausdruck bringen könne.³⁰ Bei Weiss erfährt das Erinnern dagegen eine enorme Aufwertung, weil sein Verständnis von Erinnern nicht auf die eigene Lebensgeschichte beschränkt ist. Die Poetik seines Schreibprojektes ist geradezu dem Erinnern verpflichtet, sofern Schreiben die ästhetische Ausgestaltung des Erinnerns als einer Tätigkeit ist, die nicht bloß auf die Vergegenwärtigung des Geschehenen ausgerichtet ist, sondern auch eine künstlerisch motivierte Strategie gegen das Vergessen beinhaltet. Erinnern meint insofern die Freisetzung mentalen

²⁹ Karin Boye, *Kalloccain*. Roman aus dem 21. Jahrhundert, Kiel 1984.

³⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*. Bd. 1, hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1985, S. 50.

Widerstands, als die von Hegel so gerügte Singularität des individuellen Eingedenkens durch die Initiierung des kollektiven Gedächtnisses umgangen wird. Für den künstlerischen Prozeß bedeutet das, "etwas nicht Vorhandnes mit äußerster Genauigkeit wiedergeben" (NB, 1971-1980, 217). Was Peter Weiss darunter versteht und welches Schreibverfahren damit gemeint ist, läßt sich exemplarisch an der Rekonstruktion des österreichischen Journalisten und Kommunisten Rosner,, in den "Notizbüchern" von 1978 verfolgen:

"Plötzlich noch die Möglichkeit, die genaue Adresse zu erhalten, hinter der Rosner sich damals verkroch. Upplandsgattan 77. Ich hatte immer mit der Norrtullsgata gerechnet, schon den Weg dieser Straße entlang beschrieben. Nun der Hinweis durch einen schwed. Genossen. Das Haus befindet sich eben im Umbau. [...] So bin ich in dem winzigen Zimmer, in dem Rosner jahrelang hauste. Kann ihn mir vorstellen." (NB, 1971-1980, 701)

Nachdem er die Information erhält, sucht Weiss sofort die Lokalität auf, und diese Besichtigung wirkt praktisch befreiend auf sein blockiertes Vorstellungsvermögen. Er versucht aufzuzeichnen, was er früher nicht wahrgenommen hatte, daß er nämlich als exilierter junger Maler einst in Stockholm in unmittelbarer Nähe zu den Widerstandskämpfern lebte, von deren Tätigkeit er aber erst sehr viel später erfährt (vgl. NB, 1971-1980, 51):

"Meine Notwendigkeit: die Phantasie auf dem Boden der Wirklichkeit zu errichten, der Erfindung jede nur irgendmögliche Realität zu geben. Ich sehe immer wieder, wie greifbar mir alles wird, wenn ich die authentischen Plätze gesehn habe, an denen sich die Handlungen abspielten. So auch beim Aufsuchen der Straßen u Wohnungen, in denen Mewis, Wehner, Stahlmann sich verbargen." (NB, 1971-1980, 701 f.)

Angesichts dieses präsentischen Geschichtsraumes erinnert sich Weiss an einen früheren Hinweis des 1973 verstorbenen schwedischen Kommunisten Lager, der von Rosners Versteck als einer "Garderobe" sprach, sich jedoch nicht mehr an die Adresse erinnern konnte:

"Verstand jetzt, beim Anblick dieses schmalen Raums neben der Küche, was er meinte. Diese ungeheure Einsamkeit! Daß er es ertragen konnte, dort mindestens 4 Jahre lang zu arbeiten! Welche Leistung! (Niemand noch konnte, oder wollte mir Auskunft geben, was aus ihm wurde. [...]) Im Institut für Marx.-Leninism. in Berlin DDR keinerlei Hinweise." Es folgt abschließend die Würdigung: "Die stillen Helden des Kriegs und Widerstandskampfs, im Namenlosen

untergegangen. (Unzählige von ihnen verleugnet, aus den Annalen gestrichen.)"³¹
(NB, 1971-1980, 703).

All diese Details über Rosner werden dann im Roman zu einem politischen Portrait zusammengefügt:

"Dachte an den andern, von dem ich vor ein paar Stunden gekommen war, den grauhaarigen Gnom in dem schmalen Zimmer an der Upplandsgata. [...] Sein zwergenhafter Körper mit dem großen Kopf verschwand hinter den Papierstößen auf dem seitwärts zum Fenster gestellten Tisch. Die Kammer, in der er hauste, war nicht länger als dreieinhalb Meter, und zwei Meter breit. [...] Die ganze Welt lag draußen, er war verbunden mit ihr durch die Zeilen, die er niederschrieb." (ÄdW, II, 174 f.)

Dieses visionär-recherchierende Verfahren will durch Imagination eher auffinden statt frei erfinden. Vergessene Personen und verborgene Zusammenhänge sollen ebenso aufgefunden werden wie verschollene Namen, verlorene Erinnerungen, Stimmen und Bilder. In diesem Verfahren, das sowohl in die Vergangenheit zurückweist als auch die Gegenwart im Vergangenen wiederzuerkennen beabsichtigt, ist ein widerständiges Potential gegen die etablierte Gesellschaft und ihre erinnerungslosen Gedenkrituale eingeschlossen, weil das forschende und imaginierende Gedächtnis "vergangenen Schrecken wie vergangene Hoffnung in die Erinnerung"³² zurückruft. Die Quellen der Erinnerung speisen sich nicht bloß aus der eng begrenzten Erfahrungswelt der (sehr jungen) Protagonisten, vielmehr meint Erinnern ein überindividuelles kulturelles Projekt subversiven Kompetenzgewinns, das sich mental als Widerstandshaltung ausdrückt. Sie ist als Anamnese, als aktives Wiedererinnern einerseits darauf gerichtet, vergangene Leiden und Opfer dem Vergessen zu entreißen, ihnen Stimmen zu geben, die sie gegen das Versickern und Verblässen der Historie immunisiert, und zum anderen wirkt sie identitätsstiftend für die Sinnbekundungen der Nachgeborenen, die nicht zu den Tätern des Verdrängungsprozesses werden wollen, wie er sich nach 1945 in der Bundesrepublik als "zweite Schuld"³³ herausgebildet hat. Anamnese ist stets ein kontinuierliches Umarbeiten des Vergangenen und damit mehr als die einfache Vergegenwärtigung des Gewesenen. Ihr Überschuß mobilisiert auch politisch die Kräfte gegen das

³¹ So wird Rosner beispielsweise auch in der DDR-Publikation: Exil in der Tschechoslowakei, in Großbritannien, Skandinavien und in Palästina, Frankfurt/M. 1981, nur ein einziges Mal als Herausgeber namentlich erwähnt, während ironischerweise Peter Weiss sogar auf acht Seiten behandelt wird.

³² Herbert Marcuse, Der eindimensionale Mensch, Neuwied und Berlin 1970, S. 117.

³³ Ralph Giordano, Die zweite Schuld oder von der Last Deutscher zu sein, Hamburg/Zürich 1987.

Verblässen der geschichtsmächtigen Bilder und die antihumanistische "Kunst des Vergessens" (NB, 1960-1971, 813). Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung und antike Mutter der Musen, steht als symbolisch-mythologische Leitfigur für das gesamte Projekt, den antifaschistischen Widerstand literarisch zu gestalten und die in den Kunstwerken entfaltenen Wahrheitspotentiale subversiv, gegen den Strich gebürstet, sich anzueignen. So wie das Schreiben Erinnerungen wachruft und zu organisieren hilft, so schöpft es auch aus ihnen. Erinnern als Herstellung von subjektiven Kontinuitäten avanciert zur zentralen Kategorie der Widerstandsästhetik:

"Die Gesamtkunst, fuhr er fort, die Gesamtliteratur ist in uns vorhanden, unter der Obhut der einen Göttin, die wir noch gelten lassen können, Mnemosyne. Sie, die Mutter der Künste, heißt Erinnerung. Sie schützt das, was in den Gesamtleistungen unser eignes Erkennen enthält. Sie flüstert uns zu, wonach unsere Regungen verlangen. Wer sich anmaßt, dieses aufgespeicherte Gut zu züchten, zu züchtigen, der greift uns selbst an und verurteilt unser Unterscheidungsvermögen." (ÄdW, I, 77)

Heilmann entwirft hier das Bild einer emphatischen Gesamtkunst, die mittels des Erinnerungsvermögens als unerschöpfliches Erfahrungsreservoir gedacht wird. Der Erinnerung wird eine kognitive Kompetenz zugewiesen, durch die erst Referenzen in der Kontinuität der Kunstentwicklung erkennbar werden, und zugleich erhält das eigene Reflektieren seinen Resonanzboden. Mnemosyne impliziert einen aktiven Erkenntnisprozeß, der vom ästhetischen Material ausgeht und den einzig nur denkbaren Weg darstellt, dieses Material für die Gegenwart zu erschließen. Das Eintauchen in die ästhetischen Ressourcen der Kunstgeschichte als nicht-kanonisierte Form gestalteter Erfahrung geschieht indes nicht mit dem Impetus der Erberezeption, sondern mit der emphatischen Geste der Selbsterkenntnis am ästhetischen Objekt. Erinnerung verfügt als ästhetische Basiskategorie bei Weiss über synthetisierende Qualitäten, da die auseinanderfallenden Sphären des Kunstwerks (Produktion, Werkcharakter und Rezeption) durch sie ein einheitliches und gemeinsames Zentrum erhalten, von dem aus sich ein "Erinnerungsgewebe" (ÄdW, III, 20) ausdifferenziert, das seinerseits wiederum ästhetische Erfahrung konstituiert. Denn mittels des Instrumentariums imaginierter Ausgestaltung des Vergangenen gelingt es, über das Dokumentarische hinauszugelangen, die Geschichte ästhetisch zu gestalten und in teils hypnagogischen Bildern das Leben im Exil und der politischen Illegalität festzuhalten. Erinnerung meint indes das "verewigende Gedächtnis" als "Eingedenken"³⁴ durch das Benjamin den Roman im Gegensatz zum Gedächtnis des

³⁴ Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, a.a.O., S. 454.

mündlichen Erzählers charakterisiert sieht. Es ist gerade diese Differenz zwischen Gedächtnis und Eingedenken, die zugleich den Geltungsverlust traditionaler Erzählerkontinuität in der Moderne und die Herausbildung der kompositorischen Souveränität ästhetischer Romankonstruktion ausmacht. Das Erinnern in der Trilogie ist den Beschränkungen des Erzählergedächtnisses entbunden. Es ist als ästhetisch produktives Eingedenken konzipiert, als Trauerarbeit an einer leidvollen Vergangenheit, die in ihrer Einmaligkeit nicht der verharmlosenden Entlastungsrhetorik der Wiedergutmachung ausgeliefert werden soll, kurz: als ein "Gedächtnis des akkumulierten Leidens"³⁵.

Die Struktur des Textes, der einer Vision zutreibt, entspricht dem Vorgang des Sich-Erinnerns, das nicht nur als individuelles Problem privater Biographie auftritt (Erinnerungen des Erzählers, des Vaters, Lotte Bischoffs, Hodanns, der Mutter etc.), sondern sich auch als kommunikative Herausforderung stellt. Der Text realisiert mit seinen zahlreichen Erzählnetzen ein kollektives Gedächtnis. Diese "Mémoire Collective"³⁶ (Maurice Halbwachs) ist als fortlaufender rekonstruktiver, imaginerter und recherchierter Erinnerungsstrom, als eine entfesselte Erinnerung zu verstehen. Nimmt man das Phänomen des Doppelcharakters der Erinnerung im Text (als Voraussetzung und Resultat künstlerischer Welterschließung) mittels eines kollektiven Gedächtnisses aus diskurstheoretischer Perspektive in Angriff, so rückt auch der soziale Charakter der *mémoire collective* ins Blickfeld. Dieser Betrachterstandpunkt hat zunächst den Vorteil, daß er vor den individuellen Grenzen des Gedächtnisses und seinen Selbstverstrickungen bewahrt bleibt.³⁷ In der Theorie des Diskurstheoretikers Michel Pêcheux wird das Gedächtnis nicht mehr allein auf biologische Aspekte der Gehirnphysiologie oder auf individualpsychologische Äußerungsformen eines Individuums bezogen, sondern als "gesellschaftliche(r) Spurenkörper"³⁸ gedacht. Für das Verständnis von Weiss' Roman ist diese kultursoziologische Gedächtnismetapher von Bedeutung, da die literarische Spurensuche der "Ästhetik des Widerstands" in Anlehnung an Foucault als eine Art

³⁵ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 387.

³⁶ Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*. Mit einem Geleitwort zur deutschen Ausgabe von Heinz Maus. Aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann, Frankfurt/M. 1985.

³⁷ "die originalen Erinnerungsbilder zerstäuben an der veränderten Realität, die man wieder sieht (nur Traumbilder erhalten die Realität)" (NB, 1971-1980, 697).

³⁸ Michel Pêcheux, *Über die Rolle des Gedächtnisses als interdiskursives Material*. Ein Forschungsprojekt im Rahmen der Diskursanalyse und Archivlektüre, in: *Das Subjekt des Diskurses*. Beiträge zur sprachlichen Bildung von Subjektivität und Intersubjektivität, hrsg. von Manfred Geier und Harold Woetzel, Berlin 1983, S. 50-58, hier: S. 50.

Archäologie der Erinnerung verstanden werden muß.³⁹ So bezeichnet Weiss etwa die Rekonstruktion Stockholms zum Zeitpunkt von Charlotte Bischoffs Aufenthalt als "archäologische Arbeit", weil die Vergangenheit erst aufleuchten kann, wenn sie vom überlagernden Schutt der zerstörerischen Nachzeit befreit ist: "Die Erinnerungen an die Straßen und Häuser müssen ausgegraben werden unter den Banken und Parkpalästen, den Wolkenkratzern der Versicherungsgesellschaften u Industriemagnaten" (NB, 1971-1980, 173).⁴⁰ Die nachfolgende Untersuchung intertextueller Bezüge zu Dantes "Divina Commedia" wird diese Erinnerungssuche nachvollziehen, denn gerade Dante steht für den vor allem traumhaften Zusammenhang von Kunst und Erinnerung: "Wir lernten, was in uns übereinstimmte mit Dantes Poesie, lernten, warum der Ursprung aller Kunst die Erinnerung ist." (NB, 1971-1980, 223)

³⁹ Vgl. hierzu auch Uwe Schweikert, Kunst als Widerstand, Widerstand der Kunst. Peter Weiss: "Die Ästhetik des Widerstands", in: Text & Kritik, H. 37 (Peter Weiss), zweite, völlig veränderte Aufl. München 1982, S. 107-114.

⁴⁰ Folgerichtig werden die "jungen Architekten, Stadtplaner" etc. als die "Totengräber von Stockholm" (NB, 1971-1980, 697) bezeichnet. Ähnliche Gedanken finden sich auch in "Rekonvaleszenz".

ZWEITER TEIL: "DIVINA COMMEDIA" ALS INTERTEXTUELLES MODELL

I. Die Impulse der Danterezption

1. Dantes "Divina Commedia" als poetisches Paradigma

Wohl kein zweites Kunstwerk hat für Peter Weiss eine derart herausragende Rolle gespielt und nachhaltige Wirkung ausgeübt wie Dantes "Divina Commedia". Über ein Jahrzehnt lang hat er sich in verschiedenen dramatischen und essayistischen Arbeiten mit diesem Stoff befaßt, der zu einer festen künstlerischen, politischen und biographischen Bezugsgröße in Weiss' Schaffen geworden ist. Welche Rolle das Epos bezüglich der dramatischen Arbeit von Peter Weiss gespielt hat, ist in der Forschung bereits eingehend behandelt worden. Bis auf wenige Skizzen ist dagegen die Bedeutung der "Göttlichen Komödie" für die "Ästhetik des Widerstands", wie sie hier herausgearbeitet werden soll, noch nicht detailliert untersucht worden, wobei die vorliegenden Arbeiten weitgehend auf partielle Ausschnitte beschränkt bleiben.¹ Dies mag mit der Schwierigkeit zusammenhängen, daß die so lange geplante und immer wieder versuchte Dramatisierung des politischen Weltgeschehens nach Dantes Vorbild nicht zustande kam und dem Roman völlig andere ästhetische Bauformen zugrundeliegen. So kann es nicht verwundern, daß alle Versuche, die Trilogie als prosaische Fortführung des gescheiterten Dramenprojektes zu lesen, zu keinen befriedigenden Resultaten geführt haben. Wenn nun hier der Versuch unternommen wird, nachzuweisen, daß und auf welche Art und Weise das epische Vorbild Eingang in den Roman gefunden hat, so folgt meine Darstellung der Annahme, die "Ästhetik

¹ Maria C. Schmitt, Peter Weiss, "Die Ästhetik des Widerstands". Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, St. Ingbert 1986, S. 148 ff.; Kurt Oesterle, Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, Tübingen 1991, S. 197 ff.

des Widerstands" sei in hohem Maße durch die "Divina Commedia" beeinflusst. Zahlreiche direkte und indirekte Zitate, Anspielungen, allegorische Adaptionen und mythische Versatzstücke werden zu einem lockeren und weitverzweigten Netz intertextueller Bezüge verwoben. Über die Adaption zentraler Motive hinaus, liefert Dantes Text für Weiss ganz wesentliche poetische Impulse zur ästhetischen Organisation seiner Prosa.

Es wird zu zeigen sein, daß Weiss in der "Divina Commedia" nicht allein ein Arsenal allegorischer Figuren vorfindet, nach denen einige seiner Romanpersonen gestaltet sind, sondern er findet eine reichhaltige Bilderwelt poetischer Erfindungen vor, auf die er vielfach zurückgreift. In dieser Arbeit wird die These vertreten, daß die "Divina Commedia" vor allem das literarische Modell und Exempel künstlerischer Vergegenständlichung grausamer Erfahrungen und historischer Schrecknisse liefert, eine Art poetisches Paradigma der gesamten Trilogie. Dem Romantext liegt ein säkularisiertes und modifiziertes Dantesches Strukturschema zugrunde, das es erlaubt, historisch ungleiche Erfahrungen zu analogisieren, Unvorstellbares und Unsagbares zu visualisieren sowie Bedeutungen zu konnotieren, deren Sinnhaftigkeit sich erst aus den Bezügen zu dem ästhetischen Primärtext ergeben. Aus der Tatsache, daß Dantes Text für die Trilogie mehr ist als ein zu rezipierender literarischer Stoff, sind in der Weiss-Literatur bislang zwei Konsequenzen gezogen worden.

Zum einen hat Klaus R. Scherpe Weiss' Verfahren der Analogiebildungen, deren Bilder- und Figurenarsenal zu einem erheblichen Teil der "Divina Commedia" entstammen, in die Nähe zur Mythostheorie von Maurice Godelier gerückt, um die Parallelität von bildhafter Apperzeption und Mythenstruktur zu betonen: "Die dominante analogische Denkform erzeugt immer neue Äquivalenzbeziehungen zwischen materiellen und ideellen Gegenständen, Verhaltensweisen, Gesten und Handlung."² Analog zum Mythos ist daran die Tatsache, daß "im Modus der Analogie eine quasi zeitlose Homogenität der Kunstproduktion und -rezeption"³ gegen den heterogenen Geschichtsprozeß durchgesetzt wird. Mir scheint es hierbei wesentlich, die zutreffende Beobachtung Scherpes nicht zu einer These über die mythopoetische Textstruktur auszudehnen, um keine verfälschende Identität von Mythos und ästhetischer, zeitübergreifender Analogiebildung im Medium der Kunst zu konstruieren. Welche Aporien und Ungereimtheiten hierbei entstehen können, belegt deutlich

² Klaus R. Scherpe, Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia. Peter Weiss' künstlerische Vergegenständlichung der Geschichte, in: Peter Weiss, Werk und Wirkung, hrsg. von Rudolf Wolff, Bonn 1987, S. 88-99, hier: S. 95

³ Ebd.

die Interpretation von Stephan Meyer, der im Roman generalisierend eine mythische Erzählform ausmacht. Sie verwende zum einen mythisches Material (Stoffe und Motive) und zum anderen reflektiere der Erzähler anhand mythischer Motive die ästhetische Verfassung des selbstgeschriebenen Textes. Unter einer "mythischen Schreibkonzeption" versteht Meyer Weltdeutung durch Rückgriff auf Mythen und ein "mythisch grundiertes Erzählen" aufgrund der "Übernahme bestimmter Strukturelemente des Mythos"⁴. Daß es Meyer aber nicht gelingt, Dantes Text in dieses Korsett zu zwingen, kann nicht verwundern, denn die "Divina Commedia" ist kein mythischer Text, obgleich sie reichlich mythischen Stoff aufbereitet. Wenn das Epos dennoch in die Reihe "'mythisch orientierter' Kunstwerke"⁵ eingereiht wird, so wird eine unzulässige Textklassifizierung vorgenommen, da Dante die mythische Überlieferung in einen christlich-theologischen Jenseitskosmos eingeschmolzen hat. Weiss adaptiert zwar mythische Motive und Szenen (vor allem die Hadeswanderung, Überquerung des Styx, Begegnung mit den Toten), doch diese werden säkularisiert, d.h. sie gehen als ästhetisch-poetische Substanz in die Romanprosa ein, ohne daß der historische Hintergrund des Mythos weiter beachtet wird. Gegen Meyer muß kritisch eingewendet werden, daß Weiss' Roman keine homogene mythopoetische Darstellungsform aufweist, obgleich er zahlreiche mythische Motive verarbeitet, die auch der "Divina Commedia" entstammen. Die Überstrapazierung mythischer Analogien kann letztlich nur dazu führen, nicht passendes Romanmaterial aus dem Deutungsmodell auszugrenzen bzw. Nicht-Identisches (Dantes Mythenallegorese und antiker Heraklesmythos) zu versöhnen. Statt von einer einheitlichen mythopoetischen Schreibform ist wohl eher von einem Filigranwerk poetischer Motive, Figuren und Szenen zu sprechen, das auch reichlich mythische Elemente und Konnotationen beinhaltet. So gehört auch die Deutung und Diskussion der Herakles-Figur zu den stützenden poetischen Grundelementen des Romans, denn Herakles wird nicht allein als antike Sagenfigur taxiert, sondern er hinterläßt seine Spuren auch dort, wo von ihm explizit gar nicht die Rede ist. So gesehen können Dantes Epos und die Suche nach der Herakles-Figur, auf die später eingegangen wird, als die tragenden Strukturgerüste der Trilogie bezeichnet werden, die letztlich sogar den gesamten Schreibvorgang vom Beginn der Pergamonauslegung bis zur Schlußapothese des dritten Bandes generieren.

⁴ Stephan Meyer, Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands", Tübingen 1989, S. 158.

⁵ Ebd., S. 209.

Obgleich "Dante Geschichte und Mythos nicht prinzipiell voneinander geschieden"⁶ hat, rezipiert Weiss das spätmittelalterliche Epos nicht als Mythos, sondern transformiert sowohl die explizit mythischen als auch christlichen Elemente zu einem homogenen säkularisierten Bildduktus. Dies gelingt ihm schon allein deshalb, weil bei Dante selbst die unterschiedlichsten kulturellen Traditionsbestände nebeneinander bestehen. Hierzu bemerkt Hans Robert Jauß: "Eine Unterscheidung historischer von poetischer Wahrheit liegt dieser Zeit so fern, daß noch Dante in die exempla-Reihen, die in der Divina Commedia das moralische Fazit der weltlichen Geschichte repräsentieren, Figuren aus den drei Epochen der Bibel, der Antike und der christlichen Moderne ohne Ansehung ihrer sakralen, mythischen, historischen oder fiktionalen Herkunft aufnehmen konnte."⁷ Für Weiss ist am mythischen Stoff des Textes gerade seine nachmythische Verarbeitung wesentlich, denn - wie es im "Gespräch über Dante" heißt - aus einer "mythologischen Welt wird eine Welt, die sich von Menschen verändern läßt"⁸. Dennoch erlischt das mythologische Material nicht im christlichen Epos, sondern es wird poetisch bearbeitet und erfährt eine souveräne und zugleich radikale scholastische Transformation, die Hegel in seiner Ästhetik wie folgt kennzeichnet: "Das Altertum blickt zwar in diese Welt des katholischen Dichters herein, doch nur als Leitstern und Gefährte menschlicher Weisheit und Bildung, denn wo es auf Lehre und Dogma ankommt, führt nur die Scholastik christlicher Theologie und Liebe das Wort."⁹ Durch zahlreiche Rückgriffe auf das "gewaltige Traditionsmaterial"¹⁰ des antiken Mythos sowie die christliche Mythologie selbst, d. h. die unlösbaren Verstrickungen des Menschen in den Zyklus von selbstverschuldetem Leiden, wird der Text strukturiert. Es ist dabei von besonderer Bedeutung, daß Dante die ästhetische Souveränität und Autonomie besitzt, den Mythos, der in erheblichem Umfang den poetischen, d. h. stofflichen und bildhaften Nährboden besonders des Infernos bildet, abzuwandeln.

So wie Dante den Mythos ästhetisch souverän seinem Epos einverleibt, so verfährt Weiss auch in seinem Umgang mit Dante. Die konzeptionelle Bedeutung des Epos für den Roman besteht zum einen in der Rezeption und Adaption durch die

⁶ August Buck, Dante und die Mythologie, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 55./56. Band, 1980/81 (Wien), S. 7-27, hier: S. 13. - Buck unterscheidet für die "Divina Commedia" eine Mythosverwendung in "didaktischer Funktion" vom "Mythos auch im Dienst des poetischen Ausdrucks".

⁷ Hans Robert Jauß, Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität, in: Poetik und Hermeneutik X. Funktionen des Fiktiven, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser, München 1983, S. 423-431, hier: S. 427.

⁸ Peter Weiss, Gespräch über Dante, in: Rapporte, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 157.

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, Bd. II, a.a.O., Berlin 1985, S. 463.

¹⁰ Erich Auerbach, Dante als Dichter der irdischen Welt, Berlin und Leipzig 1929, S. 135.

Protagonisten selbst, zum anderen liefert es die motivisch-symbolische Deutungsfolie für die gesamte Trilogie, die durch ein intertextuelles Geflecht aus allegorischen und mythenmotivischen Elementen gekennzeichnet ist. Weiss rechnet daher auch nicht zufällig Dantes *Versepos* zu den "unterirdischen Strömen"¹¹ seines Romans. Diese Zitate und Anspielungen zu entschlüsseln, eröffnet somit einen Einblick in die komplexe und zunächst undurchsichtige poetische Bauform der Trilogie. In der Auseinandersetzung mit Dante reifte der Plan, eine moderne Variante des Welttheaters zu schaffen. Sie findet vor allen Dingen in dem "Gespräch über Dante"¹² und in der "Vorübung zum dreiteiligen Drama *divina commedia*"¹³ ihren Ausdruck. Beide Texte aus dem Jahre 1965 sowie zahlreiche Eintragungen in den "Notizbüchern 1960-1971"¹⁴ verweisen auf ein umfangreiches Aktualisierungsvorhaben¹⁵, das jedoch nie realisiert worden ist. Dennoch kann der konzeptionelle Einfluß des Danteschen Epos auf Weiss' literarisches Werk nicht hoch genug eingestuft werden, da es als ästhetische Matrix Weiss' gesamte literarische Produktion seit den 60er Jahren durchzieht.

Es gilt jedoch vorab, der bereits mehrfach von anderer Seite vorgetragenen Hypothese zu widersprechen, bei der "Ästhetik des Widerstands" handele es sich unmittelbar um die Prosafassung des als *theatrum mundi* geplanten modernen Welttheaters.¹⁶ Auch wenn es naheliegen mag, die entsprechenden Einträge in den "Notizbüchern" unmittelbar auf den Roman zu beziehen, ist dennoch nicht vorschnell dieser Spur zu folgen. Am 7.8. bzw. 30.8.1969 notiert Weiss: "Neu begonnen mit *DIVINA COMMEDIA*" (NB, 1960-1971, 661). Und kurz darauf: "*DIVINA COMMEDIA* neu begonnen. Jetzt Prosa-Version" (NB, 1960-1971, 665). Und wie

¹¹ Mit der Hoffnung als Arbeitshypothese. Magnus Bergh und Birgit Munkhammar im Gespräch mit Peter Weiss über "Die Ästhetik des Widerstands", in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 290-300, hier: S. 292.

¹² *Rapporte*, a.a.O., S. 125-141.

¹³ *Ebd.*, S. 142-169.

¹⁴ Vgl. vor allem die "Eingefügte(n) Blätter zu *DIVINA COMMEDIA*", S. 594 ff.

¹⁵ Die Arbeit von Rolf D. Krause, *Faschismus als Theorie und Erfahrung. "Die Ermittlung" und ihr Autor Peter Weiss*, Frankfurt/M. und Bern 1982, gibt - jedoch ohne Auswertung der "Notizbücher" - den immer noch ausführlichsten und gründlichsten Überblick über Weiss' frühes "Divina Commedia-Projekt".

¹⁶ Klaus R. Scherpe liest den Roman als Erfüllung von Weiss' Traum einer neuen *Divina Commedia*. (*Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia*, a.a.O., bes. S. 91); ders., *Reading the Aesthetics of Resistance: Ten Working Theses*, in: *New German Critique*, 30/1983, S. 97-105, bes. S. 102 f. - Daß mit der Abfassung der Trilogie für Weiss die Beschäftigung mit Dante nicht abgeschlossen war, belegt das Interview von Roger Ellis mit Gunilla Palmstierna-Weiss, in: Roger Ellis, *Peter Weiss in Exile. A critical study of his works*, Berkeley 1980, wonach Weiss noch kurz vor seinem Tode sich mit der "Divina Commedia" befaßte.

eine konzeptionelle Skizze liest sich bereits eine Notiz vom April 1970: "Für den (DC) Roman: bei jedem Abschnitt Wechsel zu einer Thematik, die scheinbar mit vorigem Abschnitt nicht zusammenhängt". Brüche. Es zeigt sich dann aber doch innere Kontinuität." (NB, 1960-1971, 723).

Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit angeführt, ist mit der Prosa-Version sicherlich jenes Prosa-Fragment gemeint, das Weiss niedergeschrieben hat, nachdem er die weitere Arbeit an einer Dramatisierung des Dante-Stoffes abgebrochen und nicht wieder aufgenommen hatte. Dennoch ist nicht zu vermuten, daß beide Eintragungen von dem gleichen Text sprechen. Zwischen beiden Notizen liegen immerhin sieben Monate. In dieser Zeit arbeitete Weiss an einem Stückentwurf zu Rimbaud, das nicht über konzeptionelle Skizzen hinausgelangte, sowie an "Trotzki" und "Hölderlin". Ob Weiss die Absicht hatte, einen Dante-Roman zu schreiben, der nicht mit der "Ästhetik des Widerstands" identisch gewesen wäre, muß bezweifelt werden. Allerdings läßt sich diese Vermutung nach dem jetzigen Forschungsstand nicht mit letzter Sicherheit verifizieren, da die frühesten "Gedanken zum Roman" erst vom Oktober 1971 datieren (NB, 1971-1980, 41), aber bereits eineinhalb Jahre zuvor vom "(DC)Roman" die Rede ist. Berücksichtigt man aber die Ausfallszeit, die durch "Rekonvaleszenz" entstanden ist hinzu, so spricht jedenfalls einiges dafür, daß die ursprünglichen Romanpläne in die ohnehin mehrfach abgeänderte Konzeption der Trilogie eingegangen sind. Es ließe sich somit die einigermaßen plausible These aufstellen, daß der nicht realisierte "(DC)Roman"-Plan nach der Rekonvaleszenz in die "Ästhetik des Widerstands" eingegangen ist, zumal es seit den ersten Notizen zum zunächst geplanten einbändigen Widerstandsbuch keine eigenständigen Eintragungen zu einer weiteren Dante-Prosa mehr gibt.

Die Bezugnahmen der Romantrilogie auf das italienische Versepos sind subtiler Art, ihre Verzweigungen bilden ein Netzwerk struktureller und symbolischer Motive, so daß von der "Divina Commedia" als einer Basisfolie sehr disparater Schichten dantesker Einzelmotive des Romans gesprochen werden kann, dessen Strukturanalogie ein zentrales Gerüst der Trilogie konstituiert. Damit soll keineswegs eine gewaltsame Reduktion des Romans auf das DC-Schema vorgenommen werden, vielmehr wird zu zeigen sein, inwiefern Weiss ganz erheblich von Dantes Vorlage abweicht und bedeutsame Umakzentuierungen vornimmt. Die "Ästhetik des Widerstands" ist in ihrem strukturellen und poetischen Aufbau eng mit der "Divina Commedia" verknüpft, doch ist sie keineswegs deren säkularisiertes Duplikat. Vielleicht läßt sich analog zu Dantes Hinweis auf Vergils "Aeneis" für seine eigene Dichtung die exzeptionelle Bedeutung der "Göttlichen Komödie" für Peter Weiss

umschreiben. Dante rühmt im Purgatorio in zwei Terzinen die "Aeneis" als wichtige Inspirationsquelle:

"Die Funken waren Same meines Feuers,
die mich erwärmten mit der heiligen Flamme,
an der schon mehr als tausend sich entzündet;

Ich meine die <Äneis>, die mir Mutter
im Dichten wurde und Ernährerin;
ohne sie hätt' ich nicht eines Lots Gewicht vollbracht."

(Purgatorio XXI, 94-99)

Es dürfte nicht übertrieben sein, Dantes poetisches Wort auch auf Weiss zu übertragen, denn die "Divina Commedia" wurde für Weiss zum ästhetischen Nährboden, auf dem sich analoge oder vergleichbare Erfahrungen ausdrücken lassen können. "Auch ein Projekt wie Dantes Divina Commedia: wir suchen nach etwas Verwandtem, nach etwas, aus dem wir schöpfen, das wir variieren können" (NB, 1971-1980, 274). Bereits im "Gespräch über Dante" werden die Prämissen für eine zeitgenössische Beschäftigung mit Dante benannt. Neben dem Motiv der vollständigen Säkularisierung der "Divina Commedia", aus der sich "ein ganz irdischer Bericht herauslesen"¹⁷ läßt, interessiert Dante als Realist, der wegen seines nüchternen Blicks auf die sozialen Mißstände seiner Zeit auch für den heutigen Leser von Bedeutung ist. Von diesem Interesse an dem stofflichen Gehalt der "Divina Commedia" ist jedoch das Geflecht an Motiven, Assoziationen, Symbolen und Konnotationen zu unterscheiden. Hierbei geht es dem Leser nicht mehr vorrangig um die materialistische Deutung des Versepos, sondern um dessen topischen Duktus. Die möglichen Aktualitätsbezüge werden nicht der Interpretation abgerungen als vielmehr dem assoziativen Fluten ästhetischer Wahrnehmungen, die vom Epos affiziert werden. Auf diese Weise verwandelt sich der christliche Ideengehalt der Göttlichen Komödie zur regulativen Idee einer säkularisierten Ästhetik. Von daher mag es nicht weiter verwundern, wenn sich Passagen des "Gesprächs über Dante" regelrecht wie vorweggenommene Gedanken zur Poetik des Romans lesen. Im Kontext der Überlegungen zur Aktualität der "Divina Commedia" argumentiert der Gesprächsteilnehmer A:

"Ich nehme mir sein Werk vor, um meine Gedanken daran zu messen. [...] Wie im Odisseus von Joyce kommt die Rede ständig aus dem Subjektiven, Traumhaften,

¹⁷ Peter Weiss, Gespräch über Dante, a.a.O., S. 150.

doch das Material, das sie aufbrodeln läßt, spiegelt die äußere Wirklichkeit. Jede erscheinende Person und Ortschaft wird bei ihrem authentischen Namen genannt, gegenwärtig sind die Zeitgenossen und die Figuren der Geschichte, alles ist hier Eigentum eines Lebenden, alles treibt im Strom einer lebendigen Sprache. Bis dahin lagen die Güter der Poesie und Mythologie in den Händen von Schriftgelehrten, jetzt tauchen sie auf in diesem ersten großen inneren Monolog der Literatur und werden Bestandteil des Alltags."¹⁸

Zur Erzähltechnik der "Ästhetik des Widerstands" heißt es analog in den "Notizbüchern": "Zu den Figuren im Buch: sie sind historisch, wie auch alle Plätze und Geschehnisse authentisch sind - und alles wird doch frei behandelt, einem Roman gemäß." (NB, 1971-1980, 926) Es ist die Spannung von objektiver Materialrecherche und den traumanalogen Bereichen ästhetischer Subjektivität, die Dante für Weiss so faszinierend macht, und es ist Weiss' ureigene poetische Rezeptur. In der Darstellung der authentischen Figuren soll jene subjektive Einfärbung beibehalten werden, die im Moment der geistigen Vergenwärtigung durch die Phantasie hervorgerufen wird: "Die Figuren, die ich beim Lesen vor mir sah, sollen in dem Zustand gezeigt werden, in dem sie gerade Gestalt annehmen." (NB, 1971-1980, 274) Bei Dante wird ein künstlerisches Konstruktionsverfahren entdeckt, mit dem es sowohl gelingt, gewaltige historische Stoffmassen formal zu bewältigen als auch die subjektiven Beglaubigungen des Erzählvorganges einzuhalten. Denn gerade im Wechselverhältnis von beschränkter Erzählerperspektive und epochalem Gestaltungsgestus liegt die Brisanz und Attraktivität der "Divina Commedia". Sie liefert das Vorbild für die konzeptionelle Anlage der "Ästhetik des Widerstands", indem auch "das Universum um den revolutionären Denker herum" dargestellt wird, der sich in einer widersprüchlichen "Welt der vielen Gestalten"¹⁹ bewegt. Insgesamt läßt sich aus Weiss' Umgang mit der "Divina Commedia" ersehen, daß er sie - durchaus analog zu Gramscis Dante-Verständnis - in gewisser Hinsicht als "Schwanengesang des Mittelalters" auffaßt, in dem "auch die neuen Zeiten und die neue Geschichte"²⁰ vorweggenommen wird.

2. Revision der epischen Struktur

¹⁸ Ebd., S. 154, 155.

¹⁹ Peter Weiss im Interview mit Heinz Ludwig Arnold, a.a.O., S. 43.

²⁰ Antonio Gramsci, Marxismus und Literatur, Hamburg 1983, S. 111.

Das Verblüffende an Weiss' Arbeitsweise ist, wie hartnäckig er am Dante-Disput festhält, obwohl spätestens seit dem Romanbeginn feststand, daß das so lange geplante *theatrum mundi* nicht zu realisieren ist und die epische Dreiteilung nicht einfach auf die Bühne übertragen werden kann. Weiss war offensichtlich von dem Gedanken fasziniert, er könne aus seinen umfangreichen Vorstudien zu Dante auch für die "Ästhetik des Widerstands" poetisches Kapital schlagen. Da über viele Jahre hin für sein ästhetisches Denken die triadische Matrix der "Divina Commedia"-Struktur bestimmend war, vermag es allein aus biographischen Gründen heraus nicht verwundern, daß er sie mit dem Roman nicht aufgegeben hat: "Die Reise beginnt vom Punkt an", heißt es in den "Notizbüchern", "wo alle Hoffnung fahren gelassen werden muß. Die Illusionsbildungen, die wir mit großem Aufwand dagegen setzen." (NB, 1971-1980, 466). Dante spielt für Weiss eine so dominante Rolle, weil jener als Autor gelesen wird, der gewissermaßen ein vormodernes Verständnis für die moderne Poetik erschließt. Weiss' Rezeptionsinteresse richtet sich denn auch vorrangig am Typus lebensweltlicher Assoziationen aus, „die auf unmittelbare historische Textbezüge verzichten: "Dante: hatte mit dem Florenz um 1300 für uns nichts zu tun" (NB, 1971-1980, 216). Diese Aneignungsweise ist besonders am zeitlich Ungebundenen des literarischen Modells interessiert. Weiss liest den Text metaphorisch und gewissermaßen befreit von zeitgeschichtlichem Material als Paradigma einer epochalen Erzählleistung des Künstlersubjekts. Dantes Wanderung durch die drei spirituellen Welten erscheint ihm als zeitentbundenes Modell ästhetischer Welterschließung: "Es besteht für uns nicht nur eine historische Verbindung, sondern auch eine ästhetische mit diesem Werk des italienischen Mittelalters. Dieses Werk kann uns noch beeinflussen, anrühren, bereichern. Der intensive, mächtige Ausdruck dieses Werkes sprengt seine Zeitgrenzen." (NB, 1960-1971, 628) Hier stellt sich nun die Frage, worin genau für Weiss die aktuelle Bedeutung des Textes besteht. Im Gegensatz zu Erich Auerbach, der für die Dante-Forschung ein richtungsweisendes geistesgeschichtliches Paradigma formuliert hat, sieht Weiss Dantes Relevanz nicht im ideellen Bereich angesiedelt. Auerbach erklärt Dantes ungebrochene Aktualität, indem er in der europäischen Bildungsgeschichte eine Konstante ausmacht, "die sich durch den Wechsel der religiösen und philosophischen Formen unverändert bewahrt hat, und bei Dante zuerst erkennbar wird; nämlich die [...] Vorstellung, daß das individuelle Geschick nicht vernachlässigenswert, sondern notwendig tragisch und bedeutend sei, und daß in ihm der Weltzusammenhang sich offenbare."²¹

²¹ Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, a.a.O., S. 216.

Für Weiss jedoch ist das geistesgeschichtliche Phänomen obsolet. Er recurriert dagegen auf die ästhetische Faszination des Textes, denn die narrative Struktur der "Divina Commedia" liefert in gewisser Hinsicht das Vorbild für die Rolle der Erzählerfigur in der Trilogie. Gerade weil dem Protagonisten eine welterschließende Funktion sowohl auf der ästhetischen wie auf der historischen Ebene zukommt, konstituiert sich für den Erzähler auch Subjektivität. Fraglos bleibt diese - gerade im Vergleich zum traditionellen bürgerlichen Bildungs- und Entwicklungsroman - radikal zurückgenommen, ohne jedoch vollständig im subjektlosen Raum oszillierender Stimmen aufzugehen. Die Differenz zu Dantes Konzeption besteht vor allem darin, daß sich der Wanderer durchs schaurige Jenseits - wenn auch fiktiv - allein auf seine direkte Erlebniswelt bezieht, während der moderne Erzähler bei Weiss auf die Rekonstruktion historischer Diskurse angewiesen ist, um sein Weltverständnis auszubilden. Das unausgeführte "Divina Commedia"-Projekt der 60er Jahre wird in modifizierter Form als poetisches Regulativ wieder aufgenommen und weitergeführt. Dabei wird die christlich-teleologisch begründete Dreiteilung der "Divina Commedia" nicht mehr übernommen. Bereits in der "Vorübung zum dreiteiligen Drama divina comedia" wird festgehalten, daß ein zeitgemäßer Dante nicht einfach auf die signifikanten Bedeutungen des Originals zurückgreifen könne, vielmehr "müßte er den Sinn revidieren, den er den Ortschaften Inferno, Purgatorio und Paradiso beigemessen hatte."²²

Zu schematisch nimmt sich hier Scherpes These aus, mit den beiden Dante-Aufsätzen von 1965 stelle Weiss "der kollektiven Fiktion des Geschichtsromans eine ästhetische Konzeption zur Seite [...], die den historischen Prozeß verdichtet und in gewissem Sinne stillstellt."²³ Diese Argumentation unterstellt ohne Begründung einerseits die ungebrochene Adaption der frühen Dante-Rezeption in dem Roman und zum anderen behauptet sie eine ästhetische Modellbildung, wo allenfalls Motivanalogien festzustellen sind. Zu einer differenzierteren Analyse gelangt Scherpe hingegen in einem weiteren Aufsatz, in dem auf den "topischen Wert" der Göttlichen Komödie und deren "Transmutation" in der "Ästhetik des Widerstands" hingewiesen wird: "Im Denken von Peter Weiss funktioniert das triadische Schema als eine allumfassende strukturell ausgreifende Metapher, als ein die Weltgeschichte

²² Peter Weiss, Vorübung zum dreiteiligen Drama divina comedia, in: ders., Rapporte, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 125-141, hier: S. 136.

²³ Klaus R. Scherpe, 10 Arbeitspunkte beim Lesen der "Ästhetik des Widerstands", in: Dunz-Wolff, Goebel, Stüsser (Hrsg.), Lesergespräche. Erfahrungen mit Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands, Hamburg 1988, S. 168-174, Zitat: S. 172.

umreißender und vergegenständlichender Analogismus."²⁴ Doch scheint Scherpe auch hier nicht die notwendige Trennung zwischen den frühen Dante-Entwürfen und dem Roman vorzunehmen, die jedoch unerlässlich ist, um den neuerlichen Zugriff auf das Epos zu bestimmen.

Auch die äußere Form der Dreiteilung mußte sich gegenüber dem Dramenvorhaben, das als "Welttheater" oder "Weltgedicht" geplant war, im Roman verändern: "Das Modell Dantes" schreibt Lindner mit Blick auf die ästhetische Konstruktionsidee der "Ermittlung", "das in einem postmortalen göttlichen Jenseits das Weltgeschehen revidierte, läßt sich heute nicht wiederherstellen."²⁵ Der Verzicht auf die kopierende Übernahme der Danteschen Struktur gilt gleichfalls für den Roman, der außer der (ursprünglich nicht geplanten) Dreiteilung keine ohne weiteres erkennbare architektonische Kompositionsparallele aufweist. Das bedeutet zum einen, daß die virulenten Bezugnahmen auf die "Divina Commedia" statt auf der literarischen Formgebung auf der Ebene der Motivadaptionen und Bildanalogien liegen; zum anderen beinhaltet die "Revidierung des Dante"²⁶ hinsichtlich des triadischen Ordnungsschemas Inferno/Purgatorio/Paradiso eine maßgebliche Akzentverschiebung.

Im Zuge der vieljährigen Dantebearbeitungen haben sich die Bedeutungszuweisungen der christlichen Triade Inferno/Purgatorio/Paradiso immer wieder geändert, je nachdem, an welchem Stückentwurf Weiss gerade arbeitete bzw. welche politische Szenerie Eingang in das Triptychon finden sollte.²⁷ Bei allen Differenzen und Entgegensetzungen der einzelnen Fassungen kristallisiert sich dennoch eine relativ konstante Einteilung heraus.²⁸ Danach kommt dem Inferno im großen und ganzen die Funktion zu, den "Bereich des grausamen Wohllebens" (NB, 1960-1971, 215) der Unterdrücker, Herrscher und Folterknechte abzustecken. Die Hölle ist als ruheloser Ort anhaltender "sinnlose(r) Aktivität" (NB, 1960-1971, 217), ein Terrain ohne

²⁴ Klaus R. Scherpe, Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia, in: Rudolf Wolff (Hrsg.), Peter Weiss. Werk und Wirkung, Bonn 1987, S. 88-99, Zitat: S. 92.

²⁵ Burkhardt Lindner, Im Inferno. Die "Ermittlung" von Peter Weiss. Auschwitz, der Historikerstreit und "Die Ermittlung", Frankfurt/M. 1988, S. 53.

²⁶ Engagement im Historischen. Ernst Schumacher unterhielt sich mit Peter Weiss, in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 82-93, hier: S. 83.

²⁷ Vgl. neben den beiden Dante-Essays in Rapporte bes. die Notizbücher, 1960-1971, S. 211 ff., 475 ff., 494 ff., 594 ff., 661 ff.

²⁸ Informativ ist hierzu auch: Manfred Haiduk, Der Dramatiker Peter Weiss, 2. Aufl., Berlin/DDR 1977, S. 119-124. Die "Notizbücher" werden dann nach ihrem Erscheinen 1982 zusätzlich, wenn auch nur marginal herangezogen von: Maria C. Schmitt, Peter Weiss, "Die Ästhetik des Widerstands", St. Ingbert 1986, S. 26 ff. - Arbeiten, die das sehr umfangreiche und noch unpublizierte Material des Weiss-Nachlasses miteinbeziehen, liegen bislang noch nicht vor.

Zweifel, Reue und Vergeltung. Hier verewigen sich die Taten der ungeschoren Davongekommenen: "Wer glaubt daß er für seine Sünden in die / Hölle käme / der irrt und sei nur frohen Mutes / denn nach dem Tod ist keiner der ihm etwas / nähme / Wer Schlechtes tut erwirbt für sich nur Gutes" (NB, 1960-1971, 478;). Der Schwerpunkt des Infernos liegt für Weiss nicht auf der Ausführung, sondern auf der Abwesenheit von Leiden und der Folgenlosigkeit der Verbrechen, die selbstsicher im Chor bejubelt werden: "Es gibt nur einen Platz für all unsre Taten / und der ist hier hier sind wir ungestraft am / Werk / Uns ist an diesem Ort bisher noch nichts / mißraten / und unaufhörlich werden wir dafür geehrt" (NB, 1960-1971, 478). Unter dem Eindruck ungebrochener Kontinuitätslinien der restaurativen Täterintegration nach 1945 ist das Inferno als Versammlungsort alter und neuer Barbaren konzipiert, als Ort, an dem deren Registratur, Klassifizierung und Systematisierung vorgenommen werden kann (NB, 1960-1971, 595 ff.). Zur Folgenlosigkeit gehört zugleich auch das Bewußtsein der Schwäche der mutlosen Oppositionellen. Die Täter sind unter ihnen und vice versa: "Nur uns, die wir uns anmaßen, nicht / zu ihnen zu gehören, doch die wir an sie gebunden sind, mit unsrer / Mutlosigkeit, unserm Mangel an Kraft, sie zu stürzen, graut / vor ihnen. Wir sehen ihr Vorhaben, wir sehen, woher sie kommen / und wir sehen das Ziel das sie vor Augen haben, und wir müssen / hier bleiben, verbündet mit ihnen, so lange wir sie walten lassen."²⁹ Weiss knüpft hier an die Strafflosigkeit als andauernde Provokation erstmals das politische Credo des notwendigen, aber äußerst schwierig zu realisierenden Widerstands, indem die göttliche strafende Allmacht zur notwendigen irdischen Handlungsanforderung säkularisiert wird. In einem Postscript zum Interview mit A. Alvarez heißt es im selben Jahr: "Sie werden so lange nicht bestraft, wie man sie in ihren Positionen läßt. Es gibt keine Bestrafung nach dem Tod. Sie werden noch nicht einmal von ihrem eigenen Gewissen bestraft, weil sie ja bloß tun, was ihnen nützt. Sie müssen hier und jetzt zur Rechenschaft gezogen werden. Dafür läßt uns etwas tun!"³⁰

Im Paradiso versammelt sich demgegenüber die Schar der Geschundenen, es ist der "Treffpunkt derer, die am meisten gelitten haben" (NB, 1960-1971, 215). War bei Dante das Paradiso noch die strahlende Erfüllung des theologisierten Lebenssinns als "vollendete Immanenz des Transzendenten"³¹, so verwehrt ihm Weiss jede eschatologische und erklärende Dimension. Mehr noch: In seinem Paradiso befinden sich die Armen in einer nur ausschließlich ihnen vorbehaltenen Hölle, die für sie

²⁹ Peter Weiss, Vorübung, a.a.O., S. 137.

³⁰ Peter Weiss im Gespräch mit A. Alvarez, in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 50-60, hier: S. 59.

³¹ Georg Lukács, Theorie des Romans, Darmstadt und Neuwied 1971, S. 50.

reserviert bleibt, denn nur die Opfer kennen die Schmach, zusätzlich verhöhnt und verspottet (im Hinblick auf die "Ästhetik des Widerstands" auch vergessen) zu werden. Georg Lukács hat in seiner "Theorie des Romans" die Sinnfrage der Danteschen Epopöe dahingehend gekennzeichnet, daß er ihre Erfüllung ganz dem Jenseits zuweist, denn "nur im Jenseits ist der Sinn dieser Welt abstandslos sichtbar und immanent geworden."³² Bei Weiss ist die Sinnfrage materialistisch vollständig ins Diesseits zurückgenommen, das Paradies ist nicht mehr Immanenz der Transzendenz, sondern gewissermaßen eine Transzendenz der Immanenz. Damit ist gemeint, daß die leidenden Paradiesbewohner "ewig in dem Elend, das sie durchgemacht haben"³³, verharren müssen. Ihnen wird folglich nicht allein die Erlösung und Befreiung verwehrt, sondern ihr Leiden ist zeitlos und ebenso perennierend wie die kontinuierlichen Verbrechen in der Klassengesellschaft. Transzendenz der Immanenz des verwehrtten Lebenssinns aller gedemütigten Kreaturen bedeutet auch die Fortsetzung der Schrecknisse nach dem Überleben der Tortur.³⁴ Es scheint überhaupt so, daß die Kontinuität von Grausamkeiten für Weiss eine Art politische Initialbedeutung besitzt. Nur die Überlebenden tragen beispielsweise die Last von Auschwitz, während für die Schuldigen und scheinbar Unbeteiligten "dies alles fern"³⁵ ist. Dazu verdammt, die "ganze Zeit mit der Strafe leben"³⁶ zu müssen, verharren die Opfer in der Monade des Höllenparadieses, ohne auf bessere Zeiten getröstet zu werden. Wie weit Peter Weiss in den Dokumentarstücken geht, um dem Paradies Höllenqualität zu verleihen, wird besonders an der Struktur der "Ermittlung" deutlich, wonach das Verhör selbst dem Paradies zugeordnet wird, weil die überlebenden Zeugen sich ihrer Tortur nochmals vor Augen führen müssen und obendrein unablässig verhöhnt werden:

"Wer leidet, wird niemals dafür belohnt, wenn er sich nicht auflehnt. Die Unterdrückten, die Verfolgten, die Sklaven haben nur eine Chance: ihre Lebensbedingungen zu verändern. Der Traum vom Paradies muß in realistische Taten mit

³² Ebd., S. 51.

³³ Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 55.

³⁴ Zum Motiv der Tortur vor der "Ästhetik des Widerstands" siehe den vor allem in psychologischer Hinsicht interessanten Aufsatz von Karl Heinz Bohrer, Die Tortur - Peter Weiss' Weg ins Engagement - Die Geschichte des Individualisten, in: ders., Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror, München 1970, S. 62-88; nachträglich aufgenommen in: Peter Weiss, hrsg. von Rainer Gerlach, Frankfurt/M. 1984, S. 182-207.

³⁵ Peter Weiss, Unter dem Hirseberg, in: Rapporte 2, zweite Aufl., Frankfurt/M. 1980, S. 7-13, hier: S. 10. - "Meine Ortschaft" schließt denn auch mit der unversöhnlichen Einsicht: "Dann weiß er, es ist noch nicht zuende." (Peter Weiss, Meine Ortschaft, in: ders., Rapporte, zweite Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 124).

³⁶ Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 55.

dem Ziel einer neuen Gesellschaftsordnung übersetzt werden. Das muß hier und jetzt geschehen, in diesem Leben."³⁷

An dieser Stelle wird Weiss' politisches Dilemma, das mit dem Dante- Projekt verknüpft ist, besonders deutlich. Er schwankt hinsichtlich dem "Ziel einer neuen Gesellschaftsordnung", nämlich zwischen prinzipieller Sozialismusbefürwortung und der noch sehr vagen und zögerlichen Kritik des Regimes. Ein Dilemma, das neben der grundsätzlich positiven ideologischen Orientierung auf den Staatssozialismus auch damit zu tun hat, daß es ihm nicht gelungen ist, seine Dante-Figur ins Innere des Realsozialismus zu führen. Dantes "Eindringen in die Wirklichkeit" (NB, 1960-1971, 667) des stalinistischen und nachstalinistischen Realsozialismus bleibt aus. Stattdessen schwankt Weiss zwischen zwei Positionen. Im Dezember 1965 heißt es: "Am Stalinismus hat sich nicht der Untergang des Kommunismus gezeigt, eher dessen Stärke: daß er trotz der Verbrechen weiter bestehen und sich sogar wieder erholen konnte" (NB, 1960-1971, 430). Zu dieser pseudodialektischen Verdrehung der Tatsachen mußte Weiss wohl greifen, um überhaupt seine sozialistische Politisierung gegen die Zumutungen der Empirie und gegen westliche antikommunistische Kritik abzusichern. Weiss rechnete zu dieser Zeit denn auch fest damit, der Sozialismus habe noch alle Entwicklungsmöglichkeiten vor sich.³⁸ Drei Jahre später klingt sodann vorsichtige Kritik an: "Doch der Sinn von PARADISO: Die Ungerechtigkeiten bestehen noch, sie sind auch in den sozialistischen Ländern keineswegs behoben, auch dort besteht teilweise noch die Entfremdung usw." (NB, 1960-1971, 600).

Schließlich ist das Purgatorio der Ort des Zweifels und der Entscheidungsfindung, worin Weiss beabsichtigt, mehr von seiner eigenen Situation und politischen Suchbewegung zu schildern. Während die Bereiche Inferno und Paradiso auf ihre Weise einen erstarrten, apodiktischen Gesellschaftszustand markieren, wimmelt es im Purgatorio von ambivalenten Fragestellungen und Unklarheiten. Im "Gespräch über Dante" heißt es: "Der Schritt vom Inferno zum Purgatorio ist der Schritt von der Versteinerung zur Vernunft."³⁹ Hier gibt es keine Festigkeit oder Starre mehr,

³⁷ Ebd., S. 59.

³⁸ Ebd., S. 60.- Maria C. Schmitt behauptet, Weiss habe mit dem Purgatorio prinzipielle Zweifel am "sozialistischen Paradigma" erhoben. Davon kann aber gar keine Rede sein, denn seine Kritik bleibt immer partikular und stets der unerschütterlichen Solidarität untergeordnet. Gerade die Idee, sozialistische Mißstände im Paradiso zu verhandeln, umgeht substantielle Zweifel (vgl. Maria C. Schmitt, Peter Weiss, "Die Ästhetik des Widerstands", a.a.O., S. 34).

³⁹ Peter Weiss, Gespräch über Dante, a.a.O., S. 166. - Purgatorio und Inferno sind bei Weiss jedoch nicht einfach "Modelle von zwei unterschiedlichen Anschauungen von Realität" (einer Realität des erstarrten Bösen und der notwendigen Entscheidungen), wodurch Dantes Konstrukt der

stattdessen "dieses Stehn zwischen den Gegensätzen, den Widersprüchen" (NB, 1960-1971, 225). Das Purgatorio steht für die unübersichtliche "Welt der Paradoxe" (NB, 1960-1971, 263), in der der reflektierende, aber auch zum Handeln bereite sozialistische Intellektuelle unaufhörlich vor "Unbestimmtheiten, Doppeldeutigkeiten [...] Kontroversen, Dilemmata" (NB, 1960-1971, 225 f.) steht; hier gibt es nur noch ein "unentwegtes Sichbemühen, überwundene Verzweiflung, Scheitern" (NB, 1960-1971, 226), aber auch "harte Streitgespräche" (NB, 1960-1971, 594) unter den Anti-imperialisten. Im Purgatorio werden die quälenden Alternativen gegenwärtigen Eingreifens und Veränderns erwogen, "selbst wenn es unmöglich scheint, den Wulst / zu durchbrechen, der jede unsrer Regungen einengt."⁴⁰ Aufbegehren und Niederlagen, Hoffnung, klassenkämpferische Zuversicht, "Aufstände, Befreiungskämpfe, Revolutionen" (NB, 1960-1971, 594) und ständige Niederlagen sind unaufhebbar miteinander verbunden. Stärker als in den früheren Entwürfen - und auf den Widerstandsroman vorausgreifend - werden hier auch die inneren Konflikte und Widersprüche der revolutionären Kräfte angesprochen, die jedoch in der "geglückte(n) Weltrevolution" (NB, 1960-1971, 599) münden sollen, mit der die "Utopie zum realen Zustand geworden" (NB, 1960-1971, 599) ist. Vor diesem Hintergrund sollen gleichfalls die Möglichkeiten visionärer künstlerischer Aktivität in der Konfrontation mit Sprechern "für die großen Ideen" (NB, 1960-1971, 596) erörtert werden. Damit ist das Purgatorio auch die Chiffre für die politisch-biographische Entwicklung von Peter Weiss vom solipsistischen Kunstesoteriker zum sozialistischen Intellektuellen und engagierten Künstler, der sich über das Dante-Projekt einen Begriff der revolutionären Weltbewegungen erarbeitet und ihnen literarisch zuarbeiten will. Das Purgatorio hält in Weiss' düsterem Weltverständnis eine ambivalente Bewegung von Widerstand und Niederlage, von Eingreifen und Zögern gegen Ausbeutung, Mord und Totschlag, aber auch Unterwerfung und Anpassung in Gang. Aus den diversen Skizzen zur Revision der Danteschen Triade läßt sich nun folgende gemeinsame Struktur zusammenfassen: Inferno: Die Strafe der Schuldigen und Sünder bei Dante wird zur Belohnung der modernen Täter durch

"Unverbindlichkeit preisgegeben wird", wie Wolfgang Kehn befürchtet. (Wolfgang Kehn, Von Dante zu Hölderlin. Traditionswahl und Engagement im Werk von Peter Weiss, Köln 1975, S. 70). Es sind vielmehr parallele, gleichzeitig vollzogene Blickweisen auf unterschiedliche Realitätsausschnitte. - Auch Alfons Söllners Einteilung des Dante-Projekts in drei Phasen (psychologisches, moralisches und politisches Modell) ist viel zu schematisch und kann nicht überzeugen, weil die komplexen Verschlingungen dieser Momente getilgt werden (vgl. Alfons Söllner, Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung, Opladen 1988, S. 164 ff.).

⁴⁰ Peter Weiss, Vorübung, a.a.O., S. 137.

Straflosigkeit und Anerkennung. Purgatorio: Die ethisch-religiöse Läuterung wird zum Vorgang massiver Zweifel und Anfechtungen dialektisiert. Paradiso: Die Erlösung und Sinnfindung der Gläubigen wird zum zweiten, unendlichen Leiden der Opfer.

Es stellt sich nun die Frage, welche Auswirkungen die unrealisierten Entwürfe zur Reaktualisierung Dantes auf die "Ästhetik des Widerstands" haben. Zunächst ist davon auszugehen, daß ebensowenig eine Episierung dieser Dramenskizzen im Roman vorgenommen worden ist, wie Weiss in den 60er Jahren Dantes Epos zum Gerüst eines gewaltigen *theatrum mundi* transformieren konnte. Als Grund dafür hat Burkhardt Lindner auf den strukturellen "Widerspruch zwischen Anästhesieprinzip und dramatischer Fiktion"⁴¹ hingewiesen. Damit Dante in Weiss' Drama weiterhin als Leitfigur hätte auftreten können, hätte sie aus der "Position des Schauenden heraustreten und zum alle Zweifel überwindenden Handelnden"⁴² werden müssen. Die Folge wäre die Verschmelzung von Inferno und Paradiso im Purgatorio der revolutionären Taten, das nicht länger "Ort der intellektuellen Suche und des Zögerns, sondern dramatischer Jetztzeit"⁴³ wäre. Das Anästhesieprinzip, das Unerträgliches darstellbar machen soll, sei damit hinfällig geworden, weil es auf ein kontemplatives Subjekt und auf epische Kunstformen angewiesen ist. Greift man diesen Gedanken auf, dann ist es gerade dieses Heraustreten der handelnden Leitfigur im Drama, das in der Prosa der "Ästhetik des Widerstands" rückgängig gemacht wird. Gleichzeitig befreit sich Weiss aber auch von dem zu engen, naiven und vereinfachenden metaphorischen Korsett und wendet sich sichtlich befreit der Romanarbeit zu. Nur in der epischen Form - darauf macht Weiss auch immer wieder in Interviews aufmerksam - war die ungeheure Stoffmenge, Themenvielfalt und Verschlingung zu bewältigen. Im Roman präsentiert sich der Erzähler dann auch wieder nahezu ausschließlich als Schauender und Reflektierender, und er verwirklicht sein Handeln vor allem in der anästhetischen literarischen Schreibtätigkeit. Dante wechselt die Rollen: statt Bühnenaktivist hat er sich im Roman als "Reporter" zu bewähren (NB, 1971-1980, 85). Daß es sich hierbei tatsächlich nur um eine Anästhesie handelt, die in der künstlerischen Prosafiktion Geltung hat, beweist die Leidensbiographie von Peter Weiss: "Dante muß alles am eigenen Leib erfahren / Alles geschieht mir" (NB, 1960-1971, 551), "das Leiden ist

⁴¹ Burkhardt Lindner, Anästhesie. Die dantesche "Ästhetik des Widerstands" und die "Ermittlung", in: *Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, hrsg. von Jürgen Garbers u.a., Lüneburg 1990, S. 114-128, hier: S. 120.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

eine Wunde die immer offen gehalten werden muß" (NB, 1960-1971, 423). Niemals vermochte Weiss sich aber gegenüber den Grausamkeiten, die zu schildern er sich zur Lebensaufgabe gemacht hat, weder psychisch noch physisch in Schutz zu nehmen. Seine Mimesis ans Totenreich (vgl. NB, 1960-1971, 617 f.) brachte ihm schließlich nur fortlaufende Todesängste, Erschöpfungs- und Krankheitszustände ein, deren Höhepunkt mit dem Zusammenbruch 1970 gegeben war.

Es wäre allerdings eine verengte und falsche Sichtweise, wollte man das unrealisierte Divina Commedia-Projekt einseitig als Scheitern auffassen. Stattdessen ist das Verständnis für die politischen und künstlerischen Impulse aus dem Danteprojekt wichtig, aus dem die selbständigen Dokumentarstücke "Die Ermittlung", "Gesang vom Lusitanischen Popanz" und "Viet Nam Diskurs" hervorgingen.⁴⁴ Weiss überprüft schließlich über zehn Jahre lang seinen künstlerischen Arbeitsprozeß, seinen intellektuellen Werdegang und seine Politisierung anhand der Vision einer antiimperialistischen Divina Commedia, die ihn neben vielen Enttäuschungen und Rückschlägen auch dazu führte, zentrale ästhetische Positionen zu formulieren, zu erproben und weiterzuentwickeln. Das ästhetische Hauptproblem von Weiss besteht hierbei jedoch nicht darin, um jeden Preis Werkkontinuität zu bewahren, wie Müller annimmt, sondern die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster elementarer gesellschaftlicher Erscheinungen wie Verbrechen, Opferleid, die "Fäden im großen Netz der Machtvollkommenheit" (Rekonv., 156) und den Widerstand in ein homogenes Kunstmodell zu überführen.⁴⁵ Es gibt für Weiss keine einfachen Ereignisse, die sich isoliert beschreiben ließen, "es gibt nur dieses Ganze, dieses Ineinanderhängende, dieses Gesamtgebilde von Strangulierung und Aussaugung" (Rekonv., 156), von dem im "Rekonvaleszenz"-Text immer wieder die Rede ist. Dieses Schreibmotiv der Suche nach konsistenten Zusammenhängen durchzieht freilich das gesamte Werk und stellt insofern auch eine Kontinuitätslinie dar. In einem unveröffentlichten Prosafragment vom 11.3.1954 wird die Schwierigkeit beschrieben, im Erzählvorgang überhaupt einen plausiblen Anfangspunkt zu finden:

"Ich habe oft geglaubt, dass das Fragmentarische, Kaleidoskopische mir näher läge, doch eigentlich suche ich eher Dichtigkeit, Ueberblick. Deshalb fällt es mir so schwer, einen Anfang zu finden. Wo ich auch ansetze, erhalte ich das Gefühl, dass etwas fehlt. Ein Anfang ist immer ein herausgebrochenes Stück aus einem

⁴⁴ Die "Notizbücher" zeigen, daß Weiss außerdem an Stücken über Südafrika, den Kongo und Lateinamerika arbeitete bzw. dafür Material sammelte. Zahlreiche Stehordner mit gesammeltem Material im Weiss-Archiv in Berlin dokumentieren die akribischen Recherchen.

⁴⁵ Jost Müller, Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die "Ästhetik des Widerstands" und die Krise des Marxismus, S. 113 ff.

größeren Ganzen. Bei jedem Beginnen tauchen die Möglichkeiten noch früheren Beginnens auf. Doch irgendwo muß man ja ansetzen, sonst vergeht einem alles im Warten."⁴⁶

Eine vergleichende Gegenüberstellung der Dante-Disposition mit dem Aufbau der Trilogie macht zunächst mehr die Differenzen und Abweichungen deutlich als deren Übereinstimmung. Weiss hat nämlich neben der Revision der Bedeutungen von Inferno/Purgatorio/Paradiso diese Einteilung nicht zur strukturellen Grundlage seines Romanes gemacht. Dies ist zunächst am deutlichsten daran zu erkennen, daß weder das Inferno-Reich noch das Paradiso als eigenständige und in ihrer Intention eindeutige Landschaften im Roman vorkommen. Auch läßt sich aus der Disposition der Trilogie keine Analogie zur Divina Commedia ablesen:

"Band I der kollektive Kampf um die Gewinnung der Kultur, die Erobrung des Ausdrucksmittels mit dem sich die Erfahrungen der Benachteiligten, der Erniedrigten gestalten lassen

Band II Prozeß der Individuation Versuch, die Ästhetik vom Werkzeug zur Erkenntnis kultureller Vorgänge zum Instrument des Eingreifens zu machen
Band III nach den gewonnenen Erkenntnissen erzählen" (NB, 1971-1980, 817)

Die "Ästhetik des Widerstands" ist vielmehr vom zweifelnden Standpunkt des Purgatorios aus geschrieben, wobei sich das Zweifeln allein noch innerhalb der bereits getroffenen politisch-ethischen Grundentscheidung vollzieht: "Es gibt kein PURG - nur die Entscheidung - entweder du bist auf der einen, oder auf der andern Seite - entweder du gehörst zu den Unterdrückern, oder zu den Revolutionären." (NB, 1960-1971, 668) Mit dieser Vereinfachung versucht Weiss, sich zum einen den sehr viel komplizierteren Fragen linker Politik zu entziehen; zum anderen ist damit aber auch die Position der "Ästhetik des Widerstands" beschrieben, denn im Roman geht es ausschließlich um die Zweifel und Anfeindungen innerhalb des revolutionären Lagers.

An die Stelle der christlich-teleologischen Hierarchie der drei getrennten Welten bei Dante tritt die Zentralperspektive des Purgatorio, das nur mehr marginal Nachrichten aus dem Inferno der Täter und dem Paradiso der Opfer mitteilt. Säkularisierung der "Divina Commedia" zur gottlosen Tragödie bezeichnet neben der materialistischen Abkehr vom christlichen Paradigma die Transformation des theologischen Raumes zum poetologischen. Inferno und Paradiso werden zu integralen Bestandteilen des Purgatorios transformiert; sie bilden nun keine autonomen Einheiten mehr. In dem Maße, wie ästhetische Form- und Gestaltungsfragen stets

⁴⁶ Unveröffentlichtes Manuskript, zitiert aus dem Nachlass.

auch Sinnfragen beinhalten, liegen die Gründe für den weitgehenden Verzicht auf das eigenständige Inferno/Paradiso im Fokus des Widerstands, der anschließend im Purgatorio entfaltet wird. Der Versuch hingegen, wie ihn Martin Rector⁴⁷ unternommen hat, die Parallelen und Verknüpfungen zwischen Dantes Epos und Weiss' Roman einseitig als Inferno-Variationen zu beschreiben, gerät in einen doppelten Widerspruch: Zum einen bleibt unberücksichtigt, daß für Weiss' Dante-Revision im Inferno ausschließlich die Täter angesiedelt sind und insofern das Inferno nicht allein als Schreckensmotiv gewertet werden kann, denn Leid kommt sowohl in Dantes Purgatorio vor als auch im Purgatorio/Paradiso von Weiss' Modell. Zum anderen gibt es im Inferno weder Widerstand noch die Perspektive eines Ausweges und einer Solidarität. Es ist die Welt der Starre und Unbeweglichkeit, aus der kein humaner Impuls entspringt: "natürlich gibts im Inferno niemanden, der Inferno kritisiert u verbessern will" (NB, 1960-1971, 299). Das Purgatorio dagegen ist als Bereich des Zweifels, Irrs und der vergeblichen Mühen konzipiert, doch hier gibt es immerhin Ansätze zum widerständigen Handeln. Die besondere Betonung des Zweifels als kreative Haltung und Preis für den dialektischen Prozeß der Widerstandshandlungen, die stets auf die Gewinnung von Standpunkten, aber auch deren ständige Infragestellung gerichtet ist, charakterisiert unmittelbar den Erzählauftrag des Protagonisten. Analog zu Dantes Höllenreise läßt Weiss seinen Ich-Erzähler gleichfalls unablässig an seinem Unterfangen zweifeln; dies gilt ebenso für die Frage, ob sich das faschistische Inferno, mit dem die Leitfigur der Trilogie nicht unmittelbar in Berührung gerät, überhaupt darstellen lasse. Seine räumliche und geographische Distanz zum Inferno - Emigration aus Deutschland, in Spanien Hilfsarbeiten hinter der Frontlinie, in Schweden ebenso außerhalb des direkten faschistischen Zugriffs zum Inferno - spiegelt sich in seiner moralisch-ästhetischen Immunität, über die irdischen Höllen zu berichten. Gerade diese Distanz bietet die Gewähr nicht nur für das eigene Überleben, sondern auch für die künstlerische Tradierung der Geschichte.

Gegenüber der dramatischen Purgatorio-Konzeption der 60er Jahre, die eine Welt umspannt, in der grundlegende politische Entscheidungen erst noch getroffen werden müssen, ist die sozialistische und antifaschistische Grundeinstellung der Beteiligten in der "Ästhetik des Widerstands" eindeutig, wenn auch uneinheitlich. Diese Positionen werden schließlich nicht mehr grundsätzlich in Zweifel gezogen, stattdessen rücken die internen Probleme oppositioneller Politik in den Mittelpunkt.

⁴⁷ Martin Rector, *Örtlichkeit und Phantasie*, a.a.O., S. 114 ff. - Zu spekulativ sind hingegen die Zuordnungen von Hans-Peter Burmeister, *Kunst als Protest und Widerstand. Untersuchungen zum Kunstbegriff bei Peter Weiss und Alexander Kluge*, Frankfurt/M. 1985, S. 41.

An die Stelle der ehemals "absolut unentschiedenen Situation"⁴⁸ politischen Handelns in den frühen 60er Jahren tritt im Roman die Innenperspektive des Antifaschismus, aus der nicht mehr der Sozialismus, wohl aber dessen Entwicklungswege und -möglichkeiten angezweifelt werden. Die Purgatorio-Perspektive umfaßt in der "Ästhetik des Widerstands" sowohl alle Fragen und Probleme der antifaschistischen Strategie sowie der sozialistischen und kommunistischen Opposition. In Anbetracht der politischen Entwicklung von Peter Weiss vom Sozialisten des dritten Standpunkts zum organisierten Kommunisten ist auch die Genese der Divina Commedia-Planung als Zusammenhang zwischen poetischer und politischer Bewußtwerdung zu verstehen.⁴⁹

Im wesentlichen bleiben von der ursprünglichen großen Projektplanung statt der Übernahme fertiger Formen oder komplexer Strukturmuster nur ästhetische Impulse und allegorische Motive übrig, die auch Ossip Mandelstam⁵⁰ in seinem "Gespräch über Dante" (1933) als maßgebliches Kriterium des produktiven Textverständnisses begreift. Diese Impulse bezeichnen bei Weiss die Reflexionen über den Danteschen Text als komplexes und vielschichtiges Gewebe, die den Autor dazu bringen, Dante als ein Modell zu rezipieren, durch das sukzessive die eigene Poetik entfaltet werden kann. Impulse sind beispielsweise die Schnittstellen von Autobiographie und Dichterbiographie (gemeinsame Exilsituation, Stadterfahrung als Inferno, Analogien der Figuren), aus denen ästhetische Strukturen entstehen können. Weiss' Umgang mit Dante in der "Ästhetik des Widerstands" ist eine Art Dialog mit dessen Subtext, aus dem sich immer wieder neue Impulse für das Schreiben der Trilogie ergeben. Dieser Dialog hinterläßt vielfältige intertextuelle Spuren im Roman, weil zum einen Dantesche Impulse die Formstruktur der Trilogie beeinflussen, weil sie zum zweiten umfangreich den Bilderreichtum determinieren und weil sie drittens wichtige Anregungen für die Ausarbeitung von Weiss' originärer Romanpoetik liefern. So läßt sich nun in der "Ästhetik des Widerstands" ein weitverzweigtes und sehr subtiles Netz intertextueller Spuren verfolgen, dessen Nachweis näheren Aufschluß über den kompositorischen Aufbau des Textes ermöglicht.

⁴⁸ Peter Weiss im Gespräch mit A. Alvarez, in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 55.

⁴⁹ Die Vermutung von Otto F. Best, das Paradiso sei mit der "utopischen Voraussicht des dialektischen Materialismus" als säkularisierter "Heilsperspektive" identisch, hat sich angesichts der Werkentwicklung von Weiss allerdings nicht bewahrheitet. (Otto F. Best, Vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz, Bern und München 1971, S. 147).

⁵⁰ Ossip Mandelstam, Gespräch über Dante. Aus dem Russischen übersetzt von Wolfgang Beilenhoff und Gabriele Leupold. Nachwort von Wolfgang Beilenhoff, Berlin 1984, S. 70.

Es ist vor allem das traumwandlerische und visionär-imaginative Schreiben Dantes, das primär diese starke Faszination auf Weiss ausübt, jenes Moment, das André Breton in seinem ersten Surrealismusmanifest (1914) dazu veranlaßte, Dante, bei nur "oberflächlicher Betrachtung" seines Schaffens, als Surrealisten zu bezeichnen.⁵¹ Auch für Peter Weiss ist der quasi surreale Grundstrom des Epos von Bedeutung, denn neben der formalen Strenge der literarischen Komposition ist es die traumanaloge Poetik, die Dante zu einem Vorläufer der Moderne macht. Weiss trachtet allerdings nicht danach, Dante als Surrealisten zu vereinnahmen; dazu ist seine Analyse wiederum nicht oberflächlich genug. Ihm geht es vielmehr um die Symbiose von freiströmenden surrealen Visionen und der kompositorischen Strenge des Textes. Dieser Widerspruch markiert ja zugleich Dantes und Weiss' künstlerisches Verfahren. Hierin liegen wohl für Peter Weiss die strukturellen Motive für die poetische Aktualität des Epos: im Sinne Ossip Mandelstams: "Es ist undenkbar, Dantes Gesänge zu lesen, ohne sie in Gegenwart zu verwandeln. Sie sind dazu geschaffen. Sie sind Netze zum Einfangen der Zukunft."⁵² In welchem Umfange Dante zur kryptischen Leitfigur der "Ästhetik des Widerstands" wird, soll nun im folgenden Abschnitt behandelt werden.

3. Stationen der Dantelektüre: Tod - Erinnerung - Anästhesie - Traum

In der "Ästhetik des Widerstands" wird Dantes "Divina Commedia" auf zwei Ebenen behandelt. Zum einen werden im ersten Band die Anfangsgesänge des Inferno von den Protagonisten erörtert, wobei mit den Stichworten Tod, Erinnerung, Anästhesie und Traum aus dem Epos vier markante Themenkreise erschlossen werden, die als ästhetische Leitbilder für den gesamten Roman gelten können. Sie werden in diesem Kapitel vorgestellt. Darüber hinaus findet auf der strukturellen und motivischen Ebene der Trilogie ein verzweigter intertextueller Dialog mit der "Divina Commedia" statt, von dem sich sagen läßt, daß er einen erheblichen Teil des Romans generiert. Diese Leitmotive der Intertextualität kommen in den nachfolgenden Abschnitten zur Sprache.

Der Bericht über die erste Beschäftigung der Romanfiguren Coppi, Heilmann und Ich-Erzähler mit Dantes Gedicht ist auf den Sommer 1937 datiert. Über den Anlaß bzw. über die näheren Umstände der intensiven Auseinandersetzung ist aus dem

⁵¹ André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek 1984, S. 27.

⁵² Ossip Mandelstam, Gespräch über Dante, a.a.O., S. 39.

Erzählzusammenhang nichts zu erfahren. Wie selbstverständlich erscheint hier Dante als Pendant zu Joyce, denn die "Divina Commedia war ebenso beunruhigend, rebellisch und formal und thematisch scheinbar von allem Bekannten entfernt wie der Ulysses, den wir auch erst bruchstückhaft, als eine Art Rebus, kennengelernt hatten." (ÄdW, I, 79). Ihr Rezeptionsinteresse entzündet sich an der ästhetischen Komplexität des Kunstwerks, das aufgrund seiner nichtmimetischen Grundstruktur sich einer direkten Dechiffrierung entzieht und deshalb als beunruhigend erfahren wird. Gerade weil sich die Protagonisten mittels subjektiver Assoziationen dem Danteschen Gedicht annähern, wird eine Doppeldeutigkeit der Rezeption freigesetzt, die sich auf die Rätselhaftigkeit des Textes und der eigenen Lebensumstände gleichermaßen bezieht. So ist wohl auch die einleitende Selbstverständigungsfrage auf beide Aspekte gerichtet:

"Was geschah denn hier, fragten wir uns seit dem Sommer dieses Jahrs, da wir den Weg in die merkwürdige, auf den Kopf gestellte, in die Erde versenkte Kuppel angetreten hatten, mit ihren Kreisen, die immer tiefer führten, und die Dauer eines Lebens in Anspruch nehmen wollten, während sie nach dem Durchgang doch noch Aufstieg verhiessen, auch ringweise, bis zu Höhen, die außerhalb des Vorstellbaren lagen." (ÄdW, I, 79)

Die hier angedeutete topographische Erkundung der Danteschen Bilderwelt ist mehr als bloß hermeneutisches Interesse am Epos. Im Vordergrund der Lektüre stehen Empathie und das Aktualisierungsinteresse. Das zentrale Gestaltungsmotiv der spiralenförmigen Wanderung in der "Divina Commedia" wird hier gleichsam zum Topos der Realitätserkundung der jungen Antifaschisten und zum ästhetischen Telos der Trilogie selbst. Weiss organisiert sein Material gemäß der dialektischen Einsicht, daß im geschichtlich Vergangenen Eigenes nur dann gesucht wird, wenn in der gegenwärtigen Biographie zuerst auch Vergangenes wahrgenommen wird. In allererster Linie entspricht die begonnene Beschäftigung mit Dante einer lebenspraktischen Transformationsleistung, weswegen zwangsläufig die Lektüre selektiv verfahren muß. Sie zielt darauf ab, das Epos nicht vollständig zu erschließen, sondern aufgrund der schmalen Textgrundlage der ersten Gesänge des Infernos das Verständnis für den Text aus der Rückkopplung dessen metaphorischer und symbolischer Semantik mit der lebensgeschichtlichen Situation der Rezipienten zu gewinnen. Daraus resultiert die sukzessive und punktuelle Aufhellung der Erzählerbiographie. Die ästhetische Erfahrung mit der "Divina Commedia" wird vom Erzähler primär nicht in ästhetische Urteile, sondern in lebenspraktisch orientierte, explorative Assoziationen umgesetzt wird. Mit dem freigesetzten Assoziationsfluß wird damit sowohl das dechiffrierte Erinnerungspotential der Kunst angezapft als

auch der Erfahrungshorizont der Protagonisten aktiviert. Beide Momente werden in einem Notizbucheintrag vom 4.7.1973 mit den Anfangsgesängen des Infernos in Bezug gesetzt: "Wir übertrugen unsre Erfahrungen in seine Sprachgebilde, fanden Übereinstimmungen zw. Dantes u unsrer Zeit. Oder: seine Zeit gab unsrer Zeit etwas, es war nicht wichtig, ob wir verstanden, wie er es gemeint hatte, das wichtige [sic!] war, daß es in unserm Bewußtsein Leben erhielt." (NB, 1971-1980, 223) Sicherlich bleibt diese betont aktualisierende Rezeptionshaltung hinter dem Anspruch einer kritischen Literaturgeschichte zurück, da der fremde Text aus seinem Zeithorizont herausgenommen wird. Es wäre jedoch allzu voreilig, würde man Weiss hier mangelndes Interesse an den historischen Kontexten des Kunstwerks vorwerfen. Ihm geht es vielmehr darum, zwischen der Bedeutung des Textes in seinem ursprünglichen Geschichtsumfeld und der Rezipientengegenwart eine Interdependenz zu behaupten, ohne die das Werk keinen Gegenwartsbezug haben könnte. Weiss rückt damit auch unausgesprochen in die Nähe des von Habermas einst formulierten materialistischen Paradigmas vom reziproken Aufhellen der Vergangenheit und Gegenwart: "Die Welt des tradierten Sinnes erschließt sich dem Interpreten nur in dem Maße, als sich dabei zugleich dessen eigene Welt aufklärt."⁵³ Weiss selbst teilt wohl diese Auffassung, akzentuiert jedoch verstärkt den assoziierenden Aktualitätsbezug des Rezipienten, der auch gegen eine soziologisch-analytische Lesart⁵⁴ verteidigt wird:

"Natürlich ist Dante ein Produkt seines gegebenen sozialen Milieus. Doch liegt sein Wert nicht nur darin, daß er uns die Psychologie einer bestimmten Klasse zu einem bestimmten Zeitpunkt zeigt. Würden wir es so formulieren, dann könnten wir die Divina Commedia einfach abfertigen. Dann gehörte sie nicht zur Kunstgattung. Zeigt dieses Werk mir nur die Einstellung der herrschenden Klasse zu einem bestimmten Zeitpunkt, dann ist es nur ein historisches Dokument. Doch da es auch ein Kunstwerk ist, richtet es sich an mein eigenes Wesen. Es besteht für uns nicht nur eine historische Verbindung, sondern auch eine ästhetische mit

⁵³ Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse, in: ders., Technik und Wissenschaft als "Ideologie", Frankfurt/M. 1968, S. 158.

⁵⁴ Aus den Notizbüchern ist jedoch nicht zu ersehen, gegen wen sich die wütende Polemik richtet: "Nur Idioten können den Text der Divina auslegen mit Hilfe der Rechnungen die florentinische Tuchhändler ihren Kunden sandten!" (NB, 1960-1971, 628). Dagegen hält Weiss an einem Gedanken aus dem Dante-Gespräch fest: "Dante begab sich in diese Vision des Schreckens hinein. Wenn wir es heute tun, so tun wir es unter andern Vorzeichen. (...) Jetzt komme ich aber zur Frage, ob derjenige, der heute den Mut hat, in diese Gegenden einzudringen und darüber zu berichten, nicht auch etwas von Dantes Haltung annimmt. Sobald er etwas darüber formuliert, sobald er diesem rettungslosen Verurteiltsein Bilder und Worte abgewinnt, arbeitet er schon wieder mit einem Stoff für Kunstwerke." (Gespräch über Dante, a.a.O., S. 146).

diesem Werk des italienischen Mittelalters. Dieses Werk kann uns noch beeinflussen, anrühren, bereichern. Der intensive, mächtige Ausdruck dieses Werkes sprengt seine Zeitgrenzen." (NB, 1960-1971, 628)

Diese kritische Position ist als ästhetisches Credo des Künstlers Peter Weiss zu lesen, der den Gehalt des Werks gegen eine trivialisierende Widerspiegelungsthese in Schutz nimmt. Ein erhellender Gegenwartsstandpunkt läßt sich für den zeitgenössischen Rezipienten nur deshalb konstruieren, weil die ästhetische Struktur des Textes dessen historische Gebundenheit transzendiert. Das Verfahren, über die Tradition virtuell zu verfügen, sperrt sich damit zugleich gegen Gadamer's These, derzufolge der Rezipient in ein "Überlieferungsgeschehen"⁵⁵ einrücken soll, und gegen den banalen sozialistischen Erbekanon. Weil die Protagonisten aber nur über eine rudimentäre ästhetische Kompetenz verfügen, bleibt die Rezeption auf selektive Distinktionsmerkmale des Textes beschränkt. Aus Gründen mangelnder ästhetischer Kompetenz, worunter nach Bourdieu zu verstehen ist, wie kompetent über die notwendigen "Interpretationsschemata"⁵⁶ verfügt werden kann, vermag der Rezipient Dantes Text nicht zu verstehen. An die Stelle hermeneutischer Sinndeutung tritt daher die Anbindung des Kunstwerks an die eigene Lebenswelt. Die Lesbarkeit des Textes wird zur Erfahrbarkeit seiner lebensweltlicher Bezüge transformiert. Darin werden Erlebnisse affiziert, "von denen wir vorher nichts gewußt hatten, die in uns angelegt gewesen waren, doch durch die Poesie erst zur Wirkung gelangten." (ÄdW, I, 79 f.) Hier ist die Rede von einer Evokation des Kunstwerks, die den freisetzenden Wirkungen der Psychoanalyse ähnlich ist, und die schon frühzeitig die intuitive Suche des Erzählers nach Material in der Kunst, "das mir entsprach, das meine Phantasie anregte."⁵⁷, bestimmt. Der besondere Umgang mit Dantes Epos ist daher unter der zweifachen Fragestellung zu analysieren: welche Elemente aus ihm herausgelesen werden und von welcher Art die angeregten Phantasien sind. Bei ihrer Rezeption der ersten Gesänge des "Infernos" wollen die jungen Antifaschisten "nichts Mystisches, Irrationales aufkommen lassen". (ÄdW, I, 80). Mit dieser Säkularisierung wird Dantes Text auf eine Weise materialistisch umgedeutet, die Weiss im "Gespräch über Dante" als produktionsästhetische Losung festhält:

"Ich versetze diese mittelalterliche Welt immer nur in meine Gegenwart. [...] Eben deshalb läßt sich aus der Divina Commedia ein ganz irdischer Bericht herauslesen.

⁵⁵ Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 2. Aufl., Tübingen 1965, S. 275.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, a.a.O., S. 169.

⁵⁷ Peter Weiss, Gegen die Gesetze der Normalität, in: ders., Rapporte, 2. Aufl., a.a.O., S. 72-82, hier: S. 72.

[...] Ich nehme mir sein Werk vor, um meine Gedanken daran zu messen. [...] Aus der mythologischen Welt wird eine Welt, die sich von Menschen verändern läßt."⁵⁸

Waren diese poetologischen Reflexionen zwar noch auf das geplante, doch nie ausgeführte "Welttheater" bezogen, so besitzen sie dennoch Gültigkeit für Weiss' Dante-Bild in der "Ästhetik des Widerstands". Denn aus dem frühen Dantetext sind die zentralen Stichworte für das Verfahren der Dante-Adaption im Roman abzuleiten: Vergegenständlichung des Sakralen durch Säkularisierung, analogische Aktualisierung, assoziativer Gegenwartsbezug durch Entmythisierung und Rezeption als Projektion der Selbstdeutung. Diese Paradigmen der Kunstanalyse bilden dann die Stufen des Erkenntnisprozesses des Erzählers. Besonders die Tatsache, daß Dante die Phantasiegebilde seiner visionären Seelenreise ebenso plastisch beschreibt wie die gegenständliche Welt, übt die enorme ästhetische Faszination aus:

"Es zeigte sich nicht nur der Pfad hinein in das Seelengebäude des Inferno, in dem das Rohmaterial einer Epoche sich zu subjektiver Vision verdichtete, sondern der Schritt in den Mechanismus der künstlerischen Arbeit. Mit der Annäherung an die Kunst war der Gedanke des Todes verbunden." (ÄdW, I, 80)

Aus den dazugehörigen Notizbucheinträgen ist zu entnehmen, daß es vor allem die "Zeilen über den Weg durch den Wald" (NB, 1971-1980, 223) waren, die jenen Todesgedanken in Form von "Aussichtslosigkeit, Furcht, Schrecken, Todesangst, Verwirrung" (NB, 1960-1971, 723) anrühren, der als Leitmotiv paradigmatisch für die ästhetische Substanz des Romans ist. Die "Divina Commedia"⁵⁹ hebt im ersten Gesang des Infernos mit den Terzinen an:

"Wohl in der Mitte unsres Lebensweges
geriet ich tief in einen dunklen Wald,
so daß vom graden Pfade ich verirrte.

Oh, schwer wird's mir, zu sagen, wie er war,
der wilde Wald, so finster und so rauh;
Angst faßt aufs neue mich, wenn ich dran denke;

So schmerzlich, daß der Tod kaum bitter ist.

⁵⁸ Peter Weiss, Gespräch über Dante, a.a.O., S. 149, 150, 154, 157.

⁵⁹ Zitiert wird die auch von Peter Weiss verwendete Ausgabe von Ida und Walther von Wartburg, 2. Aufl., revidierter Text, Zürich 1963 (Manesse Bibliothek der Weltliteratur). Diese Ausgabe liegt auch Weiss' Dante-Essays zugrunde. Zitatbelege direkt im Text als Sigle (Inferno, Purgatorio, Paradiso) in Klammern mit jeweiligem Gesang, nummeriert durch römische Ziffer, und den Versen, nummeriert durch arabische Ziffer. (Inferno, Purgatorio, Paradiso mit jeweiligem Gesang, nummeriert durch römische Ziffer) die

Doch, um vom Guten, das ich fand, zu reden,
will ich von andrem, das ich sah, erzählen.

Wie ich hineinkam, sicher weiß ich's nicht,
so sehr war ich von Schlaf befangen dort,
als ich vom richt'gen Wege abgewichen."
(Inferno I, 1-12)

Der Wald konnotiert hierbei nicht bloß die Verstrickungen und Irrungen des Lebens durch Verfehlungen und Sünden.⁶⁰ Er markiert auch eine psychische Verfaßtheit des bedrängten Menschen, der vor einer existenziellen Entscheidung steht, entweder vor den Bedrohungen zu resignieren oder sie nach Möglichkeit zu bewältigen. Die Kunst ist dabei das Medium, in dem die Herausforderungen der Daseinsbewältigung vonstatten gehen, d. h. nur mit Hilfe der Kunst und ihrer Formgebung lassen sich die amorphen Stoffmassen der ungestalteten Wirklichkeit bewältigen. Kunst wird verstanden als der "Triumph der Vorstellungskraft" über das "Chaotische, Weggleitende, absolut Ungewisse." (ÄdW, I, 80). Indem die maßgeblichen Motive der "Divina Commedia" offengelegt werden, können auch zugleich Bausteine der Poetik der "Ästhetik des Widerstands" thematisiert und beschrieben werden. So lassen sich nämlich die beiden an Dante gewonnenen poetologischen Paradigmen, die visionäre Komprimierung historischen Materials und der Todesgedanke als Zentrum der Kunst, unmittelbar auf die Trilogie beziehen. Hieraus resultiert die doppelte Bezugnahme auf Dante als Lieferant wichtiger literarischer Motive und Symbole, aber auch als Produzent zentraler ästhetischer Konstruktionsideen.

Der Todesgedanke bei Dante bezieht sich zum einen auf den Umstand, daß er sich mit Vergil der Führung eines Toten anvertraut, zum anderen bei seiner Hadeswanderung ausschließlich Toten begegnet. Dantes Verfassung zu Beginn seiner Reise wird als Mimesis an den Tod interpretiert, als jener psychische Zustand, in dem der Dichter sich als Artikulationsmedium der Verstorbenen mortifiziert. In diesen Bereichen psychischer Todesahnung werden die vitalen Quellen der Kunst verortet:

"Der Schreiber des Gedichts befand sich in der Mitte seines Lebens, doch überließ er sich bei der Arbeit sowohl der Führung eines Toten als auch nur Begegnungen mit Toten. Als er sich aufmachte, hatte er sich in diese Todesnähe versetzt, er atmete noch, war aber erfüllt von Verstorbenem, in ihm war der Widerschein derer, die nichts mehr besaßen, und so, beim Nachdenken über das, was sie an ihn

⁶⁰ So der Kommentar der Wartburg-Ausgabe, a.a.O., S. 53. - Siehe zum ersten Inferno-Gesang auch die Erläuterungen von: Galvano della Volpe, Kritik des Geschmacks. Entwurf einer historisch-materialistischen Literaturtheorie und Ästhetik. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, Darmstadt und Neuwied 1978, S. 29 ff.

abgegeben hatten, was nur in ihm noch weiterlebte, beim Eindringen in Regionen, in denen naturgemäß auch von seiner Person höchstens das Skelett noch zu finden war, schien es ihm, als erlöschte auch er schon. Wir konnten den Anfang seiner Reise mit Schlaftrunkenheit vergleichen, wir kannten das plötzliche Absacken von dem, was wir vor Händen hatten, das Einsetzen des Traums, die Augenblicke, in denen der Greifhaken an der Kette des Krans dir an den Schädel schlagen, der Treibriemen der Maschine dir den Arm abreißen konnte, oder nachts, frühmorgens, da es sich nicht ausmachen ließ, ob das Zimmer, in dem wir uns befanden, Bestandteil eines Traums war oder ob der Traum über dein Zimmer herfiel, und in diesem Zwischenzustand, umfassen von schwerer Müdigkeit, doch noch imstande, etwas zu sehn, zu hören, nach Gedanken suchend, um das Auftauchende, Spürbare gegenständlich zu machen, setzte er Buchstaben aufs Papier." (ÄdW, I, 80 f.)

Bemerkenswert ist diese Textpassage, weil Weiss hier sowohl die Analogie zwischen Dantes Verfassung und jener der Protagonisten als auch die prinzipielle Differenz hervorhebt. Es ist offensichtlich, daß die Parallelsatzung von Dantes "so sehr war ich von Schlaf befangen dort" (Inferno I, 11) mit den Erschöpfungszuständen des proletarischen Arbeitslebens, jener "Zwischenzustand" also, der als Ausgangspunkt des Schreibens gedeutet wird, nicht eo ipso zur Kunstproduktion führt. Zu groß sind die klassenspezifischen Restriktionen der kulturellen Kompetenz, als daß sie allein schon durch eine psychologische Disposition überwunden werden könnten. Die Jugendlichen "waren der Kunst bisher nur rezeptiv begegnet" und daher mußte erst "die generationenalte Zwangsvorstellung, daß das Buch für dich nicht da war, überwunden werden." (ÄdW, I, 81)

Wie bereits angedeutet, lassen sich einige Motive der Dante-Rezeption als kryptische Mitteilungen des Autors über seine poetische Verfahrensweise lesen. Dies gilt ebenfalls für die auffällig zentralen Reflexionen über den Todesgedanken, der für Peter Weiss im Hinblick auf die Verarbeitung seines Herzinfarkts im Juni 1970 (vgl. Rekonvaleszenz), seine eigenen Todesängste und seine gedanklichen Vorarbeiten zur Trilogie nach Abschluß des "Hölderlin" eine herausragende Rolle spielt. Im Kontext der Erinnerungen an Max Bernsdorf, den verstorbenen kommunistischen Freund und Spanienkämpfer aus der Zeit des Prager Exils, der aus der KPD ausgeschlossen wurde und sich seit den stalinistischen Schauprozessen vom Kommunismus abwandte, notiert Weiss am 4. September 1970:

"Es lebe das Zurückdenken, das hoffnungslos Unerreichbare, es lebe das Unwiederbringliche, es lebe alles was verloren ist in grüblerischem Trauern und was der Entschlußkräftige, im aktiven Leben Stehende verachtet" (NB, 1960-1971, 809 f.).

Und einen Tag später, mit unmittelbarem Bezug auf Dante:

"Es leben die Begegnungen mit den Toten, es lebe das Hinuntersteigen in die Regionen der Zwecklosigkeit, es leben die Gescheiterten" (NB, 1960-1971, 810). [...] "[...] es leben die Toten, es leben alle die, die ihren Tod überdeutlich mit sich herumtragen, die auf dem Weg zum Fährboot sind, zum Acheron, die schon den Ruderschlag, den Ruf hören des Charon. Es lebe das Unwirkliche, dem ich so oft meine Gegnerschaft angesagt habe, [...] es lebe das Nachgeben an alles was mich herabziehn will ins Unkenntliche." (NB, 1960-1971, 812) [...] "Es lebe das Wirkliche, wenn wir uns an den Haaren wieder heraufgezogen haben, nach unsern Absenzen, unsern Schwächeanfällen, wenn wir wieder einen Fußbreit Boden ertasten können, es lebe die Aufgabe, mit all unsern Toten in uns, mit unsrer Totenklage, unserm eigenen Tod vor Augen, zwischen den Lebenden dahin zu balancieren, sich ihnen bemerkbar zu machen, es lebe das wilde Ansinnen, alles ringsum in leuchtender Greifbarkeit entstehen zu lassen." (NB, 1960-1971, 813)

Das Doppeldeutige des Vokativs "es lebe" ist programmatisch, denn es geht sowohl darum, Vergangenes wieder in Bildern von "leuchtender Greifbarkeit" zu vergegenwärtigen als auch darum, die Toten zu ehren. Für beide Texte ist die Totenimagination und die Mimesis ans Totenreich kennzeichnend. Der schwedische Schriftsteller Olof Lagercrantz, dessen Dante-Interpretation Weiss in den 60er Jahren maßgeblich beeinflusste, kennzeichnet Dantes metaphysische Totenbegegnung folgendermaßen: "Übereinstimmend mit der Auffassung seiner Zeit stellt sich Dante vor, daß die Seele, die unmittelbar von Gott geschaffen wurde und daher nicht sterben kann, sich beim Tod des Körpers befreit, aber in ihre neue Lebensform alles mitnimmt, was im Menschen menschlich und göttlich ist."⁶¹ Diese theologische Variante des christlichen memento mori transformiert sich bei Weiss zu einer säkularisierten Form, die allein die Motive aus ästhetisch-funktionalen Gründen beibehält. Ebenso wie Dantes Text installiert Weiss' Roman einen Überlebenden, einen Schattenmenschen, der sich gleichsam traumwandlerisch zwischen den Toten, die freilich nur als historische Personen tote Figuren sind, bewegt. Hier setzt aber sofort die materialistische Korrektur ein. Nicht mehr die leibhaftigen Seelen, sondern die Stimmen und Widerstandshandlungen der antifaschistischen Kämpfer sind jenes Medium, das vom kommunistischen Wanderer im Hades wahrgenommen wird. Die ästhetische Realisierung und Verarbeitung des Schrecklichen gehört zu den zentralen Sinnfunktionen des Romans, denn die Artikulation des Unaussprechlichen, die

⁶¹ Olof Lagercrantz, Von der Hölle zum Paradies. Dante und die Göttliche Komödie, Frankfurt/M. 1964, S. 18.

Darstellung der Toten und Vergessenen "in leuchtender Greifbarkeit" ist als mentale und künstlerische Widerstandshandlung konzipiert. Diese Katabasis ins stygische Totenreich, dieser "Abstieg in Verliese der Erinnerung"⁶², diese quälende Vision von unermeßlichem Leid und Schrecken ist für Weiss keineswegs Selbstzweck oder resultiert gar aus der Faszination des Grauens. Trauer, Eingedenken und Revolte bilden für ihn eine künstlerische Einheit. Die Schrecken der Totenschau sind der Preis dafür, die Erinnerungen und Imaginationen zu mobilisieren.

Für die Protagonisten des Romans gestaltet sich nun die Suche nach dem Wesen der Kunst anhand der Assoziationen zur "Divina Commedia" in zwei Schritten. Zunächst wird die These erwogen, die "Entkörperung", d. h. die Selbstaufgabe des Produzenten, sei die Voraussetzung zur Kunstproduktion. Diesem amorphen Zustand widerspreche jedoch, daß die Realitätsnähe der Kunst nur als "Anspannung aller Lebenskräfte" (ÄdW, I, 81) vorgestellt werden kann. In einem zweiten Schritt wird Dantes "Methode der Doppelheit" (ÄdW, I, 81) als pragmatisches Deutungsmodell expliziert. Nach dieser Hypothese liefert die erinnerte Begegnung mit den Toten einen Impuls für die Beschäftigung mit Kunst, wobei das Kunstwerk selbst, da es "für Lebende bestimmt war [...], auch nach allen Regeln des lebendigen Aufnehmens und Reflektierens ausgeführt sein mußte". (ÄdW, I, 81) Mit beiden Thesen ist ein kunsttheoretisches Grundproblem angesprochen, welcher Zusammenhang nämlich zwischen den subjektiven Quellen künstlerischer Tätigkeit und den transzendierenden der Form und der Erinnerungspotentiale auszumachen ist. Hier spannt sich ein ästhetischer Diskurs von Kunst und Todesnähe auf, der für die gesamte Trilogie und ihre Kunstwerkanalysen paradigmatisch ist. Entscheidend ist der Gedanke, daß Dante als Künstlersubjekt hinter sein Werk zurücktritt, indem er sich ganz seiner Imagination überläßt. In seinem Text verwandelt sich Dante zu einer weitgehend entsubjektivierten Erzählinstanz. In diesem Sinne gilt er als "abgestorben, doch umgeben von Verkörperungen, pelzig, hager, fauchend umherstreifend, als Luchs, als Wolf, schließlich brüllend mit Löwenstimme, ihn zurückdrängend, ins Versinken" (ÄdW, I, 82). Der Dichter paralyisiert sich im Interesse der ästhetischen Vergegenständlichung von komplexen historischen Zusammenhängen. Seine imaginierte Mimesis ans Totenreich löst bei den Rezipienten eine beängstigende Vorahnung des Todes aus, der schockartig "für einen Augenblick aus dem Zerfließenden in den Fokus" (ÄdW, I, 82) rückt. Im Hinblick auf die Gestaltqualität von Dantes Seelenreise wird zwar der hermetische Charakter der verborgenen

⁶² Walter Jens, Fremdlinge sind wir im eignen Haus ... Laudatio auf Peter Weiss, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch 1982, II, Heidelberg 1983, S. 79-89, hier: S. 80.

Symbole und Allegorien als erhebliches Rezeptionsproblem erkannt, doch wird eben auch das "Filigranwerk der Gleichnisse" (ÄdW, I, 82) wahrgenommen. Die literarischen Chiffren des Textes, seine Ambiguität der Bedeutungen und Sinnbezüge transzendieren insofern den Lebenshorizont des Autors, als sie von dessen Unmittelbarkeit absehen und verallgemeinerbare Existenzbezüge zu erkennen geben. "Der ungestaltete Stoff wird immer mehr zu Form"⁶³, heißt es im "Gespräch über Dante", und es ist dieses sich immer präziser herauskristallisierende Veto sprachlicher Bedeutungen, das den Schlüssel für die Antwort auf die Grundfragen der Kunst bereitstellt.

Zu diesen Grundfragen gehört für Weiss neben der mimetischen Totenimagination auch die Erinnerung; auf sie beruft sich Dante ja explizit im zweiten Inferno-Gesang, um an eine Instanz zu appellieren, die ihn vor seinem Verzagen schützen soll. Dantes Begleiter und "Schutzgeist" Vergil gilt als die Personifikation des "künstlerischen Bewußtseins" (ÄdW, I, 83), als die Instanz, die als Retter und Wegweiser dort "Ausdauer entstehn ließ, wo eben noch Haltlosigkeit gewesen war". (ÄdW, I, 82) Während der sein eignes Leben aufs Spiel setzende Künstler (Dante) ohne Rückhalt in das Reservoir der kollektiven Erinnerungen an die Toten eintaucht, bewahrt ihn Vergil schützend vor der Zerstörung. Dante "geht durch das Böse hindurch und weiß, solange er sich an der Hand des Schutzgeists, des künstlerischen Bewußtseins, festhält, kann ihn nichts behelligen." (ÄdW, I, 83)

Weiss' emphatischer Begriff des Erinnerns, der zugleich die Ursprünge der Kunst aufzuhellen vermag und die mentale Disposition des künstlerischen Akteurs festigt, verfährt gewissermaßen archäologisch: "Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt"⁶⁴, formuliert Benjamin in einem "Denkbild". Weiss läßt seine Protagonisten in diesem metaphorischen Sinne in den Sprach-Schichten der "Divina Commedia" graben, und der Roman ist gewissermaßen als Erinnerungsarchiv konzipiert, das das kollektive Gedächtnis aktualisiert. In diesem textarchäologischen Erinnerungsmodell wird die Unterscheidung von Erlebtem, an das sich ein Subjekt (Autor) qua seines Gedächtnisses erinnern kann, und geschichtlicher Erfahrung, die nur in der Dialektik von Ereignisrekonstruktion und Geschichtskonstruktion aufzuhellen ist, vorausgesetzt. Erinnern bedeutet hierbei nicht bloß der individuelle Rückgriff auf früher Erlebtes, sondern in einem generalisierenden Sinne das welterschließende

⁶³ Peter Weiss, Gespräch über Dante, a.a.O., S. 158.

⁶⁴ Walter Benjamin, Ausgraben und Erinnern, in: ders., GS, Bd. IV.1 (werkausgabe Bd.10), hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/M. 1980, S. 400 f., hier: S. 400.

Vermögen, relevante Erfahrungsmuster in kulturellen Codes (Bilder, Texte) zu dechiffrieren. Mnemosyne, die mythische Allegorie der Gedächtniskunst initiiert aber zudem auch die "künstlerischen Handlungen" (ÄdW, III, 134) und die ästhetische Praxis, indem das gespeicherte Sinnenmaterial zum kulturellen Ausdruck verdichtet und strukturiert wird. Für Weiss stellt die gesamte Kunstgeschichte ein unbegrenztes Reservoir an vergegenständlichter ästhetischer Erinnerung, d. h. an Selbst- und Welterfahrung, dar. Allein durch das Paradigma des Widerstands, so ließe sich vielleicht die zentrale Idee des Romans pointieren, ist das unüberschaubare Gesamt der kulturellen Äußerungen der Menschheitsgeschichte überhaupt in einem humanistischen Konnex zu strukturieren.

Weiss sieht, ähnlich wie Lukács, Kunst als Reservoir eines kollektiven Menschheitsgedächtnisses an, doch für Lukács soll nur "das der Erinnerung Würdige in dieses Gedächtnis einverleibt" ⁶⁵ werden. Diese ideologisch motivierte Selektion, mit der das kollektive Kunstgedächtnis zum parteilichen Formenkanon degradiert wird, ist dagegen Weiss völlig fremd. Er vollzieht eine auf die Gegenwartserhellung bezogene Erinnerungsästhetik, die bis in die stygischen Zonen des Todes vorzudringen beabsichtigt. Dort setzt nun eine folgenschwere Verwandlung des künstlerischen Subjekts ein. Der Text der "Divina Commedia" beinhaltet nämlich den Zusammenhang der traumanalogen Unempfindlichkeit des Künstlers und dessen Vermögen, sich überhaupt in den imaginären Gefilden des Schrecklichen aufhalten zu können. Dante führt den Antifaschisten vor Augen, daß er nur um den Preis der Teilnahmslosigkeit seine psychische Resistenz gegen die Sogkräfte des Grauens mobilisieren und seine Odyssee bestehen kann. Dem proletarisch-pragmatischen Standpunkt, der auf die engagierte Anteilnahme des Künstlers setzt, muß die anästhetische Haltung zunächst suspekt erscheinen:

⁶⁵ Georg Lukács, Die Eigenart des Ästhetischen. 1. Halbband, Neuwied 1963, S. 515. - Weiss hingegen nimmt gerade keine Einschränkungen hinsichtlich der Auswahl an Kunstwerken vor, weil er auf eine rezeptionsaktive Kunstaneignung setzt, die zu jeder Zeit den ästhetischen Produkten etwas Erfahrungsrelevantes abzugewinnen vermag: "Was ist unsere Beziehung zur Kunst (...) anderes als das Arsenal, das wir in uns haben, oder ein Reservoir an Dingen, aus denen wir ständig unsere Erfahrungen aktualisieren können? Und zwar aus allen Zeitaltern; das ist ja das Großartige der Kunst. Deshalb spielt die Kunst eine derartige Rolle, weil sie eigentlich das einzige Bestehende neben den Aufständen und Kämpfen, die immer wieder stattgefunden haben, ist. Es sind immer wieder Kunstwerke produziert worden, Kunstwerke von einer bleibenden Überzeugungskraft. Ob das zweitausend oder zehntausend Jahre zurückliegt oder ob es ganz neue, gegenwärtige Dinge sind, die da geleistet wurden: es bleibt doch immer Ausdruck von dieser merkwürdigen und sehr schwer faßbaren Kraft, die einem schöpferischen Prozeß zugrunde liegt." (Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 276).

"Ist dies nicht auch, hatte Coppi gefragt, eine Vermessenheit, vor der wir uns in der Kunst zu hüten haben, und Heilmann hatte darauf geantwortet, daß diese Empfindungslosigkeit vielleicht die gleiche sei, die wir von Träumen kennen und die es uns überhaupt erst ermögliche, das Geschaute zu durchleben." (ÄdW, I, 83)

Dadurch, daß Heilmann die Wirkung der Kunst in Analogie setzt zur ebenfalls anästhetischen Determination des Traumes, wird der Kunst eine gewissermaßen alltägliche Profanität und Nähe zu den natürlichen Lebensfunktionen zugewiesen. An die Stelle von Coppis Transzendentalverdacht, der Künstler erhebe sich mit seiner ästhetisch simulierten Empfindungslosigkeit über die Anforderungen an seine Verantwortlichkeit - Coppi befürchtet ja vorrangig eine Teilnahmslosigkeit des Künstlers gegenüber der darzustellenden Realität -, tritt Heilmanns Profanitätsvermutung. Die Analogie zwischen Traum und Dichtung wird der gemeinsamen "Auslieferung an eine Situation" zugeschrieben, "aus der es kein Entrinnen gab". Der Erlebnisdruck muß sich von der Penetranz des Unerträglichen auf zweifache Weise Entlastung verschaffen: durch das Erwachen im Traum und durch die "Übertragung ins Wort" (ÄdW, I, 83) in der Literatur.⁶⁶ Durch die Anästhesie, die die Empfindungsweise des Traums auszeichnet, wird ein ästhetischer Zustand herbeigeführt, der sich durch eine zugleich teilnahmslose und grauenhafte Genauigkeit der Beobachtung auszeichnet. In ethischer Hinsicht kann man bei dieser Form der Anästhesie von einer amoralischen Moralität sprechen, deren unberührte Teilnahmslosigkeit einzig dem wahrhaftigen Bericht über das Unfaßbare geschuldet ist. Diese Paradoxie des kalten Blicks ist darauf zurückzuführen, daß Heilmann die Grundlage einer Theorie ästhetischer Phänomene primär nicht der Institution Kunst abgewinnt, sondern dem Traumgebilde (vgl. ÄdW, III, 199 ff.): "Die Anästhesie gehöre auch zur äußerst beteiligten, Stellung beziehenden Kunst, denn ohne deren Hilfe würden wir entweder vom Mitgefühl für die Qualen anderer oder vom Leiden am selbsterfahrenen Unheil überwältigt werden und könnten unser Verstummen, unsre

⁶⁶ August Strindberg, dessen Stücke von Weiss ins Deutsche übertragen wurden, schreibt in seiner Vorbemerkung zu "Ein Traumspiel": "Und weil der Traum meist schmerzlich ist, und nur selten froh, geht ein Ton von Wehmut und Mitleid mit allem was lebt durch den vorwärts schwankenden Bericht. Der Schlaf, der Befreier, ist oft grausam, doch wenn die Pein am heftigsten ist, kommt das Erwachen und versöhnt den Leidenden mit der Wirklichkeit, die, wie qualvoll sie auch sein mag, in diesem Augenblick doch eine Erleichterung ist, verglichen mit dem schmerzhaften Traum." (August Strindberg, Drei Stücke in der Übertragung von Peter Weiss, Frankfurt/M. o. J., S. 147). - Es ist nicht ausgeschlossen, daß Weiss durch den Disput zwischen der Tochter Indras und dem Dichter in Strindbergs "Traumspiel" über die Beziehung von Dichtung und Traum zu seinem eigenen Traumdiskurs angeregt worden ist (vgl. ebd., S. 208, 214). Zumindest läßt sich der Definitionsversuch der Tochter, die dem Dichter zu erklären sucht, was die Dichtung ausmacht, in Bezug setzen zu Weiss' eigener poetischer Position: "Nicht Wirklichkeit, doch mehr als Wirklichkeit - nicht Traum, doch waches Träumen" (ebd., S. 208).

Schreckenslähmung nicht umwandeln in jene Aggressivität, die notwendig ist, um die Ursachen des Alpdrucks zu beseitigen." (ÄdW, I, 83) Die Moralität traumanaloger Dichtung besteht in der Intention, in die Bereiche äußerster Qualen und Leiden vorzudringen und sie zum Gegenstand ästhetischer Gestaltung zu machen. Amoralisch ist hingegen der anästhetische Zustand durch die Abwesenheit moralischer Maßstäbe und Kriterien, d. h. Schlaf und Traum heben die Identität der moralischen Person auf.⁶⁷ Mit Heilmanns Plädoyer für die moralische Indifferenz der Traumerfahrung wird der Grundstein für eine Theorie traumanaloger Kunst gelegt, die im weiteren Verlauf des Romans sukzessive ausgeführt wird.⁶⁸ Ihre Nähe zum Werk Strindbergs ist dabei ebenso augenfällig wie zur Programmatik des Surrealismus.⁶⁹

Der Traum als "Organ unseres Todesschreckens", dem eine sensorische Frühwarnfunktion im Hinblick auf sich aus "Schmerzen" herauskristallisierende "Signale des Schreckens" (NB, 1971-1980, 247) zugesprochen wird, besitzt eine so herausragende Qualität und Bedeutung, weil er neben der Erinnerung mit seiner Anästhesiewirkung den zweiten elementaren Ursprung der Kunst darstellt. Gegenüber der frühen surrealistischen Position von Weiss wird allerdings die Ausschließlichkeit der Traumsprache insofern deutlich zurückgenommen, als er niemals die Rationalität völlig ausblendet und auch der Traumzustand nicht mit der Sprache der Kunst gleichgesetzt wird. War 1960 im Essay "Der große Traum des Briefträgers Cheval" noch die Rede davon, daß das Ich vollständig im "Innern eines

⁶⁷ hierzu: Elisabeth Lenk, Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum, München 1983, S. 27.

⁶⁸ Vgl. 68 Siehe hierzu auch: Martin Rector, Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der "Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, a.a.O., S. 104-133; Jost Müller, Literatur und Politik bei Peter Weiss, a.a.O., S. 196 ff.; Kurt Oesterle, Das mythische Muster. Untersuchungen zur Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, Tübingen 1989, S. 35 ff; zum historischen Status von Träumen und Traumerfahrungen: Reinhart Kosellek, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1984, S. 284 ff.

⁶⁹ André Breton gibt in seinem "Manifest" die folgende Kurzdefinition: "Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung. (...) Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens." (André Breton, Erstes Manifest des Surrealismus. Deutsch von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 26 f.). - Eine knappe Darstellung des Einflusses des Surrealismus auf Weiss' frühe Prosa findet sich bei Lielo Anne Pretzer, Die Begegnung des Regenschirms und der Nähmaschine auf Peter Weiss' Operationstisch, in: Etudes germaniques 34 (1979), S. 261-275. - Siehe auch: Alfons Söllner, Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung, Opladen 1988, S. 45 ff.; Christian Bommert, Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der "Ästhetik des Widerstands", Opladen 1991.

Traums"⁷⁰ aufgeht, so steht dem zum Zeitpunkt der "Ästhetik des Widerstands" die Idee entgegen, der Traum könne als Korrektiv und Werkzeug gegen die ungewisse Realität "aus der Fülle das herauszuschälen, was man selbst sein könnte" (NB, 1971-1980, 859). Weiss will offensichtlich das "Flüstern der Traumkraft"⁷¹ beibehalten, aber auf die surrealistische Allmacht der Träume verzichten. Der Traum gilt ihm als poetisches Analogon, das sich aus "Bild-Erinnerungszellen" (NB, 1971-1980, 682) speist. In der Mischung aus Dantes Verlorenheit und dem Traumzustand im zweiten Inferno-Gesang erkennt er letztlich die visionäre Kraft der Poesie, in der ungestalteter Stoff zu ästhetischer Form gerinnt. Dante gilt als Prototyp eines Dichters, der, um die Ausmaße der Hölle etc. erfassen zu können, "seine Fähigkeiten in einem bisher unbekanntem Maß erweitern"⁷² muß, und gerade diesen Fähigkeiten gilt Weiss' Interesse. Der Traum dient zwar als bildhaftes Erfahrungsreservoir der ästhetischen Vergegenständlichung von Erlebnissen, doch wird durch dessen Funktion als Korrektiv der wachen Lebenswelt eine vollständige Fusion von Traum und wachem Bewußtsein vermieden, wie sie programmatisch von Breton im Manifest des Surrealismus gefordert wird.

Die Bevorzugung des Traumes in der Kunst, den Weiss sogar als wichtigstes Gestaltungsprinzip des Romans ansieht⁷³, resultiert aus seinem Vertrauen in dessen unverbrauchte Bildkraft. Der Traumblitz setzt kristalline Erinnerungsbilder frei, wie sie nurmehr der kindlichen Wahrnehmungsweise möglich sind. Sie lassen sich jedoch nicht konservieren, sondern entgleiten spurlos dem Erinnernden, der über keine Möglichkeit zu deren Reproduktion verfügt (vgl. NB, 1971-1980, 427). Dem ästhetischen Produktionsprozeß obliegt es nun, auch mit Bildern dieser Eindringlichkeit zu arbeiten, um fernab liegende Wirklichkeitsbereiche zu erschließen und sie zur Faktizität des Fiktionalen zu verdichten. Wenn Weiss vom Traum als kunstanalogem Erleben spricht, dann meint er immer einen Vorgang, der auf die Wirklichkeit hinzielt und sich nicht von ihr abwendet. Der Traum gilt als vorbewußtes Erfahrungsreservoir, das mit verschlüsselten und symbolischen Erlebnissen angefüllt ist. Dem Traum wird damit der Rang eines Organon des

⁷⁰ Peter Weiss, Der große Traum des Briefträgers Cheval, in: *Rapporte*, a.a.O., S. 36-50, hier: S. 37.

⁷¹ Ebd., S. 39.

⁷² Weiss, Gespräch über Dante, a.a.O., S. 164.

⁷³ Peter Weiss, Brief an den Dekan des Fachbereichs Gesellschaftswissenschaften und Philosophie der Phillips-Universität Marburg vom 2. Mai 1982. Zit. nach: Klaus R. Scherpe, *Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia*. Peter Weiss' künstlerische Vergegenständlichung der Geschichte, in: Peter Weiss, *Werk und Wirkung*, hrsg. von Rudolf Wolff, Bonn 1987, S. 88-99, hier: S. 89.

"geschichtliche(n) Tiefengedächtnis(es)"⁷⁴ zugesprochen, denn im traumanalogen Schreiben werden historische Erfahrungen erschlossen und rekonstruiert, die spurlos verschwinden, wenn sie nicht symbolisch vergegenständlicht werden. Es wird nun zu zeigen sein, daß es gerade die intertextuellen Bezüge zur "Divina Commedia" sind, die es dem Erzähler ermöglichen, diese Spurensuche aufzunehmen und ästhetisch zu realisieren. Was Peter Weiss anhand seiner Dante-Lektüre zum Gegenstand macht, ist letztlich die Grundfrage seines gesamten ästhetischen Unternehmens: die Frage nämlich, wie überhaupt in der Gegenwart Schreckenserfahrungen von historischer Tragweite mit literarischen Mitteln adäquat künstlerisch gestaltet werden können.

⁷⁴ Oskar Negt/Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, 9. Aufl., Frankfurt/M. 1987, S. 681. - Bemerkenswert sind in diesem kulturphilosophischen Kontext auch die Überlegungen von Jürgen Habermas zur politischen Notwendigkeit symbolischer Vergegenständlichungen historischer Erfahrungen als aktive Erinnerungsleistung: "Bestimmte Errungenschaften, wirkliche Emanzipation von Zwängen der Natur und der Gesellschaft, müssen offenbar symbolisch festgehalten werden, um dem Schicksal dieser Vergeßlichkeit, dieser Absorption in ein geschichtslos-dumpfes, schlecht-gegenwärtiges Dahintreiben entrissen zu werden. [...] Für Dinge, für die man gekämpft hat, für die eine kollektive Anstrengung nötig war, braucht man eine symbolische Form der Darstellung. Das Entsetzliche an jenen materiellen, selbst an den politisch-rechtsstaatlichen Fortschritten bei Völkern, die keine Revolutionen durchgeföhrt haben, ist dieses spurlose Verschwinden des historischen Weges. Es ist entsetzlich sowohl für das vergangene Leid und die vergangenen Opfer, die ohne die Chance einer sühnenden Erinnerung gleichsam verloren sind. Wie auch für die Identität der Nachgeborenen, die ohne ein Bewußtsein des Erbes, das sie angetreten haben, nicht wissen können, wer sie sind." (Jürgen Habermas, *Die neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt/M. 1985, S. 68.)

II. Leitmotive der Intertextualität

1. Die Anrufung der Musen und die Stimmen

Die intertextuelle Verschlingung des Dante-Textes in der "Ästhetik des Widerstands" ist zunächst anhand zentraler, häufig wiederkehrender Leitmotive darzustellen. Wie bereits in der Kritik an Genia Schulz angedeutet, wird Intertextualität hier in einem engen, auf Interdependenzen zwischen ästhetischen Texten beschränkten Sinne verstanden.¹ Intertextualität dient mir als Beschreibungskategorie, um die semantische Verdichtung zu benennen, die durch die Berührung differenter Texte entsteht. Damit ist die Präsenz eines Textes in einem anderen als Text-Text-Kontakt in den Blick genommen, der hinsichtlich der "Divina Commedia" als Subtext der "Ästhetik des Widerstands" vorwiegend aus eingelagerten Zitaten, Allusionen und Reminiszenzen besteht. Durch die Darstellung intertextueller, d. h. im Sinne von Bachtins Kontextkonzeption² textdialogischer Strukturen treten veränderte Bedeutungsdimensionen hervor, die zuvor verborgen waren oder keine weitere Beachtung fanden. Intertextualität benennt zunächst den doppelten Umstand, daß die Autonomie der Erzählrede aufgelöst wird und die Konturen des fremden Syntagmas, auf das sich der Text als Interferenz bezieht, verwischt werden. Infolgedessen verschmelzen Sinninstanzen und Bedeutungsebenen miteinander. Intertextualität beschreibt neben den unmittelbar gegebenen Verweisungen im Text, der Textphorik, auch die Transformationen, die die gesamte Textstruktur verändern können. Dabei kann die Amalgamierung des fremden Syntagmas, der fremden Rede eines Subtextes auf ganz unterschiedliche Weise erfolgen. Entscheidend ist, daß eine primäre von einer sekundären Strukturierung unterschieden werden muß, von der die jeweilige intertextuelle Ausprägung lediglich eine abgeleitete Formvariable darstellt.

Der Verweis auf einen externen "pretext" (Maureen Quilligan) impliziert, daß die Struktur des zu analysierenden Textes nicht mehr als autonome, geschlossene Sinnmonade verstanden werden kann. Wie bereits angedeutet, wird Intertextualität

¹ Zum Theoriekonzept siehe bes.: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, Fallstudien, Tübingen 1985; Manfred Geier, Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität, München 1985; Renate Lachmann, Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt/M. 1990.

² Michail Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, hrsg. von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt/M. 1979, S. 352 ff. Bachtins Grundthese lautet: "Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text (dem Kontext) berührt" (S. 353).

hier aber nicht im Sinne Kristevas als ubiquitärer Text, sondern als besondere ästhetische Strukturqualität eines künstlerisch verfaßten Textes verstanden. Durch den Intertext entsteht eine Sinnkonstituierung, die beide Texte mitunter derart verfugen kann, daß eine qualitativ völlig neue semantische Doppelkodierung entsteht. Das bedeutet, daß die "Sinnherstellung nicht durch den Zeichenvorrat des gegebenen Textes programmiert ist, sondern auf den eines anderen verweist."³ Methodisch geht es folglich darum, mit der Analyse eine ästhetische und semantische Differenz zu erzeugen. Der poetische Duktus der "Ästhetik des Widerstands" erscheint als unablässiges Spiel mit Echos und Verweisen auf den Danteschen Prätext, und mittels dieser intertextuellen Grundierung erhält der Roman sein architektonisches Gerüst. Ein stets wiederkehrendes Motiv in beiden Texten ist z.B. der Ohnmachtstopos, mit dem die schiere Unerträglichkeit des Grauens hinsichtlich der psychischen Resistenz thematisiert wird. Eine Reihe ähnlich lautender Gedanken des Erzählers, der die Möglichkeiten des Mitteilens von Erlebnissen und Gehörtem von rekonstruktiv Ermitteltem und Erträumtem auslotet, bilden das poetologische Korsett seiner schriftstellerischen Erinnerungsarbeit. In beiden Texten wird von den Erzählern einleitend das Problem erörtert, wie ihr Unternehmen, von den unfaßbaren Dingen zu berichten, überhaupt bewerkstelligt werden könne, womit die zentrale Frage nach dem psychologischen, aber auch kulturellen und sprachlichen "Vertrauen in unsre eignen Fähigkeiten" (ÄdW, I, 87) angesprochen ist. Bereits im zweiten Gesang des Inferno gerät Dantes Zuversicht, die angetretene Reise zu bestehen, massiv ins Wanken. Zu übermächtig erscheint ihm der notwendige Kraftaufwand, so daß er aus Furcht und Hilflosigkeit die Musen, d. h. die Kunst anruft und um Beistand bittet:

"Es neigte sich der Tag; und Dämmerung
enthob die Lebewesen auf der Erde
all ihrer Mühen, und nur ich allein

Macht' mich bereit, das Ringen zu bestehen
des schweren Wegs, wie auch des Herzens Mitleid,
was künden wird mein Geist ohn alles Wanken.

O Musen, o du kühner Sinn, nun helft mir!
Erinnrung, die du schriebst, was ich geschaut,
hier wird sich weisen deines Wesens Adel."
(Inferno II, 1-9)

³ Renate Lachmann, Gedächtnis und Literatur, a.a.O., S. 58.

Die unmittelbaren Parallelen zur "Ästhetik des Widerstands" liegen sinnfällig auf der Hand: ein Individuum tritt eine große Reise an, von der zu berichten zum dringlichsten Wunsch wird. Die Übermenschlichkeit der gestellten Aufgabe erfordert die stützende Rückversicherung bei der Kunstinstanz. Neben dem Projekt der Wanderung - im einen Fall durch das Jenseits, im anderen durch die Realgeschichte - stellt auch das eigene Mitleid, die moralische Anteilnahme, einen Prüfstein der herkulischen Herausforderung dar. Mobilität und Moralität sind jeweils die Gefahren des Unternehmens. Sie zu meistern bedarf es der untrüglichen Erinnerung als jener Instanz, die von dem Geschauten und Erlebten zu berichten vermag. Der Dichter, der ein solch gigantisches Vorhaben realisieren will, steht vor drei subjektiven Problemen und potentiellen Gefahrenquellen: dem subjektiven Durchhaltevermögen, der gefühlsbetonten Anteilnahme und der Zuverlässigkeit des eigenen Erinnerungsvermögens.

So unterschiedlich sich Voraussetzung, Situation und Verlauf der Projekte bei Dante und Weiss auch ausnehmen, die Analogien sind weitreichend, sinnstiftend und beileibe nicht zufällig. Konnte Dante sich noch auf sein eigenes Erinnern verlassen, weil die Imagination der christlichen Jenseitsreise durch kein rationales Kalkül in der bürgerlichen Gesellschaft delegitimiert wurde, muß Weiss sich dagegen auf die ungleich erschwerten Bedingungen modernen Erzählens einlassen. Dante schöpft die Beglaubigung seiner hypertrophen Imagination noch unbekümmert aus dem metaphysischen Telos. Er kann sich noch laut Hegel auf das "ewige Handeln, den absoluten Endzweck, die göttliche Liebe in ihrem unvergänglichen Geschehen und ihren unabänderlichen Kreisen"⁴ stützen. Während bei Dante die Besonderheiten irdischen Lebens der unabänderlichen Makrostruktur des Ordo einverleibt werden, setzt für Weiss die Aneignung der Vergangenheit die Konstruktion der Gegenwart voraus. An die Stelle der Danteschen Triade: Musen - subjektiver Geist - Erinnerung, tritt bei Weiss die politische Selbstvergewisserung der kulturellen Kompetenz/Inkompetenz und der notwendigen Form. Zunächst Dante: Er stöhnt unter der unermeßlichen Last seiner dichterischen Aufgabe. Im 23. Gesang des Paradiso scheint ihm seine poetische Virtuosität angesichts der Offenbarung Christi ungenügend. Selbst unter tatkräftiger Mitwirkung der Musen (Polyhymnia repräsentiert die lyrische Dichtung) sei der gewahrten Wirklichkeit nicht beizukommen:

"Wenn jetzt auch alle jene Zungen klängen,

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, Bd. II, a.a.O., S. 462.

die Polyhymnia mit ihren Schwestern
am reichsten nährten mit der süßen Milch,

Um mir zu helfen, käme man doch nicht
zu einem Tausendstel der Wirklichkeit,
singend das heilige Lachen, wie's im Anblick leuchtet.

So muß in diesem heiligen Gedicht
des Paradieses Schilderung überspringen
die Schranke, die den Weg ihr abgesperrt.

Doch wer die Schwere nun der Last bedenkt,
und sterblich ist die Schulter, die sie trägt,
der würde sie nicht schmähen, wenn sie zittert.

Es ist kein Kurs für eine kleine Barke,
dem dieser kühne Bug nun folgen soll,
auch nicht für einen Fährmann, der sich schont."
(Paradiso XXIII, 55-69)

Weiss nimmt durch seine materialistische Fassung dieser Unzulänglichkeits- und religiösen Ehrfurchtserklärung folgende Umakzentuierung vor: an die Stelle der archaischen Musen tritt die Frage nach der richtigen literarischen Form. Statt auf metaphysischer Fremdhilfe und Dichtergenius setzt Weiss auf anzueignende Kulturkompetenz; statt der Unermeßlichkeit Christi steht für Weiss das Problem der Komplexität, Vieldeutigkeit und Unübersichtlichkeit der politischen Diskurse:

"Wie könnte dies alles geschildert werden, dachte ich, nun aus den Vereinfachungen gerissen, mit denen ich mir eine Ausdauer ermöglicht hatte. Wie wäre dies, was wir durchlebten, so darzulegen, fragte ich mich, daß wir uns drin erkennen könnten. Die Form dafür würde monströs sein, würde Schwindel wecken. Sie würde spüren lassen, wie unzureichend schon die Beschreibung der kürzesten Wegstrecke wäre, indem jede eingeschlagene Richtung ihre Vieldeutigkeit eröffnete." (ÄdW, I, 130)

In dem Wunsch nach Emanzipation, sich nämlich im künstlerisch Angeeigneten wiederzuerkennen, tritt die Differenz zu Dante, der von etwas Durchlebtem verkünden will, deutlich hervor. Sein Durchlebtes besitzt zwar den Status individueller Erfahrung. Sie ist jedoch in einem vorgegebenen Raum angesiedelt. Hierin liegt die Dichotomie von Imagination und Erfahrungsbericht, wie sie Hegel beschreibt. Dante muß nämlich seine Wanderung "durch die ein für allemal festen

Gebiete", die ihrerseits reine Phantasieprodukte sind, als "Bericht des selbst Gesehenen"⁵ ausgeben. Hegel spricht hier das Bemühen Dantes an, die weltanschaulich vorgegebene Topographie des Jenseits mit dem individuellen Erleben, und damit die Phantasiewelt mit der Lebenswelt, in Einklang zu bringen. Für Weiss stellt sich die Schreibproblematik wegen der materialistischen Wende hingegen aus einer kulturkritischen Perspektive: "Und wie sollte das Schreiben für uns überhaupt möglich sein" (ÄdW, I, 135). Der Erzähler kommentiert seine Schreibabsicht als Kulturauftrag der eigenen Klasse: er versteht sich als Medium des Sammelns und Registrierens der Stimmen und Eindrücke, als Artikulationsorgan jener Kräfte, die im kollektiven Wissen der Gleichgesinnten gären: "Die Aufgabe, die sich mir stellte, hatte ich nicht um meiner selbst willen zu leisten, ich verstand sie als eine Kraft, die auch in vielen andern wirksam war und uns alle einer Klärung entgegentreib. Gemeinsam besaßen wir dieses geschärfte Wachsein." (ÄdW, I, 305) Diese Zeilen lesen sich indes wie eine unmittelbare Bezugnahme auf Dantes Anrufung des Vergil, seinem Führer und Schutzpatron:

"Und ich begann: 'O Dichter, du mein Führer,
sieh her auf meine Kraft, ob sie genüge,
bevor du mich dem steilen Weg vertraust.
[...]
Doch steht die Reise mir zu? Wer erlaubt's mir?
Ich bin Aeneas nicht, noch bin ich Paulus,
nicht ich noch irgendwer hält dess' mich würdig.

Drum, wenn ich deiner Führung mich ergebe,
so fürcht' ich, tollkühn wird die Reise sein:
Du, Weiser, weißt's und besser als ich's sage."
(Inferno II, 10-12, 31-36)

Dante thematisiert hier zwar eine mögliche Inkompetenz seiner Person, doch belegt bereits die darauffolgende Strophe, daß er - ebenso wie Weiss' Erzähler - bereits den festen Entschluß gefaßt hat, die Reise anzutreten. Zu Beginn des "Purgatorio" und des "Paradiso" ruft Dante erneut die Musen an, womit jeweils der neue Abschnitt der Gesamtschau eingeleitet wird. Im 1. Gesang des Purgatorio heißt es:

"Und singen will ich von dem andern Reiche,
in dem sich reiniget des Menschen Seele
und würdig wird, zum Himmel aufzusteigen.
Doch hier erwache die erstorbne Poesie,

⁵ Ebd., S. 463.

o heilige Musen, denn ich bin der Eure,
mög' auch Calliope ein wenig sich erheben,

Und mög' mein Lied mit jenem Klang begleiten,
der die elenden Elstern also traf,
daß sie verzweifelten an der Vergebung."
(Purgatorio I, 4 ff.)

Und im zweiten Gesang des "Paradiso" versichert sich Dante, der als erster das Wagnis unternimmt, das Paradies zu beschreiben, der Unterstützung durch die Musen:

"Ich fahr' durch Wasser, wo noch niemand kreuzte,
Minerva schenkt den Wind, es lenkt Apoll,
neun Musen weisen mir des Wagens Sterne."
(Paradiso II, 7 ff.)

Ganz gleich, ob nun in der Romantrilogie darüber reflektiert wird, wie das Wesentliche des Krieges mit den Mitteln der Kunst zum Ausdruck gebracht werden könne (vgl. ÄdW, II, 149) oder wie sich ein Gesamtbild der politisch katastrophalen Lage erstellen ließe, immer stehen die poetologischen Reflexionen im direktem Bezug zur "Divina Commedia". Die stets wiederkehrende Frage, "wie sich dies alles einmal zum Ausdruck würde bringen lassen" (ÄdW, III, 125) korrespondiert jeweils mit der Last der zu schildernden Schrecken und mit der Schwierigkeit des adäquaten wort- oder bildhaften Ausdrucks. Für Dante ebenso wie für Weiss stellt die Diskrepanz zwischen der zur Verfügung stehenden Sprache und der komplizierten Wirklichkeit ein erhebliches künstlerisches Problem dar. Im 32. Gesang des Infernos ruft Dante erneut die Musen an, weil seine Sprache dem ganzen Grauen im untersten Höllenkreis nicht gewachsen ist:

"Wenn ich den rauhen, schrillen Ton besäße,
wie er dem düstern Loch wär' angemessen,
auf dem die andern Kreise alle lasten,

Würd' voller ich das Wesen meines Sehens
zum Ausdruck bringen; doch weil er mir fehlt,
beginne ich nicht ohne Furcht zu reden;

Denn leicht ist's nicht, was mir ward zugeteilt,
den tiefsten Punkt des Weltalls zu beschreiben,
und nicht für eine Zunge, die noch lallt:

Doch mögen jene Fraun mir Hilfe spenden,
die Amphion halfen, Theben zu umschließen,
damit das Wort der Wirklichkeit entspreche."

(Inferno XXXII, 1 ff.)

Bei Weiss spiegeln sich diese Sprachprobleme an zahlreichen Stellen als Reflexionen über die Sprache und deren Kompetenz. Symptomatisch sind hierfür die Betrachtungen zum Verhältnis von Sprache und Exil (ÄdW, II, 256) sowie zur Traumsprache. Während Dante es ängstigt, nicht über die Sprache des Grauens zu verfügen, verortet der Erzähler in Weiss' Roman dieses Terrain gerade in der Sprache des Traums,

"die von den Ursprüngen her kam [...]. Diese Sprache hatte nur wenige Worte, fast nur Bilder, und was zu hören war, waren Laute, die aus der Zeit stammten, in der wir des Sprechens noch kaum mächtig waren. Das meiste in dieser Sprache war von Empfindungen bedingt, und weil Empfindungen nie genau bestimmt werden konnten, bestand hier alles aus einem Wechsel von Wallungen, in denen Erstaunen und Grauen, Freudigkeit und Tränen ineinander übergangen, und die hervorgebrachten und wieder zerfließenden Figurationen glichen einander nie, besaßen nur verborgne Ähnlichkeiten, die eine Erregung hervorriefen und zu immerwährenden Vergleichen lockten." (ÄdW, III, 149)

In dieser Traumsprache erkennt Weiss jenes Potential, das sich zur Darstellung größten Grauens sowie subtilster Subjektivität eignet. Diese Sprache selbst gehört zur Säkularisierung Dantes, der seine künstlerische Phantasie noch durch Rückgriff auf die mythologischen Instanzen (Vergil und Musen) gegen den Realitätsüberschuß, welcher durch die poetische Sprache allein nicht mehr zu meistern wäre, immunisieren will. Seine drohende Sprachlosigkeit ruft nach den Quellen der Kunst, die ihn beflügeln sollen. Für Weiss liegen sie nicht mehr außerhalb der Eigenverantwortung, sondern mitten im Leben. Diese Verschiebung hält der Roman mit einer nahezu enzyklopädischen Definition fest: "Wir fragten uns, was das Wahre in der Kunst sei, und fanden, es müsse das Material sein, das durch die eignen Sinne und Nerven gegangen war." (ÄdW, I, 183) Der theoretische Gehalt dieser These hat sich während des gesamten Romanes an der Härte und Unerbittlichkeit der sozialen Realitäten der Geschichte unter dem Faschismus zu bewähren. Dieser Grundkonflikt wird bereits zu Beginn durch den Rückgriff auf den Herakles-Mythos zitiert, denn Herakles verprügelte die Musen, Mnemosynes Töchter, "als diese sich anmaßen wollten, allein ausschlaggebend zu sein in allen Fragen des Tanzes, der Musik, des Gesangs und der Poesie". (ÄdW, I, 20) Herakles, auf den noch gesondert eingegangen wird, tritt in der "Ästhetik des Widerstands" an die Stelle der Musen;

nicht mehr sie werden angerufen, sondern der antike Heros. Während auf der Folie der "Divina Commedia" das subjektive Ringen um künstlerischen Ausdruck und mentale Widerstandskraft thematisiert wird, ist an den antiken Mythos und den Herakles-Zyklus die physische Dimension des Kampfes in der Geschichte sinnbildlich geknüpft. Das subjektive Widerstandsvermögen des Künstlers wird zudem häufig von unerträglichen Reizüberflutungen entmutigt, weswegen beiden Erzählern komatöse Zustände nicht erspart bleiben. In Augenblicken gesteigerter Furcht wird Dante immer wieder besinnungslos, so daß sich im Inferno der Übergang zum ersten und dritten Kreis der Hölle im Unbewußten vollzieht, denn "er steht unter dem Schutz der höchsten Poesie"⁶:

"Im tränenreichen Land hob sich ein Wind,
und dieser ließ ein rotes Licht aufleuchten,
das aller meiner Sinne mich beraubte,

Und ich sank hin wie der, den Schlaf befällt."
(Inferno III, 133-136)

Und aus Mitleid mit Paolo und Francesca:

"Während der eine Schatten dieses sagte,
weinte der andre so, daß mir vor Mitleid
die Sinne schwanden, so, wie wenn ich stürbe,

Und ich sank hin, gleich wie ein Toter hinsinkt."
(Inferno V, 139-142)

Weiss hatte wohl diese Ohnmachtsanfälle Dantes im Auge (vgl. auch Purgatorio XXXI und Paradiso XXX), als er seinen Erzähler, der sich in den Tagen vor seiner Abreise nach Spanien im Zustand der Eremitage und Kontemplation (ÄdW, I, 169) befindet, gleichfalls in einen ohnmächtigen Traumzustand versetzt. In dieser Verfassung fluten visionäre Bildassoziationen ein und nur diffuse Laute sind noch zu vernehmen: "Da ich die Sprache verloren hatte, ließ sich nichts mehr feststellen von dem, was jetzt, eigentlich mit Bestimmtheit, hätte kommen müssen. Ich war weggesunken aus dem Wissen [...]" (ÄdW, I, 93) Einen weiteren Schwächeanfall erleidet der erschöpfte Erzähler, nachdem er dem Kommunisten Rosner von seiner Hilfstätigkeit für Brecht erzählte, der am Entwurf des Engelbrekt-Stückes arbeitete: "[...] Brechts Drama ist es, für ihn sammle ich das Material, er will es ausführen im

⁶ Weiss, Gespräch über Dante, a.a.O., S. 145.

Winter, und ein Anfall von Schwäche überkam mich." (ÄdW, II, 211) Mit dieser Anspielung auf Dante schließt Weiss den 24. Abschnitt des zweiten Bandes ab.

Ein weiterer semantischer Bezug, der die Prosa konstituiert, ist das akustische Feld der "Divina Commedia". Die lautliche Dimension der Stimmen, Geräusche und Wehklänge sind ebenso für Dantes Epos charakteristisch wie für den Roman, der eine analoge akustische Atmosphäre und "Geräuschköle" (NB, 1960-1071, 11) aufweist. Hauptsächlich beziehen sich die akustischen Zitate auf das Wehklagen im Inferno, wo Dante die Gepeinigten schreien hört, wo "alle jammern um den zweiten Tod" (Inferno I, 117); in den weiteren Höllenkreisen verdichtet sich das Jammern zu einer ohrenbetäubenden und enervierenden Symphonie des Schmerzes:

"Dort klangen Seufzer, Klagen, laute Schreie
hin durch die Luft, die kein Gestirn erhellt,
so daß zuerst mich Weinen überkam.

Verschiedne Zungen, grauenvolle Reden,
von Schmerz erfüllte Worte, Zornesrufe
und Stimmen, laut und rau, mit Händeschlagen,

Die machten ein Getümmel, einen Wirbel
aufs neue stets in zeitlos düstrer Luft,
so wie der Sand, wenn heftiger Sturmwind braust."
(Inferno III, 22-30)

Für den Erzähler evozieren diese Verse von Anfang an eigene Schreckenserfahrungen des Nationalsozialismus und vor allem des Exils. Während er beim Einpacken der Bibliothek Brechts hilft, fällt ihm Dantes Text in die Hand, der sofort Assoziationen auslöst. Explizit wird auf den dritten Inferno-Gesang Bezug genommen:

"Kurz hatte ich den schmalen grünen Lederband der Divina Commedia, mit den Dünndruckseiten, aufgeschlagen, die gleiche Ausgabe wars, von Cotta, die ich mit Heilmann und Coppi in Berlin las, endlich konnte ich mich der Zeilen versichern über diesen Lärm, der sich erhob, über das Gestöhn und Weh und Heulen, das rings durch die Luft hallte, die verschiedenen Sprachen, das grauenhafte Lallen, die Rufe des Schmerzes und des Zorns, das Gekreisch und Ächzen und das Händeschallen" (ÄdW, II, 318).

Der zweite und dritte Gesang, an deren Erörterungen in Berlin der Erzähler sich mehrfach zurückerinnert (ÄdW, II, 122), erscheint als Paradigma der "totalen

Entwurzelung" (ÄdW, III, 318), mit der das Schreckensreich "Deinon"⁷ beginnt. Für diese Exilerfahrung, die kaum mehr aktive Widerstandsarbeit zuließ, weil die organisatorischen Voraussetzungen wegen der restriktiven Exilpolitik Schwedens verboten wurden, ist die Reduzierung der ehemaligen Arbeiterkampfesänge auf ein infernalisches Ächzen charakterisierend: "Den Gedanken der Volksfront gab es nicht mehr, das Recht auf Streik gab es nicht mehr, das Versammlungsrecht war aufgelöst worden, der Zorn konnte sich nicht mehr erheben, nur noch ein Zittern, ein ohnmächtiges Stöhnen war übriggeblieben." (ÄdW, II, 119) Das Exil wird zwar nicht als Hölle dargestellt, doch konnotieren die akustischen Allusionen einen strukturellen Bezug auf den Raum der Qualen, wo "jedes Wort [...] zu einem unheimlichen Stöhnen" (ÄdW, II, 23) unterdrückt wird, auch wenn dieser bei Weiss von den Opfern statt von den Sündern bewohnt wird:

"Wahr ist's, daß ich am Rande mich befand
des Tals zum schmerzenvollen Abgrund,
der widerhallt von grenzenlosen Klagen.

Tief war es, dunkel und verhüllt von Nebel,
mocht' ich auch fest den Blick zur Tiefe senden,
konnt' ich doch klar kein Ding für sich erkennen."
(Inferno IV, 7-12)

Der Blick ins "sternenlose All von Schluchzen, Weinen und lauten Geschrei"⁸, wie Olof Lagercrantz, dessen Dante-Studie auf Weiss maßgeblichen Einfluß ausübte, dieses Terrain umschreibt, verdoppelte sich mitten in der Trilogie zur desillusionierten Bestandsaufnahme des Exils: "Und da vernahm ich etwas von dem Schwall der Geräusche, die, in wenigen Versen gebannt, alle Verlorenheit, alles Exil enthielten." (ÄdW, II, 123) Was dort anhand der Großstadterfahrungen des Erzählers vernommen wird, darauf wird nun näher einzugehen sein. Hier soll nur angedeutet werden, inwieweit die akustische Szenerie der "Divina Commedia" als Bedeutung strukturierendes Analogon für Weiss' Romanwerk zitiert wird, nicht um analoge Erfahrungen suggerieren zu wollen, sondern um eine ästhetisch vertiefte Bedeutung zu konnotieren.

⁷ In den "Notizbüchern" findet sich der nahezu lexikalische Eintrag: "Das Deinon. In der schwed. Philosophie verwendet. Im deutschen Sprachgebrauch nicht ermittelt. (Reich des Schreckens, gespenst. vergrößert) Deinosis (von deinon = schrecklich, gewaltsame Erweiterung, Übertreibung im rhetorischen Sinn)" (NB, 1971-1980, 705).

⁸ Olof Lagercrantz, Von der Hölle zum Paradies. Dante und die Göttliche Komödie. Aus dem Schwedischen von Gisbert Jänicke, a.a.O., S. 26.

2. Stadterfahrung I: Paris als Medusenmetropole

Die verlorene Sprache in der Fremde wiederzufinden ist das zentrale Motiv der Paris-Passage im zweiten Band. Analog zur Lebenskrise zu Beginn der "Divina Commedia" erfährt sich auch Weiss' Erzähler an der Wende zu einem neuen Lebensabschnitt" (ÄdW, I, 87). Er ist herausgerissen aus den gewohnten Lebenszusammenhängen und hält sich nach der Niederlage der Republikaner im Spanienkrieg in Paris auf, seiner Zwischenstation auf dem Weg in das schwedische Exil. In diesem Erzählabschnitt wird in einer Art kontemplativen Zwischenspiel die sowohl psychische wie kulturelle Individualität des Erzählers stark betont. Hier steht er zunächst, noch ganz unter der Einwirkung des Schocks über die politische und militärische Niederlage und die zerplatzten Hoffnungen und Illusionen, außerhalb kollektiver politischer Lebenszusammenhänge. Seine Situation ist durch einen Widerspruch geprägt, denn einerseits hat er ein schlechtes Gewissen gegenüber den Kombattanten, weil er auf eigene Faust die Stadt erkundet, andererseits treibt ihn sein Erfahrungshunger frühmorgens auf die Straße: "Wie ein Fahnenflüchtiger stand ich auf der leeren Rue Casimir Périer, bedrängt vom Gedanken, daß ich umkehren, mich zu den Schlafenden zurückbegeben und warten müsse, was weiter geschehn solle. Dann aber gab ich dem Sog wieder nach, der mich in der Halle erfaßt hatte" (ÄdW, II, 13). Der Grundkonflikt zwischen Rückkehr und Neubeginn, Umkehr zum Bekannten und Vorstoß ins Unbekannte, Altem und Neuem, ist in einen Erzählstrang über Großstadterfahrungen eingebunden. Durch mannigfache Bezüge auf den Duktus der "Divina Commedia" konstituieren die Stadtpassagen - neben Paris auch Stockholm und Berlin - einen intertextuellen Diskurs des Städtischen.

Die Stadterzählung über den kurzen Aufenthalt des Erzählers in Paris (20./21.9.1938 - Winter 1938) wird zusammengehalten durch ein intertextuelles Geflecht von Anspielungen auf Dantes Überfahrt über den Acheron und auf dessen mühseliges Eindringen in die Vorstufen der Hölle. So liest sich die Beschreibung der frühmorgendlichen Stadtekursion durch das Paris der Exilierten als atmosphärisches Analogon zu den ersten Inferno-Gesängen. "Es war die Stunde am Beginn des Tages", heißt es diesbezüglich bei Dante (Inferno I, 37):

"Vereinzelt, oder in kleinen Gruppen, kamen Fußgänger von der Uferallee her, sie gingen gebeugt, eilig, Putzfrauen mochten es sein, Hausdiener, die in den Ministerien, in denen bis spät in die Nacht gearbeitet worden war, die gefüllten Aschenbecher und Papierkörbe zu leeren, die Schreibtische abzustauben, die Böden zu wischen hatten, es lag eine verhaltne Stille, eine bleierne Müdigkeit über

dem Regierungsviertel, diese farblosen Gestalten, die im Morgendunst noch etwas Fließendes an sich hatten, waren mir bekannt, sie, die mir als erste der Stadtbewohner begegneten, erleichterten mir den Weg hinein in die Metropole, die Ankunft der unscheinbaren Helfer gab dem bald zu erwartenden Beginn der Geräusche einen vertrauten Grund, fortan sollten ihre schnellen und weichen Schritte unter dem Dröhnen liegen, das die Steinmassen ringsum zum Vibrieren bringen würde. Der eigentliche Vorstoß ins Fremde begann, als ich die Uferstraße über der Seine erreicht hatte, ich folgte der Mauerbrüstung nach rechts, unter einem Anfall von Schwindel und Umnachtung." (ÄdW, II, 14)

Weiss beschreibt das frühmorgendliche Treiben einer Großstadt hier nicht als alltäglichen und normalen Vorgang, sondern als traumwandlerisches Heranströmen der Gesichtslosen vom Flußufer her. Er konnotiert damit eine sekundäre Bedeutung, die sich nicht mit der naturalistischen Wiedergabe eines realen Ablaufes begnügt. Dennoch gleitet die Darstellungsperspektive nicht ins Surrealistische. Sie bleibt vielmehr dem realen Geschehen verhaftet, das mittels einer sekundären Konnotation (die primäre Strukturierung von Bedeutung bezieht sich unmittelbar auf den Erlebnischarakter des Geschilderten) eine Bedeutungsebene in den städtischen Diskurs einführt, die nur über die Rückkopplung auf den Prätext ganz zu erschließen ist. Das hier benutzte zentrale Bilderarsenal: Flußufer, traumwandlerische Gestalten, lautloses Fortbewegen, anschwellende Geräuschkulisse, Ohnmachtsanfall, organisieren eine semantische und atmosphärische Akkomodation an Dantes Bilderwelt, mit der das beschwerliche Eindringen des auf sich gestellten Protagonisten in die Metropole als infernalisches Erlebnis imaginiert wird.⁹ Weiss greift wohl weniger zu diesen poetischen Mitteln, um den großstädtischen Moloch expressiv eindringlich zu beschwören oder gar anzuklagen, als vielmehr den Erfahrungsschock der Erzählerfigur aus der Introspektive darzustellen. Nicht die eigentlich psychische Befindlichkeit wird erzählt, sondern eine poetisch stilisierte, mit signifikanten Bildern und Motiven angereicherte Matrix des Imaginären überlagert die ängstliche und verunsicherte Stimmungslage. Die Großstadt steht nicht im Vordergrund und damit auch nicht ihre bedrohliche, "rücksichtslose Täterschaft" (Max Weber). Der städtische Diskurs zielt statt auf die entsubjektivierte Verdinglichung des Urbanen auf die ästhetisch plausible Gestaltung der Erschütterungen des Subjekts, das nicht an der Großstadt leidet, sondern in ihr, anhand ihrer Bilderflut, sich seines Leidens gewiß wird. Analog dazu steht die

⁹ Maria C. Schmitt bezeichnet die Analogien zwischen der Vorhölle Dantes und der Paris-Passage zutreffend als "Grenzüberschreitung" und "Äquivalenz der Atmosphäre", ohne jedoch explizit Textvergleiche anzustellen. (Maria C. Schmitt, Peter Weiss, "Die Ästhetik des Widerstands", a.a.O., S. 154.

Bilderwelt Dantes. Ebenfalls mit großer sinnloser Eile folgen die "lauen Seelen", d. h. die Unentschiedenen, ihrer Fahne. Ort der Handlung ist das Vorfeld der Hölle zwischen Eingang und dem Fluß Acheron:

"Und wie ich blickte, sah ich eine Fahne,
die kreisend also rasch vorübereilte,
daß es mir schien, sie könne niemals ruhn.

Und hinterher kam ein so langer Zug
von Leuten, daß ich nie hätt' glauben können,
daß je der Tod so viele hätt' zerstört."
(Inferno III, 52-57)

Das Flußmotiv wird reziprok zur "Divina Commedia" aufgenommen, denn während bei Weiss die "Fußgänger von der Uferallee her" (ÄdW, II, 14) kommen, strömen im 3. Gesang des Inferno die Seelen zum Acheron:

"Und drauf, als ich zum Schaun mich weiterwandte,
sah Leute ich am Ufer eines Flusses.
Ich sagt': 'Gewähre, Meister, mir, zu wissen,

Wer jene sind und welches das Gesetz,
das so sie eilen läßt zur Überfahrt,
wie ich erkenne in dem schwachen Licht."
(Inferno III, 70-75)

Auch die Kennzeichnung der Herannahenden im Pariser Morgengrauen als "farblose Gestalten, die im Morgendunst noch etwas Fließendes an sich hatten" nimmt indirekten Bezug auf die charakteristischen Merkmale der verdammten Seelen des Inferno. Alle Seelen sind durch drei gemeinsame Merkmale gekennzeichnet: Schattenhaftigkeit, denn alle Seelen sind körperlose Schatten, Blässe und Nacktheit. Des Erzählers "Vorstoß ins Fremde" (ÄdW, II, 14) entspricht indes Dantes staunender Begutachtung der neuen Umgebung nach bewußtloser Überquerung des Acheron. Vergil spricht:

"Wir sind am Ort, von dem ich dir verheißen,
wo die Gepeinigten du sehen werdest,
denen verloren ging die Wohltat des Erkennens."
(Inferno III, 16 ff.)

An anderer Stelle:

"Das ausgeruhte Auge ließ ich schweifen,
hoch aufgerichtet blickt' ich scharf umher,

um zu erspähn, an welchem Ort ich stände.

Wahr ist's, daß ich am Rande mich befand
des Tals zum schmerzenvollen Abgrund,
der widerhallt von grenzenlosen Klagen."
(Inferno IV, 4-9)

Beide Exkursionen beginnen mit einer Flußüberquerung, und es ist offensichtlich, daß die Seine zum Acheron in Beziehung gesetzt wird, auch wenn beiden Flüssen im Erzählverlauf funktional nicht dieselbe Bedeutung zukommt. Das Vordringen in die unbekannte Topographie steht für beide als Beginn einer gefährlichen Erfahrungserkundung, in deren Zentrum der Bildungskampf um das Welterkennen steht, das den sündigen Schattenmenschen, den Verblendeten nicht mehr zugänglich ist. Weiss greift die Symbolik des höllischen Erdbebens auf und transformiert dieses apokalyptische Erschütterungsmotiv zu einer ganz diesseitigen, großstädtischen Lärmkulisse. Folgt man der Deutung von Gmelins Dante-Kommentar¹⁰, so repräsentiert das donnernde Erdbeben nach mittelalterlicher Vorstellung den Protest der Natur gegen das unstatthafte Eindringen eines Lebenden (und nicht eines Verdammten) in den Höllenbereich. Vergil spricht zu Dante:

"Nie setzt hier über eine gute Seele;
wenn also Charon deinetwegen klagt,
magst du ersehnen, was diese Klag bedeutet'.

Kaum hatt' er dies gesprochen, als das düstre Feld
erbebte so gewaltig, daß der Schrecken
in der Erinnerung noch in Schweiß mich badet."
(Inferno III, 127-132)

Diese Szene schien Weiss im Sinn zu haben, als er die lautlosen Schritte der "unscheinbaren Helfer" von einem Dröhnen übertönen läßt, das "die Steinmassen ringsum zum Vibrieren bringen würde" (ÄdW, II, 14). Indes bleibt die Bedeutung dieser Textstelle zunächst wenn nicht unklar, so doch ambivalent, denn die Ursachen des Dröhnens bleiben ungenannt. Neben dem naheliegenden, aber doch recht trivialen Hinweis auf banalen Großstadtlärm bietet sich eine politische Deutung an, für die ein Eintrag in den "Notizbüchern" Hinweise gibt. Er datiert vom November 1975, als Weiss am Paris-Kapitel und den Géricault-Passagen arbeitete: "Manchmal, wenn wir uns zusammentun, erschüttern wir die Macht, oder zumindest meinen wir,

¹⁰ Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin. Kommentar, I. Teil. Die Hölle, Stuttgart 1954, S. 77 f.

daß unsre Stärke zu verspüren sein müßte. Die Stadt vibriert im Takt unsrer Schritte" (NB, 1971-1980, 466). Es ist wohl eher die symbolische Funktion dieser kämpferischen Vision, die von den Danteschen Motiven affiziert wird, eine kurze Traumsequenz entfesselter politischer Energien und Handlungsmöglichkeiten, als die noch ernsthaft in Erwägung gezogene Erwartung hinsichtlich der Entscheidungsoptionen der zerstreuten Exilanten. Die Symbolik des sich endlos erstreckenden Zuges der Verbannten, die dazu verurteilt sind, den Höllenfluß zu überqueren und ihre schreckliche Reise ins Unbekannte anzutreten, zielt auf die perspektivlose Situation der abgezogenen Interbrigadisten und Exilanten. Weiss nimmt mit dieser symbolischen Parallelisierung aber auch zugleich eine Umakzentuierung beider Schicksalsursachen vor. Während nämlich im 3. Inferno-Gesang die Lauen ob ihrer Unentschiedenheit hinsichtlich des Glaubensgebotes von Dante verachtet werden, besteht gerade der Leidensweg der antifaschistischen Kombattanten ursprünglich in ihrer Entschiedenheit und aktiven Handlungsweise. Sie haben eine bittere historische, aber zugleich auch biographische Niederlage zu erleiden.

Diese Niederlage der heimatlosen Spanienkämpfer zeichnet sich aus durch Orientierungslosigkeit, nachdem die vormalige Zugehörigkeit zu "einer unumstößlichen Ordnung" (ÄdW, II, 18) verloren ging, und durch den damit einhergehenden Sinnverlust: "so anders war alles hier, daß wir selbst uns aus der Sicht verloren, daß wir nicht mehr wußten, wofür wir uns eigentlich eingesetzt hatten." (ÄdW, II, 18) Zu einschneidend wird die erzwungene Isolation und Gefangenschaft in Paris, der "Hauptstadt der Offenheit, der Erleuchtung" (ÄdW, II, 18) erlebt, als daß nicht das Gefühl einer neuerlichen Gefangenschaft die Stimmungslage der Antifaschisten bestimmen würde. Die Ambivalenz, mit der die Stadt erlebt wird, umspannt sowohl die zumindest virtuelle Möglichkeit, neue Erfahrungen machen zu können, ein Leben kennenzulernen, "dessen Vorhandensein wir ebenso vergessen hatten, wie wir hier unbeachtet geblieben waren" (ÄdW, II, 18), als auch die Verurteilung zur "Blindheit" (ÄdW, II, 18) der erzwungenen Passivität.

Die negativen Sogkräfte dieser neuen Exilstation konfrontieren die Kämpfer mit doppelter Gefangenschaft und doppelter Entfremdungserfahrung. Doppelte Gefangenschaft, weil sowohl die physische Arrestierung/Internierung für viele Flüchtlinge zur schrecklichen Exilrealität wurde, als auch die psychische Gefangenschaft der Isolation. Aus dieser Unfreiheit resultieren Entfremdungserfahrungen gegenüber der französischen Staatsbürokratie, welche die Spanienkämpfer von Beginn an als "Auswurf" (ÄdW, II, 18) behandelte, aber auch Entfremdungen zwischen den Brigadisten selbst:

"Am ersten Abend in Paris waren wir plötzlich überwältigt worden von der Fremdheit voreinander. Mit der Auflösung des Verbands war auch die selbstverständliche Zusammengehörigkeit zwischen uns geschwunden, eine Ohnmacht hatte uns befallen bei der Einsicht, daß unsre Reihen zerteilt worden, daß wir nutzlos gemacht worden waren." (ÄdW, II, 18 f.)

Die Verstrickungen, in die der Erzähler sich in Paris begibt, rufen ein quasi archäologisches Verfahren auf den Plan, das die Komplexität der aufgeschichteten Probleme entwirren und reduzieren soll. Der äußeren Konnotation an die Höllentopographie der Großstadt, deren repressive Urbanität gegenüber der verführerischen Faszination obsiegt, korrespondiert die psychische Verstrickung eines Inferno-Reisenden, der vom geraden Lebensweg abgekommen ist. Der Erzähler war - analog zu Dantes Verirrung im Wald der Sünden - "hineingeraten in eine Vielfalt, die es mir unmöglich machte, der bisher geltenden Gesetzmäßigkeit zu folgen." (ÄdW, II, 15) Er liefert sich den widersprüchlichen Empfindungen, Bildern und Traumschichten aus, die als "Fülle von Ablagerungen" empfunden werden, "die sich so dicht ineinander verschoben und versponnen hatten, daß jede Bewegung gleichsam ein Knirschen und Bersten hervorrief" (ÄdW, II, 15). Diese "bewußte Entreglung der Sinne" (ÄdW, I, 8) folgt eher einem poetischen denn einem psychologischen Prinzip, eher den Motiven von Rimbauds Obsessionen oder Strindbergs Infernokrise¹¹ als psychoanalytischen Erklärungen. Stets ist ein diesem als "Rausch" und "Besessenheit" empfundenen Assoziationsstrom daran gelegen, tieferliegende Erfahrungsschichten archäologisch freizulegen, ohne dabei auf den "Wunsch nach einer Reglung" (ÄdW, II, 15) zu verzichten:

"Ich wußte in dieser Stunde nur, daß ich hindurch mußte durch eine Fülle von Ablagerungen, die sich so dicht ineinander verschoben und versponnen hatten, daß jede Bewegung gleichsam ein Knirschen und Bersten hervorrief, und nicht nur Bildnetze, Knäuel von Geschehnissen umgaben mich, es war, als sei auch die Zeit zerborsten, und als hätte ich sie, indem ich mich durch ihre Schichten wühlte, zwischen den Zähnen zu zermahlen." (ÄdW, II, 15)

Der Erzähler empfindet Paris als einen mit "gegensätzlichen Impulsen" (ÄdW, II, 15) gefüllten "Speicher" (NB, 1971-1980, 462), dessen verwirrende und erregende

¹¹ Beide Autoren werden auch während der Arbeit an den Géricault-Passagen in den "Notizbüchern" erwähnt. Neben der "Divina Commedia" dürfte auch die Atmosphäre von Strindbergs Parisflanterie im Inferno eine gewisse Rolle spielen. (August Strindberg, Inferno. Übersetzt nach dem französischen Original von Christian Morgenstern, Frankfurt/M. 1987) - Es lassen sich ebenfalls Bezüge auf die Parispassagen im Werk Bretons nachweisen, wobei jedoch die Differenzen zur surrealistischen Großstadtkonzeption entscheidender sind. (Siehe hierzu Alfons Söllner, Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S. 61 f.).

Vielfalt es nicht mehr zuläßt, "der bisher geltenden Gesetzmäßigkeit zu folgen" (ÄdW, II, 15). Im übertragenen Sinne müssen die sedimentierten Eindrücke und Impulse erst in einer Art Archäologie der Erfahrung aus dem Wissensfundus des unbewußten Gedächtnisses der Stadt abgetragen werden, bevor an weitergehende Entscheidungen zu denken ist. Erst wenn der Erzähler sich von den kognitiven Regulationen zeitweilig entbindet, scheint es Aussicht auf neue Entdeckungen und auf die Strukturierung des Erfahrungschaos zu geben. Selbst diese an die psychoanalytische Terminologie angelehnte Bildsprache weist noch einen strukturellen Bezug zu Dantes Reise durch die Unwägbarkeiten, Gefahren und archaischen Ablagerungen der Hölle auf. Es ist der Mechanismus der Realisierung von individuellen Erfahrungen durch die uneingeschränkte Akzeptanz von Erlebnisgehalten, die wild, bedrohlich und zunächst auch diffus das Feld der Subjektconstitution determinieren. In Paris wiederholt sich indes jener kulturelle Grundkonflikt zwischen der expeditionären Ausweitung und Intensivierung der künstlerisch motivierten Wahrnehmungen und den politisch-pragmatischen Handlungsimperativen, der Weiss' gesamtes Künstlerleben seit der politischen Wende in den 60er Jahren kennzeichnet.¹²

Zur Realisierung seiner immer an politische Optionen gebundenen individuellen Freiräume nimmt der Erzähler auf seinem Streifzug durch die "Hauptstadt des 19. Jahrhunderts" (Benjamin) eine - entgegen den Aufenthalten in Valencia und Barcelona (vgl. ÄdW, I, 199) - dezidierte Anti-Flaneur-Haltung ein, denn er hatte sich diesen Museumstag "gestohlen" (ÄdW, II, 15), gewissermaßen die Stadterfahrung gegen den politischen Druck erarbeitet, ganz im Gegensatz zum Flaneur, "dem die Dinge sich bedeutungsvoll zuneigen, wenn er sie bedeutsam anblickt"¹³. Der Flaneur "sucht sich sein Asyl in der Menge", schreibt Walter Benjamin im "Passagen-Werk", "sie ist der Schleier, durch den hindurch dem Flaneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie winkt"¹⁴. Ganz anders verhält sich Weiss' kommunistischer Erzähler. Sein Stadterlebnis ist durch die Widrigkeiten, Zähigkeiten und Erschwernisse der Sinneseindrücke geprägt, die den Passanten infernalisieren

¹² Weiss schließt seine Rede "I Come out of My Hiding Place" mit den Worten: "Die Konflikte, die aus diesem Engagement heraus entstehen, werden Teil unserer Arbeit sein, wir werden mit ihnen leben müssen, oft werden sie die Motive geben, die wir mit unserem Werk zu lösen versuchen." (Peter Weiss, Rede in englischer Sprache gehalten an der Princeton University USA am 25. April 1966, unter dem Titel: I Come out of My Hiding Place, in: Über Peter Weiss, hrsg. von Volker Canaris, 5. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 9-14, hier: S. 14).

¹³ Klaus R. Scherpe, Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins "Berlin Alexanderplatz", in: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 418-437, hier: S. 418. - Die bedeutendste Rekonstruktion des Flaneurs findet sich immer noch in Walter Benjamins Baudelaire-Studie.

¹⁴ Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: W. B., GS, Bd. V.1., Frankfurt/M. 1982, S. 54.

zusetzen. Mit dem Flaneur, dessen Habitus Benjamin als "Priester des *genius loci*"¹⁵ kennzeichnete, teilt das Erzähler-Ich dessen unkalkulierte Suche nach Bildern, die die verborgene Physiognomie der modernen Großstadt bestimmen. Es sind vor allem Bilder der Geschichte und der Kunst, mithin Reminiszenzen des Mythischen, die sich in der Moderne zu neuer Wirklichkeit verdichten. Doch die Besessenheit des Sehens als rauschhaftem Erleben soll nicht länger wie beim Flaneur alten Schlages die Welt verzaubern, sondern deren trügerischen Schein enttarnen. War für den Flaneur das Atmosphärische der Stadt der Stoff, aus dem diese in eine Erfahrungslandschaft verwandelt wurde, in der sich Vergangenes und Gegenwart berühren, so schreckt der lernende Erzähler vor der anachronistischen Haltung des traumwandlerischen Flanierens zurück. Angesichts des faschistischen Terrors wird die unbekümmerte Poetik des "Memorieren(s) im Schlendern"¹⁶ politisch unmöglich oder pathetisch lächerlich. An die Stelle der prononciert ästhetischen Haltung setzt Weiss den politischen Gestus, in dem die aufklärerische Energie mit dem künstlerischen Impuls verknüpft werden soll. Vom Flanieren soll nur dessen luxurierende Wahrnehmungsemphase übernommen werden, ohne jedoch in der heraufbeschworenen Erinnerungsflut zu ertrinken.

Für die Repräsentation der Stadt ist die bedrohliche Reizanschwellung wesentlich: "das Anwachsen der Laute" (ÄdW, II, 17), die "Schritte der Menschen [...] wurden schon übertönt von einem metallnen Gesurr, einem schwirrenden Singen, das aus der Stadt emporstieg" (ÄdW, II, 17 f.), es war, "als sei die Luft, die schon durchflutet war von einem Leuchten, zu einer zähen, trägen Masse geworden" (ÄdW, II, 18). In diesem urbanen Gewaltszenario meint der Erzähler nur durch die Mobilisierung seiner mentalen Widerstandskraft bestehen zu können. An die Stelle des Schlenderns tritt die Standhaftigkeit gegenüber den Verführungen der Stadt, die den politischen Exilanten zu verschlingen drohen: "jeden Schritt mußte ich mir erzwingen, von einem Zittern überkommen hielt ich mich fest am Gesims" (ÄdW, II, 18). Paris wird als mythologisches Paradigma der Medusa präsentiert, deren unwiderstehliche Verführungskräfte tödlich sind. So könnte man annehmen, daß aus Benjamins Tagebuchnotiz: "kaum hat man die Stadt betreten, so ist man beschenkt"¹⁷, die Losung wird: kaum hat man die Stadt betreten, so ist man gefährdet:

"Ich hatte Zeit, mich zu fragen, was denn dies war, diese Stadt, woraus sie ihr Wesen bezog, ihre Kraft, mit der sie unaufhörlich auf mich einwirkte. Es war

¹⁵ Walter Benjamin, *Pariser Tagebuch*, in: W. B., GS, Bd. IV. 1/2, Frankfurt/M. 1980, S. 567.

¹⁶ Walter Benjamin, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, in: W. B., GS, Bd. III, S. 194-199, hier: S. 196.

¹⁷ Ebd., S. 194.

immer mein Wunsch gewesen, in diese Stadt zu kommen, und nun, da ich hier war, kaum geduldet, zu den Niedrigsten gehörend, ging es darum, daß ich mich von ihr nicht in die Knie zwingen ließe." (ÄdW, II, 20)

Auf der Suche nach Anhaltspunkten, "die meinem Bewußtsein Halt gaben" (ÄdW, II, 20), war der Gefahr zu begegnen, sich durch die Schönheit der Architektur und Weiträumigkeit der Stadt vor einer vermeintlichen Korrumpierung der Sinne durch den Schein des Ästhetischen zu schützen. Es ist die Faszination und Schönheit der Großstadtmedusa, nicht ihre abstoßende Häßlichkeit, die den Betrachter erschauern läßt. Er trotzt seiner eigenen Bewunderung aus Furcht, nicht der Stadt als vielmehr seinen eigenen Bedürfnissen zu erliegen. So wie Perseus Medusas versteinernenden Blick durch einen Spiegel überlisten kann und sie tötet, so entzieht sich der Erzähler dem direkten Augenschein und dessen Blendwirkung, indem er sich anhand des kollektiven Gedächtnisses der Stadt, der politisch-kulturellen Widerstandsgeschichte erinnert, die für seine Biographie maßgeblich ist. In seinem Buch "Avantgardefilm" schreibt Weiss 1956 über die Stadt als Gegenstand filmischer Darstellung: "Das Thema hat kein Ende, jeden Tag bietet die Stadt neue Sichtweisen für diejenigen, die sehen können."¹⁸ Das gilt erst recht für den Widerstandsroman, in dem Paris als kulturelles Gedächtnis aus Steinmassen dargestellt wird. Dort sind manifeste geschichtliche Erinnerungen aufgespeichert, die der Erzähler in seinem "topologische(n) Gedächtnis" (NB, 1960-1971, 108) memoriert. Sie als versunkene Erfahrungen in das aktualisierende Bewußtsein zu überführen gelingt aber nur, indem die individuelle Erfahrungsgeschichte mit der überindividuellen Geschichtserfahrung zusammengeführt wird.¹⁹

Primär interessiert die Stadt als "gesellschaftlicher Spurenkörper"²⁰, nicht vordergründig als ästhetisch-sinnliches Erlebnis. Die Rekonstruktion politischer Geschichte anhand der materialen Topographie stimuliert ein identitätsbeförderndes Gefühl, eine "Empfindung des Hierseins, der Gegenwärtigkeit all dieser Bauten (wurde) hervorgerufen vom Wissen um die Vorgänge, die ringsum, von unten her,

¹⁸ Zit. nach: Jan Christer Bengtsson, Peter Weiss, der Film und die Großstadt, in: Peter Weiss. Werk und Wirkung, hrsg. von Rudolf Wolff, Berlin 1987, S. 130-145, hier: S. 130. Da der Verfasser für seine Weiss-Zitate keine Quellen nennt, ist wohl davon auszugehen, daß er den schwedischen Text selbst ins Deutsche übertragen hat.

¹⁹ Vgl. z.B. Peter Brückner, Abseits als sicherer Ort. Kindheit und Jugend zwischen 1933 und 1945, Berlin 1980.

²⁰ Michel Pêcheux, Über die Rolle des Gedächtnisses als interdisursives Material, a.a.O., S. 50. - Zur Entwicklung des Stadtbildes im Frühwerk von Weiss siehe auch die Aufsätze von: Manuel Köppen, Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss, und Jan-Christer Bengtsson, Peter Weiss, der Film und die Großstadt (beide in: Peter Weiss, Werk und Wirkung, hrsg. von Rudolf Wolff, a.a.O.).

immer wieder in die Wege geleitet worden waren, die Bewegung der Empörung, des Aufruhrs, die ihre eigne Gewalt, ihre eigne Macht zur Entfaltung brachten." (ÄdW, II, 20) Nicht die Architektur ist das eigentliche Objekt dieser Spurensuche, sondern deren Verbindung mit einem in der Phantasie gesteigerten, imaginär dynamisierten Stadtgeschehen, das von der biographischen Recherche nach den historisch tieferliegenden Ursprüngen der Widerstandskulturen überlagert wird. So gelingt es auch, obgleich sicherlich stark konstruiert wirkend, die in Paris allgegenwärtigen "Auftürmungen des Reichtums" (ÄdW, II, 20) gegenüber der widerständigen Erbmasse der Metropole abzuwerten. Zum Vorschein kommen sollen die moralisch wertvolleren Widerstandsinsignien einer Metropole, die als Ort vergangener Klassenkämpfe und oppositioneller Gegenwelten auch in der Erzählergegenwart ihre Wirkung noch nicht verloren hat. Wie ein geübter Fährtenleser vermag der gebildete Proletarier unter dem Oberflächenglanz die widerständigen Spuren des anderen Paris mit seinen "Bewegungen der Empörung" zu dechiffrieren:

"Von solchen Handlungen trug jedes Haus eine deutlichere Spur als von den Zwängen, die erlassen worden waren von den Dynastien, und wenn ich den Namenlosen, die auf den Gassen die Steine zu Barrikaden geschichtet hatten, jene hinzurechnete, die mit ihren Kunstwerken eingegangen waren in das Leben der Stadt, so geriet ich schon in ein brodelndes, heißes Gewühl, das mir den Atem verschlug. Fast alle, die dazu beigetragen hatten, mein Denken zu formen, waren hier wohnhaft gewesen, daß sie das, was ich sah, mit ihrem Blick geprüft, daß sie diese Straße überschritten hatten, konnte mir einen Augenblick lang Forderungen auferlegen, die kaum tragbar waren, ermutigte mich dann aber, denn von ihnen war keiner im Flug über seinen Anfang hinausgelangt, und gerade sie, die mir am nächsten waren, hatten Zeugnisse ihrer Mühen und Entbehungen hinterlassen." (ÄdW, II, 20 f.)

Angesprochen ist hier eine Stadtmetamorphose, die von den architektonischen Eindrücken auf den Erzähler während dessen Rundgang ausgelöst wird, und die Verwandlung des äußeren Stadtraumes als Ort der Wahrnehmungen und Erfahrungen in einen imaginierten inneren Bewußtseinsraum beschreibt. In ihm sollen sich augenblicklich alle Elemente der historischen Widerstandsdiskurse verdichten und für die Klassenbiographie präsent sein. Das subjektive Verfügungkönnen über jene zivilisatorische Erbmasse macht für den Protagonisten das Aufsuchen der Gegenkultur in der Herrschaftskultur erforderlich. Wenn er dann aber als angehender Kunstschaffender vor den Konsequenzen zurückschreckt, die sich für ihn wohl aus seiner gedachten und gewünschten Einreihung in die imposante kunstgeschichtliche Phalanx ergeben würden, zeigt diese Furcht, daß die kulturelle Erbschaft

zurückliegender Zeiten nicht so ohne weiteres angetreten werden kann. Kultur wird als Lebens- und Arbeitsprozeß gedacht, der ohne quälende Mühsal gar nicht entstanden wäre und schon gar nicht auf ihr klassisches Kunsterbe reduziert werden darf. Der poetologische Verweis auf das Medusenmotiv als Abwehrhaltung gegen den Verführungsmythos in Weiss' Paris-Darstellung soll auch einen Hinweis darauf geben, daß hier kein traditioneller Stadtmythos erzählt wird, wie er in der Literatur der Moderne hinreichend belegt ist. Gegenüber der eindeutigen Zurechnung der Metropole zum modernen Mythos bleibt für den Erzähler in der Trilogie die Ambivalenz seiner Eindrücke und der Bedeutungsmöglichkeiten maßgeblich. In den "Notizbüchern" wird sie immerhin zum Ferment neuer Erfahrungen erklärt. Aus der Sicht des Erzählers heißt das:

"Ich muß umlernen, noch einmal von vorn beginnen, dabei ist alles definitiv, fordert äußerst genaue Entscheidungen. Paris von phantastischer, unvorstellbarer Schönheit, u zugleich voll von dem europäischen Verrottetsein, dem Verrat, die Menschen im Elend, u die Gleichgültigkeit ihnen gegenüber" (NB, 1971-1980, 412).

Die ambivalente Stimmungslage gegenüber der Stadt ist derart beschaffen, daß die ästhetische Faszination mit der Abscheu gegenüber kapitalistischer Dekadenz, sozialem Elend und politischer Apathie konkurriert. Paris ist die verkehrte Maske der Medusa. Ihr Schrecken besteht in ihrer Schönheit statt im Grauenhaften. Doch als nicht minder riskant wird ihre Blendkraft empfunden. Die Aura der Metropole steht unter Verdacht mythischer Verführungskunst, gegen die sich der politische Revolutionär mit dem ideologischen Rüstzeug zu wappnen hat:

"Ihren Gebäuden und Straßenzügen gegenüber hatte ich mich zu behaupten, in dieser mächtigen Ansammlung, die ihr Leben erhielt durch all jene, die darin wohnten und gewohnt hatten, mußte ich nach Beziehungen suchen, die meinem Bewußtsein Halt gaben. Die Architekturen und Avenuen zogen den Wandrer hinein in ihre Weiträumigkeit, und das Licht, widergespiegelt vom Wasser und von den sandgelben Tönungen der Hauswände, tat das seine, um ihn in eine Leichtigkeit und Hingabe zu versetzen." (ÄdW, II, 20)

Als zentraler Konflikt bildet sich in der Paris-Passage das Bangen um die zentrale kulturrevolutionäre Dialektik von Engagement und Poesie heraus. Da der Roman offenkundig nach dem "Prinzip der dialektischen Ubiquität und Gleichzeitigkeit"²¹

²¹ Hans Mayer, Die unerwünschte Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1968-1985, Berlin 1989, S. 161. - Diese zutreffende Beschreibung führt Mayer zu dem Resümee über die "Ästhetik des Widerstands": "Keine Synthese aus revolutionärer Praxis und künstlerischer Innovation, sondern ein Dualismus: vielleicht in Form einer 'Parallelaktion'" (S. 170).

konstruiert ist, wird das poetologische Paradigma der Diskurstotalität auch im Großstadtpassus entfaltet. Die gefährliche Medusenmetropole provoziert beim Protagonisten eine Widerständigkeit, die darauf abzielt, dem schönen Schein nicht zu erliegen. Auch hier wird Dante als Gewährsmann zitiert: der Wanderer durchschreitet Weltenkreise und ist dabei stets der Gefahr ausgesetzt, abzuschweifen, seinen vorgezeichneten Weg zu verlassen. In diesem Verführungstopos überlagern sich indes mehrere Bedeutungsebenen: (1) Die mentale Resistenz des Kombattanten gegen die ästhetisierende Bürgerlichkeit der "Stadt gewordene(n) Moderne"²²; (2) die Darstellung des Konflikts zwischen politischem Engagement und der Fähigkeit, Schönheit zu genießen anhand des Widerspruchs zwischen Disziplin und Phantasie; (3) die Versinnbildlichung der Isolation derjenigen, die im europäischen Zivilisationszentrum "herausgedrängt worden (waren) aus der Zeit" (NB, 1971-1980, 413), deren Exilantenschicksal in der Metropole verstärkt statt verringert wird. "Exil, das bedeutete, man sah sich in einer Unterwelt um" (NB, 1971-1980, 669), und diese Verbannung teilt der Erzähler auch mit dem Exilanten Dante (vgl. die Prophezeiung Cacciaguidas im XVII. Paradiso-Gesang, 52-60).

Weiss betrachtet das Emigrantenschicksal aus der Perspektive des politisch isolierten Parias, der in der Fremde sich selber mit entfremdetem Blick betrachtet. Anhand des Widerspruchs zwischen der angestrebten Parteidisziplin und der uneingeschränkten Kreativität, zwischen der Bereitschaft, "die Stärkung der Partei" voranzutreiben und gleichzeitig die "ungeheure Wißbegier" (ÄdW, II, 19) zu befriedigen, wird auch die Abweichung vom surrealistisch geprägten Frühwerk deutlich. Die doppelte Forderung nach "geschloßne(r) Organisation" im "kompromißlosen Kampf" und nach "absolute(r) Freiheit der Phantasie" (ÄdW, II, 19) ist mit ausschließlich surrealistischen Wahrnehmungsarten und Darstellungsformen, die auf die traumhafte Auflösung des Ichs abzielen, nicht mehr einzulösen. Wohl aus dieser Einsicht heraus vermeidet es Weiss, die intertextuellen Dante-Bezüge zu einer stringenten surrealen Traumprosa auszudehnen. Der Surrealismus wird zwar als Ausdrucksart verstanden, die im Interesse der Selbsterkundung auch "alles Fremdartige, Erschreckende gelten ließ" (ÄdW, I, 57), doch soll er nur als eine Verfahrensweise unter anderen in ein weitergefaßtes ästhetisches Gesamtkonzept eingebunden werden. Dies wird besonders an den neuralgischen Stellen des Textes deutlich, in denen durch den rationalen Diskurs der

²² Dolf Oehler, Autobiographische deutsche Paris-Literatur im 20. Jahrhundert von Rilke und Kafka zu Weiss, Nizon und Handke, in: Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium, hrsg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988, S. 512-522, hier: S. 518.

Ernüchterung das rauschhafte Sich-Verzehren des Ich abgefangen wird. Gerade weil die großen politischen Verflechtungen mitreflektiert werden, wird Paris als ambivalenter Ort erfahren, an dem Freiheitsgewißheit und Gefahrenquelle, Inspiration und Konspiration eng beeinanderliegen.²³ Exil ist für den Erzähler eine Überlebensstrategie, die es nicht erlaubt, den Freiheitsschock, den Weiss 1947 während seines Aufenthaltes in Paris erfährt, zuzulassen. Im "Fluchtpunkt" heißt es noch: "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, jeder Zugehörigkeit, losgelöst von allen Nationen, Rassen und menschlichen Bindungen, der Augenblick, in dem die Welt offen vor mir lag."²⁴ Genau diese soziale Entgrenzung und Atomisierung soll dem Protagonisten der Trilogie aber nicht mehr zugemutet werden. Die Illusion absoluter Freiheit, die in "Fluchtpunkt" den Autobiographen auf einen rudimentären Sprachbestand zurückwirft, wird in der Trilogie auf die Illusion unbegrenzter Wahrnehmungsfähigkeit reduziert. Von Illusion ist hier die Rede, da die "absolute Freiheit" eher als absolute Freisetzung in soziale Sterilität beschrieben wird, denn als subjektiver Autonomiegewinn, und zudem kollidiert der Rimbaudsche Impuls des Erzählens zur Entregelung der Sinne stets mit den Rationalisierungen des Marxisten.²⁵

Der illusionistische Zusammenhang zwischen dem großstädtischen Drohpotential, den entwürdigenden Exilerfahrungen und dem Freisetzen von Phantasien wird immer wieder durch die Beschäftigung mit Géricaults "Floß der Medusa" affiziert. Eingeflochten in den Parisaufenthalt des Erzählers wirft die vielschichtige Erschließung des Gemäldes auch Einsichten über dessen politisch-sozialen Standort ab. So fördert der hermeneutische Rundgang durch die Zeitstufen des Kunstwerkes, seiner Entstehungs-, Produktions- und Überlieferungsgeschichte auch bedeutsame biographische Aktualisierungen zutage, denn beim "Versuch der Annäherung an dieses Stück teerigen Tuchs war der Zwiespalt in mir wieder aktualisiert worden" (ÄdW, II, 22), und der "Bruch in seinem Innern rief etwas von der Zersplitterung

²³ Siehe hierzu auch: Alfons Söllner, Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S. 62. - Sehr instruktiv ist zum Komplex Pariser Exilerfahrungen die Studie von: Albrecht Betz, Exil und Engagement. Deutsche Schriftsteller im Frankreich der dreissiger Jahre, München 1986.

²⁴ Peter Weiss, Fluchtpunkt. Roman, Frankfurt/M. 1962, S. 194.

²⁵ Einen ähnlichen Versuch, Rimbauds Poetik für den zeitgenössischen sozialistischen Kunst- und Kulturdiskurs neu zu erschließen, hat Volker Braun unternommen: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität, in: Sinn und Form 5/1985, S. 978-998. - Brauns Interpretationsansatz deckt sich weitgehend mit jenem von Peter Weiss. "Der Kommunismus, als Erbeil des Klassenkampfes, mit der Menschheit und der Natur beladen, bleibt im Sozialismus subversiv wie die Poesie" (S. 988).

wach, der auch meine Generation ausgesetzt war" (ÄdW, II, 23). Zwiespalt, Bruch und Zersplitterung deuten auf einen synchronen Erfahrungshintergrund hin, in dem unbeschädigtes Leben nicht mehr vorkommen kann. Anhand der destruktiven Vita Géricaults versucht der Erzähler ein Bild auch von sich und der Kunst zu entwerfen, sich eine Erfahrung bewußt zu machen, die von der Stadt verhindert und paralysiert wird: "Was vital in Géricault war, stand auf der Seite der Erneuerung, dies kam in der Wahl seiner Themen zum Ausdruck [...], der vom Leib getrennten blutigen Köpfe" (ÄdW, II, 23). Der Erzähler erkennt im Zusammenhang von Vitalität und Wahnsinn, Engagement und (Selbst-)Zerstörung, ästhetischer Befreiung und Todesnähe ein anthropologisches Kontinuum künstlerischer Arbeit und gleichzeitig auch das moderne Analogon des Verstummens.²⁶ Eines Verstummens nicht bloß vor dem unerträglich Schrecklichen, sondern vor dem Verschwinden der Mitteilungsfähigkeit und der Kommunikationsvoraussetzungen. Die Rede ist hier vom Trauma Laokoon: dem erstickten Schrei und der verlöschenden Erinnerung ans Gewesene. "Keine Revolution ohne Gedächtnis"²⁷ heißt es bei Heiner Müller, und diese Formel benennt auch die anamnestiche Thematik von Peter Weiss, der im Namen der stummen und versprengten Spanienkämpfer und politischen Emigranten schreibt:

"Es war, als steckte ein Knebel in unserm Mund, der jedes Wort, das wir über Spanien äußern wollten, zu einem unheimlichen Stöhnen machte. Mehr als zwei Jahre lang, eine Unendlichkeit für uns, war dort gekämpft worden, hier aber verlor sich jeder Gedanke an die Not, in der sich die spanische Republik befand, in wattierter Gleichgültigkeit, stumpfem Schweigen, hier wurde die unsägliche Anstrengung, dem Gegner standzuhalten, von der Hülle eines fälschlichen Friedens verdeckt." (ÄdW, II, 23)

Die Nachrichtenmetropole Paris wird als Ort der Lüge und Selbsttäuschung, der trügerischen Hoffnungen und Blindheit gegenüber den "Verflechtungen der begangenen Verbrechen" (ÄdW, II, 24) entlarvt. "Ausgesetzt den erzwungenen Zufälligkeiten des Exils", wurde "die militante Vorhut der Arbeiterklasse ihrer Wirkungskraft" (ÄdW, II, 24) beraubt, womit auch die "Leuchtkraft" der Spanischen Republik von den Verblendungen des kapitalistischen Zentrums paralysiert wird. Machtlosigkeit und Vergessen sind die wirkungsmächtigen Motive dieser Exilerfahrung; verflüchtigt haben sich die Erwartungen, Einheit und Vernunft könnten tatsächlich noch eine wirksame Allianz gegen die dunklen "Mächte der

²⁶ "Delacroix, Géricault, Flaubert, Verlaine, Rimbaud, van Gogh, Gauguin, alle schwer depressiv, verzweifelt, von Halluzinationen, von Melancholie angegriffen" (NB, 1970-1981, 196).

²⁷ Heiner Müller, Brief an Robert Wilson, in: Heiner Müller. Material. Texte und Kommentare, hrsg. von Frank Hörnigk, Göttingen 1989, S. 51-54, hier: S. 51.

Zerstörung" (ÄdW, II, 24) bilden, die gleichfalls sich formiert haben, um die geschichtlichen Erinnerungen auszulöschen, wonach auch in Dantes Purgatorio die übelsten Sünder sich sehnen. Kein Gedächtnis ohne Revolution, müßte das dialektische Pendant zu Heiner Müllers Sentenz lauten, denn erst die Revolutionierung der Lebensverhältnisse vermag alle verborgenen und verschütteten Quellen des kollektiven Gedächtnisses einer Epoche freizulegen. Da diese Revolution in Deutschland jedoch ausgeblieben bzw. nicht erfolgreich verlaufen ist, muß sich der Diskurs der Erinnerung im "Zeitalter der Konterrevolution" (Heiner Müller) aus anderen Quellen speisen. Für Weiss sind es vorrangig die zu ästhetischen Zeichen geronnenen Geschichtserfahrungen, die für Kontinuitäten sorgen. Kunst soll deshalb aber keineswegs zum Revolutionsersatz herabgemindert werden. Im Gegenteil: gerade sie soll wieder Erfahrungen möglich und transparent machen sowie jene Bereiche kennzeichnen, in denen Erfahrungsweisen verhindert werden. Zu diesem Themenkomplex finden sich in den "Notizbüchern" zahlreiche Eintragungen und Hinweise. Vom Januar 1976 stammt die folgende Notiz: "Die visuelle Revolution bedeutete: reicher, tiefer, wahrheitsgemäßer sehen zu können" (NB, 1971-1980, 470). Wohl nicht ganz zufällig stammt der Eintrag aus dem Themenkomplex 'Géricault' und markiert die Anforderung an die entfesselte Sichtweise, mit der die Traumvorstellungen aufgewertet werden sollen. Der "visuellen Revolution" kommt in Weiss' Widerstandsästhetik die Rolle zu, eine gegen traditionelle Sehweisen und Wahrnehmungsarten gerichtete Archäologie des Erfahrens herauszubilden, deren kulturelle Quellen vorrangig in Paris auszumachen sind:

"Die politische Vorhut und die Avantgarde der Kunst hatten auf diesem Berg ihren Standort gehabt. Die Verbindung mit denen, die vor uns am Werk gewesen waren, war immer gleichbedeutend mit einer Eröffnung des Wegs ins Zukünftige. In diesem Sinn sind wir Traditionalisten, sagte Katz. An nichts Kommendes können wir glauben, wenn wir Vergangnes nicht zu würdigen wissen." (ÄdW, II, 37)

Den Zugang zur Geschichte eröffnen, um die Möglichkeiten des Zukünftigen zu erschließen, so könnte hier die geschichtsphilosophische Devise lauten. Otto Katz (1893-1952), der Mitarbeiter Münzenbergs in Paris, ist es denn auch, der den Erzähler davon abhält, sich in Paris niederzulassen, um in einem Waisenheim für spanische Kinder zu arbeiten. Stattdessen rät er ihm, sich baldmöglichst nach Schweden abzusetzen: "Schlag dir Paris aus dem Sinn, sagte Katz. Du bist in das Stadium geraten, in dem die Stadt uns die Möglichkeit eines unversehrten Lebens vortäuscht. Sie schmeichelt uns mit ihrem berühmten Licht, sie lockt uns mit ihrer luftigen Weite, nur um uns von neuem abzuweisen, unmittelbar nah ist sie, und doch

nie zu erreichen." (ÄdW, II, 45) Mit dieser Argumentation gehen die anfänglich vom Erzähler selbst vorgetragenen Befürchtungen auf den kommunistischen Gesprächspartner über, der die Stadt nur als Zwischenstation einer längeren Odyssee versteht. Weiss macht wohl den proletarischen Askesehabitus deshalb so stark, weil er den groben Gegensatz zwischen der infernalischen politischen Gesamtlage, den düsteren Zukunftsaussichten der Antifaschisten und dem Großstadtmythos aufrechterhalten will, um damit den existentiellen Entscheidungsnotstand drastisch zu illustrieren. Ein Notstand, der daraus resultiert, daß die Unkorruptierten "hineingeworfen (waren) in den Vorraum, zur Wiederanpassung an eine Welt, die immer noch die normale genannt wurde" (NB, 1971-1980, 458), und die doch nur das alltägliche Elend übertüncht:

"Die Zustände in denen wir uns befinden, hier in den Kreisen des Inferno, in der Welt, wie Dante sie gesehn hatte. Wir gehn hindurch. Der Staat bleibt bestehn. Die fortschrittlichen Geister wollten den Staat wegräumen, wollten ihn absterben lassen unter dem reifenden Bewußtsein. Immer siegte das Umsichgreifen dieses Erstarrungsprozesses." (NB, 1971-1980, 466)

Die Zersetzung dieses Erstarrungsprozesses mit den Mitteln der antifaschistischen Einheitspolitik und der visuellen Revolution (vgl. "Spiegelgasse", ÄdW, II, 57 ff.) ist die kulturevolutionäre Zielsetzung im Namen der von Münzenberg so bezeichneten "ganzen Revolution" (ÄdW, II, 59), die aus Paris ihre avantgardistischen Kunstimpulse beziehen will und dennoch unerfüllte Utopie bleiben wird.

3. Stadterfahrung II: Stockholm als Vorhölle

Die Großstadterfahrungen in der "Ästhetik des Widerstands" sind antinomisch angelegt. Ihren jeweils besonderen Charakteren werden markante Gemütslagen und mentale Verfassungen der Protagonisten zugeordnet und gegenübergestellt. Gleichzeitig werden vor diesem Hintergrund Erfahrungen thematisiert, die über das vordergründige Stadterlebnis hinausweisen. Paris wird primär als ambivalente Metropole geschildert: trügerisch, hell, inspirierend, verlockend und destruktiv zugleich. Gleichsam auf Danteschen "Kreislängen, die sich unmerklich tiefer hinabschraubten" (ÄdW, II, 68), steigt der moderne Wanderer in die Katakomben kultureller Bezüge, um aus ihnen subjektiven Gewinn zu ziehen, und dennoch empfindet er diese Zeit, in direkter Anlehnung an die Paris-Schilderungen in Strindbergs Infernobuch und Rimbauds Höllenprosa - beide Texte handeln vom

Höllentort Paris - als "saison en enfer" (ÄdW, II, 68), als infernalische Zeit des Ausgeschlossenseins. Man sollte diese Anspielung allerdings nicht ganz wörtlich nehmen, denn Strindbergs persönliche Höllenerfahrung und Rimbauds Verzweiflung über den Lauf der blutigen Geschichte sind nicht identisch mit der Seelenverfassung des Kommunisten.²⁸ Allerdings sieht Weiss zurecht die direkte Parallele von Rimbauds Schockerfahrung nach der Niederschlagung der Pariser Commune zur Ohnmacht der Spanienkämpfer und aller Antifaschisten. Strindberg gestaltete seine Seelenkrankheit als okkulte Reise nach dem Vorbild Dantes und imaginiert Paris als fürchterlichen Höllentort seines Wahnsinns. Diese Darstellung hat ohne Zweifel Weiss angeregt (vgl. NB, 1971-1980, 459), doch schildert er letztlich die französische Metropole keineswegs infernalisch, sondern als Ort der Verbannung und der Isolation. Überhaupt ist stets davon auszugehen, daß Weiss bei seinen Stadtschilderungen auch auf mitunter weit zurückreichende Motive und Vorstellungsräume aus seinem künstlerischen Werk zurückgreift, besonders auf Details seines filmischen und malerischen Schaffens, und diese dann in die jeweiligen Kontexte implantiert: "von vielen meiner Arbeiten, vielleicht von allen, könnte ich sagen, sie stammen schon aus der Kinderzeit" (NB, 1960-1971, 191). So erinnert sich der Regisseur Staffan Lamm an seine Zusammenarbeit mit Weiss: "Während jahrelanger Wanderungen hatte Peter ausdrucksvolle Details aus dem Gesamtbild der Stadt herausgesucht, sie, wie die Collage zu einem Film, herausgeschnitten."²⁹ Eine Reihe dieser Details aus dem Gedächtnisalbum finden sich in modifizierter Form auch als Bausteine im Romanwerk wieder.

Für den Erzähler illuminiert Paris den kulturellen Überschuß, aus dessen Opulenz neben dem "Strom der künstlerischen Revolution" (Münzenberg, ÄdW, II, 57) auch all jene weitläufigen Zusammenhänge geschichtlicher Kontexte entstammen, die augenblicklich für seine Biographie von Bedeutung sind. Damit sind all jene subjektiven Perspektiven gemeint, die maßgeblich für das einzelne Subjekt

²⁸ Kurt Oesterle ist nicht darin zuzustimmen, daß die Konnotationen Rimbauds einen pessimistischen geschichtsphilosophischen Paradigmenwechsel ausdrücken. Die Tage des Erzählers sind schließlich keineswegs "finster", sondern eher zu hell. Der Erzähler wehrt sich doch gerade gegen die verdächtig schmeichelhafte und verlogene Metropole, weil er darum fürchtet, in der bürgerlichen Atmosphäre könne seine Anspannung, die zum Weitermachen notwendig ist, zersetzt werden. (Kurt Oesterle, *Das mythische Muster*, a.a.O., S. 230-238). - Nicht geteilt werden kann auch seine Behauptung, die Stockholmer Ereignisse seien bloß eine Wiederholung der Paris-Erlebnisse. (Kurt Oesterle, *Dante und das Mega-Ich. Literarische Formen politischer und ästhetischer Subjektivität bei Peter Weiss*, in: *Literaturmagazin* 27/1991 (Widerstand der Ästhetik? Im Anschluß an Peter Weiss), S. 45-72, hier: S. 66).

²⁹ Staffan Lamm, *Nichts, oder: Strange Walks in and through and out*. Notizen über Dreharbeiten, in: *Peter Weiss, Leben und Werk*, a.a.O., S. 125-137, hier: S. 127.

Weltbezüge konstituieren. In Paris sind diese Wahrnehmungsmuster als umfassende Daseinsimpulse für den Flüchtenden präsent, "gleich einem Register, das einmal zum vollen Auftönen kommen würde." (ÄdW, II, 68) Doch zum Auftönen wird es nicht kommen, denn in Stockholm regredieren die Kulturressourcen zum geknebelten Stöhnen der Leidensgemeinschaft. In Schwedens Hauptstadt verdichtet sich rigide alle Fremdheitserfahrung "unter der dicken Hülle des Alltags" (ÄdW, III, 177). Diese Metropole, die ab 1939 für den Erzähler zum Zentrum seines skandinavischen Dauerexils als blinder Passagier in der Freiheit wird, besticht nicht durch ihre Kulturgeschichte: Stockholm ist der rüde Ort der Entfremdung, Vereinzeln, Isolation und des Verzichtes. Hier erst kommt das Exiltrauma vollauf zur Geltung, "in diesem Land, in dem Heuchelei sich von Gleichmut kaum unterscheiden ließ, in dem die Ignoranz zu all den hilflosen Versuchen zum Übertuschen und Glätten gehörte, in dem die politischen Konturen verflossen." (ÄdW, II, 85) Radikal wird der orientierende Bezug zur Kunstwerkrezeption außer Kraft gesetzt und durch die nüchtern berichtende Darstellung unterschiedlicher Exilerfahrungen (Dialoge, Kurzportraits, Schicksalsskizzen) ersetzt. Eingefangen in die erzwungene Ohnmacht und Entmündigung durch die restriktive schwedische Innenpolitik³⁰, konfrontiert mit den historischen Ereignissen am Vorabend des Weltkrieges und den disparaten Standpunkten der Flüchtlinge zum Hitler-Stalin-Pakt, desillusioniert über die Liquidierung der Volksfront, hält der Erzähler in statu nascendi dennoch an der notwendigen "Anteilnahme am politischen Kampf" (ÄdW, II, 128) fest. Dadurch, daß die Exilanten zur Passivität verdammt sind, weiterhin die Angst vor Verfolgung, Inhaftierung und Abschiebung ihre Schattenexistenz bestimmt, können sie die Fremde nicht zur Heimat gewinnen:

"Der Weg aus der direkten Beteiligung an politischen Vorgängen und Auseinandersetzungen in den Bereich einer mahlenden Monotonie brachte mich jener Passivität nah, die immer die stärkste Bedrohung unsres Selbstvertrauens ausgemacht hatte. [...] Manchmal war mir, als sei ich in die Situation des Analphabetentums geraten, in der es nichts andres gab als eine trübe Unveränderlichkeit, einen fortwährenden Stillstand, und in der jeder Impuls von einer Gleichgültigkeit umfassen, jeder Ansatz zum Nachdenken zermahlen wurde. Trotzdem war auch dies, selbst wenn es mich mehr erschöpfte als die körperliche Anstrengung, lehrreich für mich." (ÄdW, II, 107)

Der Widerspruch zwischen übermächtigem Anpassungsdruck und opponierender Handlungsbereitschaft läßt sich mit politischen Mitteln allerdings nicht lösen. Wenn

³⁰ Material zum Exilland Schweden findet sich bei: Jan Peters, Exilland Schweden, Berlin/DDR 1984 und Helmut Müssener, Exil in Schweden, München 1974.

aber keinen Moment lang die äußerste Konzentration als innerpsychischer Widerstand aufgegeben werden soll, da sonst kein Gesamtüberblick mehr zu erzielen wäre, bleibt allein der neuerliche Rückgriff auf ehemalige Kunsterfahrungen im kunstleeren Raum Stockholm. Aus dieser Notlage heraus - Coppi und Heilmann fehlen als gewohnte und eingeübte Gesprächspartner und werden emphatisch imaginiert - werden mangelnde Erfahrungsmöglichkeiten in der Isolation durch zwei Kunstwerke substituiert: Meryons Stich "La Morgue" und abermals Dantes Commedia. Beide Werke verbinden in der Erzählererinnerung die Präsenz Stockholms mit Erlebnissen in Paris und Berlin und überbrücken zurückliegende Zeiträume. Anhand der selbstangefertigten Kopie des Meryon-Blattes wird der ästhetische Diskurs über die innere Verschlingung von Kunst, Tod und Anästhesie erweitert. Die Bilderläuterungen münden in der Vermutung, daß die nüchtern, anteilnahmslose Darstellung des Leichenhauses den ersten "Einblick in eine Vorhölle" liefert, "die der betreten muß, der gewillt ist, den Weg durch die Erkenntnis zu gehn." (ÄdW, II, 122) Angesprochen ist eine Teilnahmslosigkeit im Akt des Kunstproduzierens, die ihre strukturelle Analogie in der gleichgültigen und saturierten Haltung der schwedischen Öffentlichkeit gegenüber dem Alltagselend der Flüchtlinge findet. Vorhölle ist hier als Stichwort zu verstehen sowohl für das Exilleben als auch für den Standort jenes Künstlers, der vor den letzten Schrecken nicht zurückzuweichen beabsichtigt. Bezogen auf Stockholm meint Vorhölle auch die symbolische Redeweise vom Kapitalismus in seiner entfremdetsten und brutalsten Form, als komplexe "Phantasmagorie der Raubgier" (Rekonv., 156). Vorhölle verweist zudem abermals auf die ersten Inferno-Gesänge der "Divina Commedia", in denen die Voraussetzungen, aber auch die notwendigen Gründe der Wanderung geschildert werden. Einsamkeit ist beidemale das zentrale Motiv, denn allein "mit meinen Überlegungen, überkam mich oft ein Verzagen." (ÄdW, II, 123) Verzagen bedeutet neben dem Nachlassen der Anspannung auch, keine genauen Erinnerungsbilder mehr hervorrufen zu können, so wie es dem Erzähler nicht gelingt, Heilmanns Stimme beim Deklamieren der Terzinen in der Phantasie zu vergegenwärtigen. Aus diesem Erschöpfungszustand resultiert für Peter Weiss erneut jene grundlegend existentielle Einsicht, die er immer wieder aus der "Divina Commedia" herausliest und die auch die Lektüre der jungen Antifaschisten geprägt hatte, nämlich grundlegendes Zweifeln zu systematisieren, ohne auswegloser Verzweiflung anheim zu fallen:

"Ich erlebte etwas von dem, was wir damals, auf dem Friedhof der Hedwigs Gemeinde, mit unsern Erörterungen vorweggenommen hatten, den Augenblick

nämlich, in dem das Schwanken und Verwerfen beginnen muß, nach gefaßten Vorsätzen, nach schon begonnenem Unternehmen. Das war am dunklen Hang, dort wo der steile rauhe Pfad abfällt." (ÄdW, II, 123)

Neben dem Mut zu uneingeschränkter Kritik umfaßt das Überlebensprogramm derjenigen im Exil, die "abgewichen waren vom graden Weg, was auch immer dies war, der grade Weg" (ÄdW, II, 123), weiterhin sich von jeglicher "Furcht vorm Weitergehn" (ÄdW, II, 123) zu befreien. Potenzierung der Kritik- und Urteilsfähigkeit bei gleichzeitiger Depotenzierung der Ängste, so ließe sich formelhaft die Arbeit an Dante zusammenfassen. Auf dessen tumultarische Geräuschkulisse im 3. Gesang, zwischen Höllentor und Acheron, anspielend, behält Weiss das akustische Signal der Vorhölle bei. Bei Dante vernimmt der Wanderer gräßliche "Seufzer, Klagen, laute Schreie" sowie "Verschiedne Zungen, grauenvolle Reden, / von Schmerz erfüllte Worte, Zornesrufe / und Stimmen, laut und rau, mit Händeschlagen" (Inferno III, 22 ff.). Kurz: das gesamte Lautinventar des Leidens unwürdigster Seelen. Peter Weiss erweitert aber den Chor der Gequälten noch um die Dimension des Großstadtlärms, in dem die modernen Ausgestoßenen unterzugehen drohen. Die Akustik ist ein unstrukturiertes, polyphones Sammelsurium aus real vernommenem Lärm und halluzinierter äußerst leiser Geräusche, womit dem infernalischen Exil gewissermaßen seine Erkennungsmelodie zugewiesen wird:

"In Paris schon war dieses Tönen auf mich zu gekommen, ohne daß ich noch dessen Herkunft zu bestimmen vermochte, jetzt, über den knospenden Bäumen, unterschied ich die Einzelheiten in den Lautwirbeln, die durch die Luft trieben. Aus dem Klirren der eisernen Räder, dem Verklingen der Glocke, dem Rasseln der Automobilmotore, dem harten Aufschlagen der Schritte stieg ein Seufzen, ein einzelner Klageruf, an den sich viele gleichartige Stimmen schlossen, ein Schaben und Schlürfen entstand, wie bei einem dichten, endlosen Dahinziehn, zu hören war, wie Lippen sich öffneten, Zungen sich regten, Zähne knirschten und aufeinanderstießen, Worte in allen Sprachen suchten sich aus dem Gemurmeln hervor, ein Pfiff, ein Zusammenklatschen von Händen, ein Schrei des Schmerzes, des Zorns durchschnitt das Stammeln, Raunen und Singen." (ÄdW, II, 123)

Dieser expressiven Partitur des Wehklagens wird wohl deshalb so prononcierte Bedeutung beigemessen, weil sich für den diffusen Komplex Exil keine angemessene bildhafte, metaphorische Darstellung hat finden lassen. Es ist hierbei zu berücksichtigen, daß der Erzähler sich an den Originaltext zu entsinnen versucht, d. h. er verfügt zu diesem Zeitpunkt über keine Dante-Ausgabe, in der er die entsprechenden Passagen nachlesen könnte. Erst während er hastig Brechts Exilbibliothek zusammenpackt, fällt ihm die Cotta-Ausgabe in die Hände, die er in

Berlin mit Coppi und Heilmann las, so daß er sich diesem "Lärm, der sich erhob, über das Gestöhn und Weh und Heulen, das rings durch die Luft hallte, die verschiedenen Sprachen, das grauenhafte Lallen, die Rufe des Schmerzes und des Zorns, das Gekreisch und Ächzen und das Händeschallen" (ÄdW, II, 318) versichern konnte. Die eminente Bedeutung, die dem Getto in Weiss' Vorstellungswelt zukommt, läßt sich direkt bis zu seinen Filmen, in denen großstädtischer Lärm zu einer Art negativer Filmmusik komprimiert wird, zurückverfolgen.

In einem Artikel, der am 15. 12. 1954 in der schwedischen Zeitung "Morgon-Tidningen" publiziert wurde, schreibt Weiss über die Bedeutung akustischer Alltagsphänomene: "Sie üben eine starke atmosphärische und erregende Wirkung aus. Ich denke dabei an alle Arten von Maschinengeräusch, an Schiffssirenen, an den Verkehrslärm in der Stadt, an hallende Schritte, ferne, undeutliche Stimmen, an das verschwommene Geklapper, das wir durch die Wände eines Mietshauses hören".³¹ In der "Ästhetik des Widerstands" vermischen sich dann auf subtile Weise reale Geräusche intertextuell mit Dantes Motiven und Schilderungen zu einem schauerlichen Accelerando. Daß Weiss die Stockholmpassagen der Trilogie mit solch direkten Konnotationen eröffnet, hat zwei Gründe: zum einen soll kein Zweifel hinsichtlich des politischen, sozialen und psychologischen Charakters der schwedischen Emigrantenmetropole bestehen und zum anderen verarbeitet der Autor auf diese Weise ein eminent zentrales Motiv seiner eigenen städtischen Exilerfahrungen. Für den Erzähler, der sich den "Verstoßenen" zurechnet, bleibt indes der Impuls zum aufbäumenden Widerstehen bestimmend. Während sich nämlich die Verstoßenen auf den Grenzfluß Acheron zubewegten, "über den uns ein Fährmann bringen würde, von einem Aussehn, so entsetzlich, daß uns die Sinne schwänden" (ÄdW, II, 123 f.), sinkt der Exilant nicht "wie vom Schlaf befallen" dahin, sondern springt "die Stufen hinab, im Gewinde des Treppenhauses", um Max Hodann in seinem Kellerverlies aufzusuchen. Damit entscheidet er sich aber für den Verbleib in der Vorhölle, über die sich die Stadt "wie ein Kessel über uns stülpte" (ÄdW, II, 130). Abermals werden die pathetischen Eingangsterzinen des 3. Gesanges in Erinnerung gerufen. Hier durchschreitet Dante endgültig das Höllentor mit dessen monumentaler Inschrift:

"Durch mich geht man zur Stadt der Schmerzen ein;
durch mich geht man hinein zur ewgen Qual;
durch mich geht man zu den Verlorenen.

³¹ Zit. nach: Sverker Ek, "Eine Sprache suchen". Peter Weiss als Filmemacher. In: Peter Weiss, Leben und Werk, a.a.O., S. 138-154, hier: S. 142.

[...] ihr, die ihr herkommt, lasset alle Hoffnung."
(Inferno III, 1 ff.)

Dante stellt sich seiner Zeit gemäß den Hölleneingang als Zutritt in eine unterweltliche Stadt vor. Weiss greift dieses Motiv auf und transformiert es derart, daß Stockholm die Vorhölle repräsentiert, während erst das faschistische Berlin zum eigentlichen Höllenort wird.³²Ganz entscheidend für die anhaltenden Widerstandsreserven ist für den Erzähler der kranke Max Hodann, auf den nochmals gesondert einzugehen sein wird. Während Dante sich jedoch seiner Schicksalsfügung hingeben kann, wird dessen Selbst-Bild der Ohnmacht für den Ich-Erzähler zum handlungsorientierenden Antrieb gegen das Fatum der geforderten Hoffnungslosigkeit. Seine Imaginationskraft ermöglicht beide Realitätsorte, jenen der ästhetischen Fiktion Dantes und jenen der Subjektgegenwart in Schweden, in einem kontinuierlichen Bewußtseinsstrom miteinander zu verbinden. Auf der Ebene der Textabfassung, dem impliziten Schreibprojekt des Erzählten-Ich, wird die motivisch-symbolische Folie zum Garanten der Unteilbarkeit und Faßbarkeit von Eindrücken, über die der Erzähler allein im rationalen Diskurs nicht mehr sprechen kann. (Hier in Schweden, in der Vorhölle des Exils, leben die deformierten Figuren des Widerstands zurückgezogen in ihren Verstecken: Rosner, Rogeby, Rosalinde v. Ossietzky, Brecht, Hodann etc.

Der erzwungene Aufenthalt in Stockholm wird als "Versetzung aus der Bewegungsfreiheit in ein dicht umsperrtes Gebiet" (ÄdW, II, 107) empfunden, in dem an die Stelle politischer Aktivität die sukzessive, wenn auch noch richtungslose Entfaltung der Sinne und der "Denkfähigkeit" tritt. Statt alle Hoffnungen fahren zu lassen, wie es Dantes Metaphysik zwingend vorsieht, konzentriert sich der Exilant darauf, Tätigkeitsspielräume zu erschliessen, Passivität durch intensives Wahrnehmen wettzumachen, denn "ein mühevolleres Suchen nach neuen Verbindungen hatte begonnen" (ÄdW,II, 107). In Schweden überschneiden sich somit zwei gegensätzliche Bewegungen: die Odyssee des unaufhörlichen Flüchtens und Umherirrens findet - zumindest geographisch - für den Erzähler ihr vorläufiges Ende und zugleich gilt es, damit zu beginnen, Fuß zu fassen und Wurzeln zu schlagen. Dieses Motiv der Eroberung von sinnkonstituierenden Zusammenhängen, Querverbindungen und Beziehungsgefügen beschreibt Weiss im eindringlichen Bild der Baumallegorie, die zur universellen Metapher ausgedehnt wird. Es geht ihm um

³² Maria C. Schmitt hingegen bezeichnet bereits Stockholm im 3. Band als "moderne Höllenstadt" (Maria C. Schmitt, Peter Weiss, "Die "Ästhetik des Widerstands", a.a.O., S. 159).

eindringliche Bilder für brennscharfe Wahrnehmungsvorgänge, um Metaphern des Mutes:

"Auf der Bettkante am Fenster sitzend, [...] sah ich etwas entstehn, für das ich noch keine Worte besaß und das ich mir zu erklären wünschte. Vielleicht war es der Anblick der Bäume, der diese Regung hervorrief. Die kahlen Äste, die dünnen Zweigspitzen zeichneten sich deutlich ab vor dem bewölkten Himmel, der das rötliche Licht der Stadt widerstrahlte. Aus Wurzelwerk, das sich in der Erde ausbreitete, wuchsen diese sonderbaren Stämme empor, die wieder Arme nach allen Seiten hin streckten. Die Erde war eine Kugel, die durch den Raum rollte. Ich sah einen kleinen Abschnitt der Kugel, mit einem Krankenhauspark, einem Zaun, einer leeren Straße. In den Bäumen war ein Wachsen. Säfte stiegen durch die Verästelungen zu den Knoten, in denen die Keime der Blätter verborgen lagen. Die Zweige zitterten, regten sich im leichten Wind. Die Stadt war bewohnt. Vom Vorgebiet des Bahnhofs her kam das gedämpfte Tönen der Güterzüge. Morgen würden sich die Zweige der Helligkeit entgegenstrecken. [...] Die Bäume ertasteten die Luft, die Offenheit, sie waren aufnahmefähig, wie der Vogel, der sich aus den Schatten erhob, höher hinaufschwebte, hinter den Dächern verschwand. Vielleicht ist es so, dachte ich, daß auf der Erde, die im Weltall rotiert, alles ein einziges Lauschen und Spüren ist, von unzähligen Nervenfäden und Tentakeln, von feinsten Stoffen und Organen aller erdenklicher Formen, daß alles Leben nur da ist, um zu fühlen und, in ständiger Regung, aus der Blindheit zu einem Begreifen zu gelangen." (ÄdW, II, 109)

Auch in dieser melancholisch anmutenden Kontemplation, in der die eigene idiosynkratische Gefühlslage leichtfertig zum Weltmodell hypostasiert wird ("Sensibilität unsres Planeten", ÄdW, II, 109), klingt erneut ein lebensphilosophischer Grundgedanke ästhetischen Denkens von Peter Weiss an: die Transformierung des vorartikulierten Formlosen zum durch Wahrnehmung Gestalteten, des Unbegriffenen zum Sinnvollen, des Isolierten zum Gefüge als anthropologische Konstante von Aisthesis. Wurde Paris noch wegen seiner kulturellen und historischen Bezüge als Stadt erlebt, die dem Erwachen zugeordnet ist (alle Erkundungen des Erzählers beginnen dort im Morgengrauen), so verkörpert Stockholm eher den Dämmerzustand, wie er sich kurz vor dem Einschlafen einstellt (der einführende Rundumblick und die nächtliche Exkursion finden zu später Stunde statt). Zwischen Topographie und Psychologie baut sich somit ein dialektisches Verhältnis auf: einerseits determinieren die konträren Stadterfahrungen spezifische Wahrnehmungsweisen und andererseits wandelt sich mit der psychischen Einstellung die ästhetische Konstituierung von Wirklichkeitserfahrung. Auch diese Stadtschilderungen, konzipiert Weiss nach dem Vorbild der gegensätzlichen extremen Pole seines ästhetischen Verfahrens: Anästhetik (Kontrolle ausufernder

Empfindungen) und Asthetik (Wahrnehmung wird intensiviert und fokussiert). Die Konstruktion der Stadtbeschreibungen³³ legt dadurch die Annahme nahe, der Erzähler verhalte sich in Paris eher abschirmend anästhetisch, in Stockholm dagegen wahrnehmungsoffen ästhetisch. Mit dieser Haltung deutet sich auch an, daß er sich in seiner Selbstwahrnehmung als kämpfender Emigrant auch dagegen zu wehren beabsichtigt, völlig zu entwurzeln und depersonalisiert zu werden; ein Schicksal, das Weiss in seinem Text "Der Fremde" eindringlich entworfen hat.

Max Hodann trifft während des Spanienkrieges die folgenreiche und unter linken Flüchtlingen verbreitete Unterscheidung zwischen dem Emigranten und dem politisch Vertriebenen. Folgenreich deshalb, weil sie wesentlich dem Verbannten im Exil politischen Aktivismus abverlangt, den Emigranten hingegen leichtfertig zum labilen Opportunisten abstempelt, da dieser "sich abwechselnd mit seinem persönlichen Leiden und den Schwierigkeiten der Umstellung und der Versuche, sich im neuen Land anzupassen, herumschlägt" (ÄdW, I, 273). In den Notizbüchern heißt es lapidar über den ideologischen Begriffsschleier: "Emigrant: passiver Begriff" (NB, 1971-1980, 99). Da ein Emigrant eben ein Auswanderer ist, müsse korrekterweise von Vertriebenen und Verbannten die Rede sein. Der eine rebelliert gegen die Verhältnisse, immer die zu erwirkende Rückkehr vor Augen, der andere fühlt sich "in ein Vakuum versetzt" (ÄdW, I, 273), das zur neuen Heimat werden soll. Mit dieser schematischen Einteilung läßt sich jedoch der Erzähler nicht vollständig kennzeichnen; weder ausschließlich Aktivist noch Eskapist scheint sein Ausgeschlossenensein zwiespältiger Art zu sein: politisch ein Verbannter ist er seinem Lebensgefühl nach ein Emigrant, den es nicht mehr nach Deutschland zieht. Ihm geht es darum, für sich selbst - dem Namenlosen - größere und konsistente Zusammenhänge herzustellen, da er gerade im Scheitern der großen antifaschistischen Politikstrategien die eigene Isolation im Vakuum der Kominternpolitik erfährt. "Da sie keine Gegenwart haben / Suchen sie sich Dauer zu verleihen"³⁴, dichtet Brecht über die Schattenexistenz in der "inzwischenzeit". Mit dem Zusammenbrechen der Volksfrontregierung in Frankreich, der Niederlage der spanischen Republik sowie dem Überfall Hitlerdeutschlands auf die Tschechoslowakei entsteht auch für den schwedischen Exilanten eine überaus gefährvolle Situation. Stets auf der Flucht, durchheilt er als Schattenriß ungenießbares Großstadtdickicht, dem er beim besten Willen keinen ästhetischen Reiz mehr abgewinnt.

³³ Siehe zur Topographie Stockholms im Roman: Magnus Bergh, Durch die Herkulesgata. Stockholmer Ortsbegehung zur Ästhetik des Widerstands, in: Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 294-306.

³⁴ Bertolt Brecht, Exil, in: B. B., Gesammelte Gedichte, Bd. 2, Frankfurt/M. 1976, S. 555.

Stockholm wird ganz unpräventios als "Stadt im Krieg" (ÄdW, III, 153) erlebt, die eine beschleunigte Wahrnehmungsweise im staccato erforderlich macht. Hastig müssen Hausnummern und Straßennamen memoriert werden, Uhrzeiger diktieren den Takt einer meist konspirativen Lebenssituation, in der für kontemplative Lektüre im "steinernen Buch" (Hugo) keine Zeit verbleibt. Gerade weil dadurch das "Schielen aus den Augenwinkeln" (ÄdW, III, 154), das den Sehvorgang zugleich tarnen und präzisieren soll, zum Signum extrem reduzierter Erfahrung wird, müssen erweiternde und befreiend wirkende Phantasmagorien hinzutreten. "Ständig waren die Augen zu schulen, mit einem Blick mußte erfaßt werden, was ringsum geschah." (ÄdW, II, 80 f.) So wird gegen das konkrete suchende "Gleiten des Blicks von Tornummer zu Tornummer" (ÄdW, III, 154) die abstrakte "Empfindung des Lebensflusses, des Übergehens von Vergangnem in Zukünftiges" (ÄdW, III, 156) gesetzt. Nicht zufällig ist es wieder ein Friedhof, der diese Selbstreflexion auslöst, diesmal nicht die Berliner Hedwigs Gemeinde, sondern die erlebte Nähe zu Strindbergs Grab am Rande Stockholms. Abermals wird mit dem Gewährwerden der Todesthematik eine Assoziation zu Dante evoziert, denn für den Jungkommunisten entsteht eine "jener Stationen, in die der Dichter seinen Weg eingeteilt hatte" (ÄdW, III, 156).

In der strukturierenden Symbolisierung seiner Stadtansicht nach dem Vorbild der "Divina Commedia" steckt aber auch die Gefahr, daß sich das allegorische Denken, der als Erlebnisdokument real genommene Prätext Dantes, gegenüber direkten Erfahrungen der Romanprotagonisten verselbständigt, bzw. diese mythisch derart überlagert, daß authentisches Erleben der Dingwelt gar nicht mehr zugelassen wird. Ernst Cassirer hat in seiner Theorie symbolischer Kommunikation dieses anthropologische Risiko philosophisch verallgemeinert: "Statt mit den Dingen selbst umzugehen, unterhält sich der Mensch in gewissem Sinne dauernd mit sich selbst. Er lebt so sehr in sprachlichen Formen, in Kunstwerken, in mythischen Symbolen oder religiösen Riten, daß er nichts erfahren oder erblicken kann, außer durch Zwischenschaltung dieser künstlichen Medien."³⁵ Nun kann es aus materialistischer Perspektive nicht darum gehen, Cassirers idealistischen Ruf nach ursprünglichem Kommunizieren und Wahrnehmen zu unterstützen, doch aus seiner Problemperspektive heraus läßt sich fragen, ob die so augenfällige Dominanz intertextueller Bezüge Erfahrung nicht bereits hochgradig semantisch vorstrukturiert hat, statt diese ästhetischer Repräsentation erst zuzuführen. Die doppelte Wahrnehmung der Stadt als Labyrinth der Entfremdung und als literarischer Topos, diese

³⁵ Ernst Cassirer, Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur, Stuttgart 1960, S. 39.

Doppelwahrnehmung ("reperception"), die sich zur "einfachen sinnlichen Wahrnehmung wie das Wiedererkennen zum Erkennen und die Repräsentation zur Präsentation"³⁶ verhält, kann ohne weiteres keine distinkte Unterscheidung mehr treffen zwischen Stadterlebnis und Stadtimagination. Dadurch wird die ästhetische Qualität der Fiktion stark aufgewertet, die Erfahrungsqualität des Erzählten jedoch abgewertet. Zwar korrespondiert diese Bewegung mit der Erzählerintention, seinen begrenzten Erfahrungsraum besonders anhand der "gefährlichen Zonen der Kunst" (NB, 1960-1971, 650) ständig derart nahe an die Ränder des Real-Entsetzlichen und Unausprechlichen zu verschieben, daß diese nicht mehr konsumierbar sind, doch sie werden auf diese Weise auch nicht mehr kommunizierbar.

4. Max Hodann: Vergil in der Arbeiterbewegung

"Häufig, wenn den Ereignissen nicht mehr beizukommen war, fiel ich in Ohnmacht. Vergil setzte sich dann geduldig neben mich, um zu warten, bis ich wieder aufwachte" (NB, 1971-1980, 676). Wer sich hier derart sicher unter väterlichem Geleitschutz der Kunst in Sicherheit weiß, läßt sich an diesem Notizbucheintrag nicht eindeutig ausmachen. Entscheidend aber ist das angeführte Prinzip, den überwältigenden Erfahrungen sowohl akuten psychischen Selbstschutz entgegenzusetzen als auch auf die Instanz des Durchhaltens vertrauen zu können. Die Figur, die in der "Ästhetik des Widerstands" die deutlichsten Züge Vergils trägt, ist der kommunistische Arzt, Sexualpädagoge und Schriftsteller Max Hodann (1894-1946), dessen Bücher 1933 verboten und verbrannt wurden. Mit ihm verband Peter Weiss seit 1940 eine enge Freundschaft, und ihm, der dem jungen schwedischen Emigranten ein Mentor war, hat er im Roman auch ein Denkmal gesetzt. Als Romanheld ist Hodann der ständige ratgebende Begleiter, väterliche Freund und gebildete spiritus rector der Arbeiterbewegung: ein intellektueller Vergil im kämpfenden Proletariat.³⁷ Bereits im "Gespräch über Dante" wird Vergil eindeutig als

³⁶ Philip Fisher, *City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur*, in: Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek 1988, S. 106-128, hier: S. 109 f.

³⁷ Burmeister übersieht diese direkte strukturelle und motivische Analogie zur *Commedia*, wenn er davon ausgeht, im Rahmen der proletarischen Bildungsreise des Erzählers treten "an die Stelle Vergils die Werke der Gesamtkunst" (Hans-Peter Burmeister, *Kunst als Protest und Widerstand. Untersuchungen zum Kunstbegriff bei Peter Weiss und Alexander Kluge*, Frankfurt/M. 1985, S. 135).

die intellektuell weitertreibende Kraft, als "Möglichkeit zur Weiterbewegung"³⁸ und Verkörperung distanzierter Rationalität aufgefaßt. Vergil personifiziert somit für den Jenseitspilger einen inneren Beweggrund zum Weitergehen und "Verstehen", den der zweifelnde Wanderer aus eigenem Antrieb nicht immer aufbringen kann, weswegen er in der italienischen Originalfassung mit den edelsten Bezeichnungen ("maestro", "signore", "duca", "dottore" und "padre") überhäuft wird. Mit Max Hodann, dem schon im "Fluchtpunkt", wenn auch in anderen Kontexten, als "Hoderer" eine exponierte Stellung zukommt, werden - über autobiographische Reminiszenzen hinaus - wesentlich zwei Motivstränge in das Erzählnetz der Trilogie eingeführt: der psychologische reflexive Diskurs über die vitalen Zusammenhänge von Libido und politischer Sozialisation und der marxistische Diskurs des undogmatischen, kritisch-skeptischen Politikverständnisses. Gegenüber den apodiktischen und unerschütterlichen Urteilen der kommunistischen Kader, die gerade in der konspirativen Arbeit zu passiven Befehlsempfängern degradiert waren, steht Max Hodann für die Institution des unopportunistischen Zweifels als antreibendes Moment. Gewissermaßen sucht Hodann als "Vorbote eines Zweifels"³⁹ an der Machbarkeit des humanen Sozialismus die mangelhafte Diskursivität und dialektische Standpunktsuche innerhalb der kommunistischen Bewegung methodisch in sich zu vereinigen, indem er den linken, aber antiorthodoxen Kontrapunkt in den Debaten vertritt.

Parallel zu Dantes Vergil, der niemals zweifelnd, unangefochten als Dichter und allegorische Gestalt, maximale menschliche Vernunft verkörpert (auctoritas) und als "Meere aller Weisheit" ("mar di tutto il senno", Inferno VIII, 7) oder "Künst' und Wissenschaften Leuchte" ("O tu che onori ogni scienza ed arte", Inferno IV, 73) gilt, ist auch Hodann unmittelbar mit dem autodidaktischen Bildungsweg des Trios verbunden. Beide Werke, die "Divina Commedia" und Weiss' Trilogie werden mit einem Hohelied auf die Weisheit eingeleitet. Im ersten Gesang des Infernos spricht aus Dante alle nur denkbare Ehrfurcht:

"So bist du denn Vergil und jener Bronnen,
aus dem so mächtig brach der Strom des Wortes?"
sprach ich zu ihm mit schamgebeugter Stirn.

'O du, der andern Sängern Ehr und Leuchte,
es helfe mir der lange Fleiß, die große Liebe,
die suchend ich hab' auf dein Buch verwandt.

³⁸ Peter Weiss, Gespräch über Dante, a.a.O., S. 157.

³⁹ Peter Weiss, Fluchtpunkt, a.a.O., S. 71.

Du bist mein Meister und mein Vorbild du;
von dir allein nur hab' ich übernommen
die hohe Wortkunst, die mir Ehre brachte."
(Inferno I, 79-87)

Weiss möchte dieser Emphase wohl nicht nachstehn und verweist bereits in den ersten Abschnitten, noch bevor der Erzähler realiter mit Hodann zusammentrifft, auf die eminente Bedeutung desjenigen, der sich bereits in der Weimarer Zeit in kommunistischen Schulungskursen "unsrer angenommen hatte" (ÄdW, I, 16). Durch den Volksbildner Max Hodann kamen sie erstmalig in Berührung mit psychologischen, literarischen und politischen Themen und wurden mit den psychologischen Grundlagen des Surrealismus vertraut gemacht. Minutiös und wissenschaftlich exakt recherchiert, wird von dem schwer kranken Max Hodann ein eindrucksvolles Portrait des stets kritischen, später dann konvertierenden Kommunisten gezeichnet, der im Februar 1933 verhaftet wurde, Ende des gleichen Jahres aus Deutschland fliehen konnte und 1937/38 als Lazarettarzt der Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg teilnahm, wo ihn der Erzähler in der Krankenstation der Republikaner in Cueva La Potita wiedertrifft. Weiss liefert das sensible und um ein höchstes Maß an Verständigung bemühte Portrait des humanistischen Marxisten und Außenseiters der Arbeiterbewegung, in dessen abweichenden Standpunkten Konflikte und Debatten unter den Kombattanten gebündelt werden. Max Hodann ist der eindringliche Beweis dafür, daß in den internen Außenseitern der Arbeiterbewegung die "Ästhetik des Widerstands" ihr "geheimes Gravitationszentrum"⁴⁰ hat. Mit diesem Portrait beabsichtigt Weiss nicht nur Hodann gegenüber der verlogenen offizialkommunistischen DDR-Geschichtsklitterung, die Hodann zur persona non grata erklärte, zu rehabilitieren⁴¹, sondern darüber hinaus auch eine sowohl sozialistisch-antistalinistische als auch kulturell autonome Gegenleitfigur zu den deformierten Apologeten der offiziellen Lehre und gewissenlosen Apparatschicks zu konzipieren. Ihr elender und antiheroischer Lebensweg wird schließlich zum Maßstab für die angestrebte kommunistische Sozialisation des Erzählers.

⁴⁰ Karl-Heinz Götze, Abseits als Zentrum, in: Die Ästhetik des Widerstands lesen, a.a.O., S. 95-111, hier: S. 101.

⁴¹ Siehe hierzu das Gespräch von H. L. Arnold mit Peter Weiss, in: Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 50 f. - Auf diesen Passus bezieht sich auch: Klaus Jochem, Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Zur Kunstkonzeption und Geschichtsdarstellung in der "Ästhetik des Widerstands" Berlin 1984, S. 54. Jochem beläßt es dann aber auch bei dieser Beschreibung, ohne den Kontext zu analysieren.

So wie Vergil für Dante unerlässlich ist, da jener ihm erst den sinnstiftenden Einblick in die verwirrende Fülle der Geschehnisse, die fiktiv als Erlebnisse umgedeutet werden, gewährt, so verkörpert Hodann die strukturierende und häufig sinngebende Instanz in den Wirren der Klassenkämpfe. Seine Bedeutung besteht ganz wesentlich darin, Zweifel zuzulassen, zu aktivieren und mitzuteilen. Hodann befaßt sich damit, den seelischen Torturen des politischen und militärischen Widerstands die sozial- und massenpsychologische Dimension aufzuspüren und für humanere Strategien und Politikkonzepte umzusetzen. Ganz gleich, ob es sich um Fragen der Sexualität, der Kominternpolitik, der Stalinismuskritik, des Kulturstreits oder um die Zusammenhänge von patriarchalem Verhalten, Herrschaft und Massenwahn handelt, Max Hodann provoziert gravierende Konflikte und wird letztlich als Heimatloser zwischen den Fronten zerrieben. In dieser analytischen Konstellation ist bereits sein Scheitern angelegt, dem Weiss so akribisch nachspürt. Es ist aber auch zugleich das Scheitern einer hegemonialen Politikkonzeption angezeigt, die sich stets weigerte, die "Abgründe hinter jeder Politik" (Heiner Müller), eben auch hinter der kommunistischen anzuerkennen, geschweige denn zu erforschen. "Wer die Wahrheit über den proletarischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus schreibt," fordert Wolfgang Abendroth diesbezüglich in seiner Stellungnahme zur Romantrilogie, "darf darüber nicht schweigen, sondern muß die seelische Not schildern, in die die Widerstandskämpfer durch diese Kontroversen immer wieder gerieten."⁴²

Hodanns Vorhaben, die Rekonvaleszenz verwundeter Spanienkämpfer auch zu deren Selbststudium zu nutzen, führt zum Konflikt mit Diaz, dem militärischen Leiter, der als roter Inquisitor "über jede Abweichung von der korrekten Linie zu wachen" hat (ÄdW, I, 222). Doch die Alternative, umfassende Bildung gegen bornierten Dogmatismus anzuführen sowie die Antagonismen in der Bewegung als revolutionäres Prinzip anzuerkennen statt existierende Widersprüche metaphysisch abzuleugnen, kann nicht verwirklicht werden. Das sozialistische Projekt scheitert für Hodann letztlich daran, weil für den Gegensatz von diskursiver Theorieproduktion und synthetisierender Parteipraxis keine einheitliche Lösung zu finden ist; denn sobald die Partei als Organ auftritt, das Theoriepluralität artikulieren, verdichten und durchsetzen soll, ist immer schon ein erheblicher Grad an Vereinheitlichung vorausgesetzt, der doch erst herzustellen sei:

⁴² Lisa und Wolfgang Abendroth, Die "Ästhetik des Widerstands" als Beitrag zur Geschichte der Arbeiterbewegung, in: Die Ästhetik des Widerstands lesen, a.a.O., S. 18-28, hier: S. 26.

"[...] und weil die Theorie immer mehr von sich reden macht als die Praxis, ist gleich nach den Schritten des Anfangs die Krise da, in die bedenkenlose Überzeugung mischt sich das Zerwürfnis, die Einfachheit der Handlung wird zerstört von der Kompliziertheit der Gedanken, die sich gegenseitig aufheben wollen. So entsteht die paradoxe Situation, daß es zwischen all denen, die Gemeinsames anstreben, schärfste Trennungslinien gibt, und dies bis zur Selbstzerfleischung. Nur die ausdauerndste und listigste Führung, die im Besitz des größten historischen Überblicks ist, kann aus der Fülle der Tendenzen eine haltbare Synthese herstellen." (ÄdW, I, 253)

Zu einem weiteren paradigmatischen Konflikt kommt es während eines Gespräches über Sexualität und Krieg, an dem Hodann, Ehrenburg, Lindbaek, Stahlmann, Mewis und Bredel teilnehmen. Hodann vertritt besonders gegen Stahlmann als Repräsentant des Militärs die Auffassung, daß sexuelle Fragen freimütig auch als politische zu behandeln seien. Weiss montiert in diesen Disput mit Stahlmann nahezu wörtliche Textstellen aus einem Artikel, den Max Hodann tatsächlich 1937 in der Zeitschrift "La Voz de la Sanidad" verfaßte. Dort schreibt er: "War is a pathological social condition. The abstinence which war imposes on the soldier is also a pathological condition. [...] Let us create in the ranks an atmosphere which can be scientifically justified and which is favorable for the discussion of sexual problems. To do this it is necessary to explain the fact that masturbation is a perfectly harmless method of release".⁴³ Im Roman ist sodann, auf diesen Text bezugnehmend, zu lesen:

"Jeder Krieg, sagte er, auch ein nationaler Volkskrieg, stelle einen pathologischen Zustand dar, mit allen individuellen Folgeerscheinungen. Die Kämpfenden, seien sie politisch noch so bewußt, würden durch die Enthaltensamkeit in eine Irritabilität versetzt, die ihre Resistenz schwäche. [...] Und was die Onanie betreffe, so müsse diese während des Kriegs und bei unsrer Ablehnung der Prostitution als ein natürliches prophylaktisches Mittel angesehen werden. Stahlmann hob sein Löwengesicht, winkte ab und brach in das Gelächter aus, das sich die ganze Zeit in seinem Gesicht vorbereitet hatte, Hodann aber erklärte schon, daß diese Fragen [...] mit jener wissenschaftlichen Klarheit zu behandeln wären, die zu unsrer politischen Überzeugung gehöre." (ÄdW, I, 260 f.)

Hodann hofft zu diesem Zeitpunkt, der reduktionistischen marxistischen Politik mit dem zu befreienden Eros noch eine existentiell lebenswichtige Dimension hinzufügen zu können. Doch die wissenschaftlich gestützte Selbstbefreiung des Proletariats bleibt eine uneingelöste Illusion, die Emanzipation ihrer Sinnlichkeit Utopie, die selbst in ihren eigenen Organisationen noch nicht einmal hegemonial geworden ist.

⁴³ Max Hodann, The sexual problem in the army, in: La Voz de la Sanidad, Nr. 20 vom 7.12.1937, S. 13 f.

Daran ist unmittelbar auch die Einsicht schuld, daß Soldaten als in eine Armee inkorporierte Individuen, die sich uneingeschränkt dem militärischen Regime zu unterwerfen haben, "nichts als negierte Elemente"⁴⁴ sind, von denen Georges Bataille spricht. Der Diskurs, für den Max Hodann einsteht, hat das Verhältnis von Körperlichkeit und Macht, wie es in den patriarchalen Strukturen der kommunistischen Bewegung nachwirkt, zum Thema. Ein Diskurs über das Individualitätsproblem, der als subversives Terrain der Leiblichkeit aus der revolutionären Tradition, ihrer Theorie und Praxisformen, ausgegliedert worden ist. Die inneren patriarchalen Prinzipien werden dagegen von Hodann kritisch als Spiegelbild bürgerlicher Herrschaft und als Kontinuität überwunden geglaubter Atavismen entlarvt. Dadurch daß Weiss ausführlich unterdrückte kritische Stimmen innerhalb des aktiven Widerstands sprechen läßt, knüpft er auch an die Tradition eines linken, psychologisch aufgeklärten Politikverständnisses an, das heute besonders von den Schriften Michel Foucaults geprägt ist. Die Nähe von Hodanns Überlegungen zu Foucault besteht indes darin, Politik als umfassendes Machtdispositiv zu begreifen, welches auch das Subjektive, Körperliche und Private durchzieht und mitstrukturiert. Foucault spricht daher von "einer Allgegenwart der Kräfteverhältnisse und Immanenz in einem politischen Feld"⁴⁵, um die sublimen Netze der Macht "in die Sprache und bis hinein in die Körper der Einzelnen einzumeißeln"⁴⁶. Was Foucault hier anführt, um die Individuation bürgerlich-patriarchaler Herrschaft zu veranschaulichen, liegt eben auch noch - oder vielleicht sogar gerade - der proletarischen Gegenwelt zugrunde: "Im antagonistischen Zweikampf mit sich selber und im Kampf um die Beherrschung der Begierden ist danach zu streben, daß das Verhältnis zu sich isomorph mit dem Herrschafts-, Hierarchie- und Autoritätsverhältnis wird, das man als Mann, als freier Mann, über seine Untergebenen herzustellen beansprucht."⁴⁷ Die Herrschaft über sich selbst verläuft synchron zur Herrschaft über andere. Hodann klärt darüber auf, daß dieser Mechanismus auch für die Macht derjenigen gilt, die gegen Herrschaft kämpfen.

An Hodann wird auf diese Weise der pessimistische und skeptische Strang der Intelligenz in der Arbeiterbewegung dargestellt, der letztendlich entweder liquidiert wurde oder resignierte, und dessen wissenschaftliche Einsichten (z.B. auch von Wilhelm Reich) keinen Eingang in die kommunistischen Politikkonzeptionen

⁴⁴ Georges Bataille, Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität, hrsg. von Elisabeth Lenk. Nachwort von Rita Bischof, München 1978, S. 29.

⁴⁵ Michel Foucault, Dispositive der Macht, Berlin 1978, S. 113.

⁴⁶ Ebd., 72.

⁴⁷ Michel Foucault, Der Gebrauch der Lüste, Frankfurt/M. 1989, S. 110.

gefunden haben. Wesentlicher als sein Einfluß in der Exil-KP scheint daher sein Einfluß auf den Erzähler zu sein. Er übernimmt in gewisser Hinsicht eine Katalysatorfunktion, indem er die Selbstzweifel des angehenden Schriftstellers hinsichtlich der eigenen, aber auch der kollektiven kulturellen Unmündigkeit seiner Klasse mit der notwendigen "Entschlußkraft der Arbeitenden" (ÄdW, I, 270) beiseite schiebt und ihn auf seine Zugehörigkeit zu einem "neuen Menschentyp" (ÄdW, III, 46) hinweist, der sich alles neu zu erobern und anzueignen habe. Hodann fordert, ganz wie Dantes trostspendender Vergil, Eigenaktivität im Namen der Selbstüberwindung: "Wenn du nicht äußerst oder direkt notierst, was dir in den Kopf kommt, so hältst du damit an den Vorurteilen fest, die sich gegen dich richten" (ÄdW, I, 271). Oder in der Sprache Dantes:

"'Wenn deiner Worte Sinn ich recht verstand',
antwortet' mir des Hochgesinnten Schatten,
'so ist von Kleinmut deine Seel befallen,

Der oftmals so des Menschen Sinn verwirrt,
daß er von edlem Unterfangen läßt,
so wie ein Tier vor einem Trugbild scheut."
(Inferno II, 43-48)

Allerdings wird schon bald, während der Gespräche Hodanns mit Münzenberg in Paris, dessen uneingeschränkte Vertrauenswürdigkeit beim Erzähler getrübt, da sich Hodann zusehends von den ultimativen Parteipositionen entfernt, die Direktiven der Komintern grundlegend in Zweifel zieht und in der Substituierung des kämpfenden Proletariats durch heteronome Befehlsstrukturen die Krankheit kommunistischer Parteien sieht. Für den Erzähler verstärkt sich dadurch dessen "Konflikt der doppelten Loyalität" (ÄdW, II, 71) zwischen parteilicher Orthodoxie und Phantasie. Hodanns endgültiger Bruch mit der Partei, der "kein Vertrauen mehr entgegengebracht werden" (ÄdW, II, 242) könne, und seine Gegnerschaft zum kommunistischen Telos als Kulturbundvorsitzender und Flüchtlingsberater der britischen Gesandtschaft in Stockholm beendet auch seine Rolle als politische Leitfigur. Trotz freundschaftlicher Bindungen und dem gemeinsamen "Anspruch auf Kritik und freien Meinungs Austausch" (ÄdW, II, 243) ist eine Verständigung mit dem zerrütteten Arzt, für den es keine Hoffnung mehr auf die sozialistisch initiierte grundlegende geschichtliche Wende gibt, nicht mehr länger möglich.

Im dritten Band tritt an die Stelle des politischen sodann der humanistisch bestimmte Diskurs, der sich um die Aspekte Tod, Wahn und Kunst dreht. Angesichts des Selbstmords der schwedischen Autorin Karin Boye und deren Leiden an einer

instrumentellen und patriarchalen "instrumentellen Vernunft" (ÄdW, III, 39) interpretiert Max Hodann den politischen Konsensstandpunkt psychologisch als Verdrängungsleistung der ratio gegen das "bodenlose Dickicht von Trieben und Sehnsüchten" (ÄdW, III, 39), die als anthropologische Energien ins rationale Kalkül eingreifen wollen, jedoch unterdrückt werden und erneut als unberechenbare atavistische Mythen wieder auftauchen können. Als Mythos nämlich des Massenwahns, als Todessehnsucht der sich selbst paralysierenden Individuen. Boyes Schicksal liefert ihm denn auch ein anschauliches Exempel für die fatalen Konsequenzen, die sich aus solcher Subjektverleugnung ergeben, wenn sie mit der Faszinationskraft des Faschismus zusammentreffen. So lautet sein antitotalitäres Credo für die Kommunisten, daß deren schreckliche Verstrickung in eigene Mythen gänzlich zur Fessel historischer Einwirkungsmöglichkeiten geworden ist:

"Ich möchte behaupten, sagte er, daß unsre Generation mehr gezeichnet ist von dem Unheil, das die Sowjetunion ergriff, als von den Verheerungen durch den Faschismus, denn an dem Arbeiterstaat hingen wir mit unserm ganzen kindlichen Glauben, während uns von Anfang an bekannt war, was in Deutschland aufkam." (ÄdW, III, 40)

Hodann zeigt in wechselnden Kontexten auf, daß auch im Antifaschismus Selbstzerstörungskräfte ständig präsent sind. Er dehnt seine massenpsychologische Diagnose menschlicher Selbstzerstörung, wie sie im Faschismus ihren vorläufigen Höhepunkt findet, auf den Stalinismus aus, und er zweifelt daran, ob die Mythen überhaupt durch Vernunft substituiert werden könnten, solange Politik, auch linke Politik, auf Triebverleugnung und Unterdrückung beruhe. Sein Fatalismus fügt sich resignativ in einen anthropologischen stimulierten Geschichtspessimismus, für den der historische Prozeß bloß noch gewissermaßen schicksalhaft als Verwirklichung der vorgegebenen Natur des Menschen erscheint. Für ihn ist die menschliche Historie auf die naturhafte Chronologie barbarischer Exzesse reduziert und er vermag - ganz konservativ gegen das pathetisch-optimistische Geschichtstheorem des Marxismus gesprochen - keinen Fortschritt mehr im perennierenden Blutbad auszumachen:

"[...] das Unheimliche sei vielmehr das ein für alle Mal Feststehende, diese riesige, unnahbare Ordnung, die kaum etwas Beunruhigendes von sich gibt, die einfach nur da ist, mit Selbstverständlichkeit fortwirkt und all das bestimmt, was uns dann schließlich, auf weit verzweigten Umwegen, erwürgt und vernichtet. Das Unheimliche [...] ist nicht das Grauenhafte, das wir doch, wenn wir uns anstrengen, zu sehn vermögen, sondern unsre Unfähigkeit, das banale, kompakt Unverrückbare zu erkennen. [...] Und der Sinn [...] dieses Tränkens der Erde mit

Blut ist, daß die Herrscher ihre Gefolgschaft durch die gemeinsam begangnen Verbrechen noch fester an sich binden." (ÄdW, III, 47 f.)

In dieser psychologistischen Argumentation, die Gefahr läuft, mehr zu verschleiern als aufzuklären, ist allerdings weder Platz für Rechtfertigungen stalinistischer Gewalttaten noch für Marx' historisch optimistisches Gewaltverständnis, das "Gewalt als [...] Geburtshelfer jeder alten Gesellschaft, die mit einer neuen schwanger geht", begreift und deshalb selbst "eine ökonomische Potenz"⁴⁸ und damit revolutionär sein könne.

Analog zu Hodanns Vision einer universalen Banalität des Bösen lassen sich in "Rekonvaleszenz" ganz ähnliche Formulierungen und Gedanken finden. Somit liegt die Vermutung nahe, Weiss verarbeite im langen Monolog Hodanns auch seine eigenen Überlegungen, die darauf hinauslaufen, den Unterschied zwischen Verstummen und Kunstproduktion statt außerhalb der Kunst anzusiedeln, als inhärente Trennlinie im Werk selbst aufzuspüren. Damit wird die reale gesellschaftliche Differenz von Kommunikation und Wahnsinn, die in den Subjekten als Differenz zwischen halluzinierender Verinnerlichung und artikulierendem, welterschließendem Handeln erscheint, zum allgemeinen Charakteristikum von Kunst und ihrer "Neigung zur Melencolia" (ÄdW, III, 132) generalisiert: "Fast sei es so, daß uns in einem Kunstwerk mehr als der Aufschwung dieses Versinken im Unbenennbaren ergreife" (ÄdW, III, 132). Die anthropologisierende Sicht auf das Wesen der Kunst als humaner Antrieb gegen die Selbstaufgabe kulminiert in der These, von der autopoetischen Struktur der Entelechie als vitalem Erinnerungsvermögen und Quelle künstlerischer Tätigkeit. Unter Entelechie wird hier der vitale Vorgang des Wirklichwerdens einer Form aus der stofflichen Vielfalt verstanden:

"Die Kunst, sagte Hodann, setze dort ein, wo alle Philosophien und Ideologien aufhören, sie entspringe der Entelechie, jener rätselhaften Kraft, die allem Lebenden innewohnt, um es zu steuern und, erleide es Schaden, wieder herzustellen, zu den mnestischen Funktionen gehöre sie, die im Hirn, in den Zentren des Visuellen und Akustischen, der örtlichen und zeitlichen Orientierung, alles Vernommne bewahren und es uns, auf Nervenreize hin, zugänglich machen, ohne daß je, beim Sezieren, Spuren dieser aus Erinnerungen bestehenden Denkfähigkeit entdeckt worden wären." (ÄdW, III, 134)

Es dürfte wohl als ein Beweis großer Zuneigung zu werten sein, daß Peter Weiss seine eigenen, an Aristoteles erinnernden Kunstgedanken hier Max Hodann in den

⁴⁸ Karl Marx, Das Kapital (MEW, Bd. 23), Berlin/DDR 1974, S. 779.

Mund legt, nachdem sich ihre politischen Wege getrennt haben.⁴⁹ Max Hodann scheitert letztendlich, weil er mit seinen der Partei verdächtigen Anschauungen zwischen den Fronten zerrieben wird. Er glaubt schließlich- nahezu messianisch - an den missionarischen Charakter einer neuen Kultur, womit er den dezidiert politischen Hegemonieanspruch der KP mißachtet. Gegen Ende des dritten Bandes wird dann auch sein radikaler Kulturbegriff expliziert, der aus dem negativen Zustand der Epoche destilliert ist, statt - wie es mainstream im sozialistischen Lager war - an den zurückliegenden Glanz der Klassik anzuknüpfen. Weiss beschließt seine fiktiven Erinnerungen mit der Reminiszenz an Hodanns Selbstmord, doch wird das große "Epitaph über Hodanns Leben" und das tragische Ende, mit dem die "Notizbücher" schließen (NB, 1971-1980, 898-925), nicht in den Roman übernommen. Er hat die literarische Grabrede auf seinen Lebensfreund aus stilistischen Gründen verworfen, weil zum einen die Psychologie der Figur, zum anderen das Sterbedatum (1946) die 1945 schließende Romankonstruktion gesprengt hätte.⁵⁰ So bleibt die Erinnerung an einen resignierten Mann der Arbeiterbewegung, den eine "schneidende, siedende Scham" überkam, "daß er den Bolschewismus nicht mehr verteidigen konnte" (NB, 1971-1980, 908), und von dessen ehemaliger Zugehörigkeit bloß noch die steinerne Obsession völliger Zerstörung bestehen bleibt (NB, 1971-1980, 908 f.). Eine Obsession, die Weiss selbst in "Die Besiegten" als "Konfrontation mit den wirklichen Schicksalen deiner Erinnerungen"⁵¹ beschreibt und für die Nachkriegsdeutschland zu einem "riesige(n) Pompeji" (NB, 1971-1980, 908) erstarrt ist. Gegen die repressive Romantik der korrekten Parteigeschichte gerichtet, will Weiss mit Hodanns Portrait die schwerwiegendsten Einwände, Zweifel und Gegenpositionen ins Feld führen, die während des Faschismus innerhalb des kommunistischen Lagers selbst vorgetragen worden sind gegen dessen dahinschwindende Glaubwürdigkeit und den Humanitätsanspruch angesichts der stalinistischen Barbarei. Und letztlich treffen auch für Weiss' Erzähler Dantes ängstliche Worte zu: "So geht er fort und läßt mich da zurück, / der Vater hold, und ich verharr' im Zweifel, / denn Ja kämpft mit dem Nein in meinem Haupt." (Inferno VIII, 109 ff.) Er bleibt analog zu Dante allein zurück, auf sich gestellt und führungslos in die ungewisse Freiheit entlassen.

⁴⁹ Siehe hierzu auch: Stephan Meyer, Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands", Tübingen 1989, S. 206 f.

⁵⁰ Siehe hierzu: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 285.

⁵¹ Peter Weiss, Die Besiegten. Aus dem Schwedischen von Beat Mazenauer. Mit einem Nachwort von Gunilla Palmstierna-Weiss, Frankfurt/M. 1985, S. 15.

5. Charlotte Bischoff: Beatrice als Mitsoldat

Stellt Max Hodann den Vorboten des Zweifels am Gelingen des kommunistischen Traumes dar, so muß die Kommunistin Charlotte Bischoff als dessen Pendant gelten. Ihr gehören alle Sympathien und Gefühle der Verehrung von Peter Weiss, so daß von einer unerotischen Beatrice des Widerstands gesprochen werden kann, von jener Schlüsselfigur, die das positive Freundschaftsprinzip verlorengeliebter mitmenschlicher Innigkeit im Widerstand verkörpert (vgl. NB, 1971-1980, 722). Weiss rekonstruiert ihre Biographie und Umgebung wesentlich aus Dokumenten und persönlichen Gesprächen, die er 1972 mehrfach in der DDR mit Charlotte Bischoff führte.⁵² Dem bislang noch unveröffentlichten Briefwechsel mit ihr ist zu entnehmen, daß Weiss auch diese Romanfigur semi-dokumentarisch "als eine Art repräsentative Gestalt" konzipiert, "die wohl Deinen Namen übernommen hat und vieles erlebt von dem, was Du mir so offen und vertrauensvoll berichtet hast, doch zu der ich mir dennoch die Freiheit nehme, sie gleichzeitig zu einer gedichteten Gestalt zu 'überhöhen'".⁵³ Mit Weiss' literarischer Phantasie dürfte wohl Charlotte Bischoff denn auch nicht uneingeschränkt einverstanden gewesen sein, hat sie doch auch in den Gesprächen zu keinem Zeitpunkt ihre konspirative, verschwiegene Haltung gegenüber Namen von Zeitgenossen, die an ihren Parteaufträgen mitwirkten, preisgegeben (vgl. NB, 1971-1980, 172).

Ihr Portrait ist im zweiten Band der Trilogie in die düstere Szenerie des schwedischen Exillebens eingefügt. Sie repräsentiert den Mythos der wenigen Überlebenden des Infernos, und das gleich auf doppelte Weise: sie wird aus unersichtlichen Gründen von den schwedischen Behörden nach dreiwöchiger Inhaftierung doch nicht nach Deutschland abgeschoben, und sie überlebt im faschistischen Berlin die Liquidierung der Schulze-Boysen-Harnack-Organisation, zu der Kontakt herzustellen, ihr Parteauftrag gewesen ist. Illegal und ohne ihre Tochter über die Sowjetunion nach Schweden eingereist, wird sie inhaftiert, weil sie gegen den eigenen Willen sich auf Drängen der "im konspirativen Kampf unerfahrenen Genossen" (ÄdW, II, 79) polizeilich registrieren läßt. Die parteiergebene Genossin fällt, bevor sie zunächst den schwedischen Staatskollaborateuren und später dem Terror der Nazis ausgesetzt ist, zuerst sowohl ihrer leichtgläubigen und devoten

⁵² Vgl. "Notizbücher 1971-1980", S. 97, 99, 177. - Genaue handschriftliche Gesprächsaufzeichnungen finden sich in den unveröffentlichten 'großen Notizbüchern' im Peter Weiss-Archiv der Akademie der Künste.

⁵³ Brief von Peter Weiss an Charlotte Bischoff aus dem Jahre 1979, unveröffentlicht (Quelle: Peter Weiss-Archiv, Berlin).

Haltung gegenüber der Männerherrschaft im illegalen kommunistischen Lager als auch ihrem eigenen rigoristischen Moralkodex zum Opfer. Dieser hält die auf äußere Akkuratess bedachte Dienerin wegen ihres Ehrenwortes gegenüber der Polizeibegleiterin, die sie vor der vorgesehenen Abschiebung noch durchs winterliche Stockholm führt, sogar von einem durchaus aussichtsreichen Fluchtversuch ab. An diesem aus heutiger Sicht befremdend anmutenden, irrationalen Rigorismus scheint Weiss besonders interessiert zu sein, weil er in ihm wohl die inneren Antriebskräfte für opponierendes Verhalten unter größten Gefahren vermutet. Bischoff setzt sich in diesem Sinne ununterbrochen lebensbedrohlichen Gefahren aus, die weder ihr noch ihrer Sache unmittelbaren Nutzen bringen, und kultiviert in Weiss' Perspektive jenen Opfermythos, ohne den Widerstand gegen die Barbarei gar nicht denkbar ist. In erlebter Rede gehalten, heißt es in einer Mischung aus Selbstvorwürfen und ironisierender Melancholie: "Sie hatte immer noch nicht genug gelernt." (ÄdW, II, 84) Das scheint ihr allerdings auch gar nicht möglich zu sein, denn ihre Sozialisation ist bereits seit ihrer Kindheit von politischer Disziplin der Eltern, Leidensbereitschaft und Selbstbeherrschung, die bis zur Selbstverleugnung gesteigert werden kann, geprägt: "Auch dieser Tag in Stockholm ging ein in eine unaufbrechbare Kette von Verpflichtungen. Es gab keine Opfer für sie. Die illegale Arbeit war eine natürliche Folge aller frühern Aktivität. Sie hatte Aufträge auszuführen, und dies spielte sich im Anonymen, Unauffälligen, Verschwiegenen ab." (ÄdW, II, 80) Während der Erzähler in Stockholm beabsichtigt, seine "selbstgewählte Abgeschlossenheit" (ÄdW, II, 110) zu überwinden, nimmt sie Bischoff einfach schicksalhaft gegeben hin. Ihr Widerstandshandeln ist ganz auf die Außenwelt begrenzt, subjektive Motive von Individuation sind nicht vorgesehen. Ihre affirmative Haltung zur heteronomen Parteilinie drückt sich gleichsam in ihrer inneren Einstellung, ihrer "Harmonie" aus, von der Weiss sagt, sie "stimmte völlig überein mit dem Leben, mit allen Aspekten des Lebens." (NB, 1971-1980, 581) Bischoffs utilitaristischer Alltagsheroismus kontrastiert die individuell-pragmatische Standfestigkeit einer Frau, die trotz permanenter Todesfurcht eine schier unerschütterliche Siegesgewißheit verkörpert, mit dem expandierenden, alles vernichtenden Faschismus. Ihre Vita zeigt, ganz im Gegensatz zu Hodann und Münzenberg, keine Dissonanzen oder Brüche mit der kommunistischen Bewegung auf.

Bischoff verkörpert im Roman gewissermaßen als Beatrice-Figur eine ästhetische Rolle, die bislang im Werk von Peter Weiss einer anderen Frau zugewiesen wurde. Von dem frühen Dramenentwürfen zum DC-Projekt über das "Gespräch über Dante" bis zur unveröffentlichten Prosaversion sollte Weiss' Jugendfreundin Lucie

Weisberger den Part der Beatrice übernehmen. Davon nimmt Weiss im Roman jedoch Abstand. Nicht länger muß er in ihr nun eine Tote sehen, sondern eine Überlebende. Aber auch vom Liebesmotiv der "Divina Commedia" wird abgesehen; dort ist es Dantes große Jugendliebe, die Vergil zu Beginn beauftragt, seinen Schützling sicher zu begleiten. Ihre schier unbeschreibliche Schönheit ist das treibende Motiv Dantes, und ihre anästhetische Furchtlosigkeit als Ausdruck religiöser Souveränität ermöglicht den ungewöhnlichen Aufenthalt im Inferno. Darüber wird Vergil aufgeklärt:

"Nur jene Dinge braucht man doch zu fürchten,
die einem Böses anzutun vermögen,
die andern aber können uns nicht schrecken.

Ich bin durch Gottes Gnade so geschaffen,
daß Euer Elend nimmer mich berührt,
noch mich bedroht die Flamme dieses Feuers."
(Inferno II, 88 ff.)

Es ist dieser unerschütterliche Überlebenstopos, die Gewißheit, über die furchtlose Kraft zu verfügen, allen lauernenden Risiken jederzeit zu widerstehen, da man blind auf die höchste Instanz (Gott/Partei) vertrauen kann, die beide Figuren vergleichbar macht. Beide Male stehen die Frauen als Apotheosen des Widerstands für den Mut Dantes, seinen Weg weiterzugehen. Zwei Zitate belegen die parallele Konstruktion. In der Commedia schöpft Dante neuen Mut aus der Gewißheit, zwei bedeutende Begleiter zur Seite zu haben:

"Wie Blümlein, die, vom nächtigen Frost geschlossen
und hingebeugt, wenn sie die Sonne trifft,
weit offen sich auf ihrem Stengel heben,

So hob auch ich mich von dem müden Zagen,
und so viel edler Mut strömt mir zum Herzen,
daß ich begann, wie ein befreiter Mensch:

[...]

Du hast Verlangen mir geweckt im Herzen,
so stark zum Kommen mit den Worten dein,
daß ich gefestigt meinen ersten Vorsatz."
(Inferno II, 127 ff.)

Weiss' Erzähler bezieht ganz ähnlich seine Kraft aus dem Wissen, daß es Widerstand überhaupt gibt,

"daß einige sich daran gemacht hatten, diesen Taten entgegenzuwirken, und das Denkwürdige daran war wiederum nicht, daß sie kaum vernehmbar, daß sie so unscheinbar waren, sondern daß es sie überhaupt gab [...]. [...] Das Wichtige, das alles Überschattende war nicht das fortwährende Zerbersten und Zusammenbrechen, sondern die Anstrengung, mitten im Dröhnen, Geschrei und Röcheln auszuharren." (ÄdW, III, 48f.)

Was der Erzähler hier Hodanns Vision von der blutigen Wiederkehr des Immergleichen in der Geschichte entgegenhält, ist nicht als Pathos abzutun. Ihm geht es eher darum, die auf der Kehrseite des Grauens wirksamen Handlungen als kontinuierliche Kriechspur des Menschseins durch die Geschichte festzuhalten. Wohl auch um nicht ohne weiteres in den selbstzerstörerischen Sog eines antiutopischen Geschichtspessimismus zu geraten, in dem leicht jedes Opponieren paralysiert wird. Beide Figuren sind ebenso durch moralischen Rigorismus gekennzeichnet wie durch die Bereitschaft, demütig höheren Idealen aufopferungsvoll zu dienen. Selbstlosigkeit kennzeichnet seit jeher den Opfermythos, und Charlotte Bischoff repräsentiert in ihm die Kontinuität des antifaschistischen Widerstandswillens, jenseits von kleinlicher Ranküne und ideologischem Dissens.

"Sie war eine Wanderin", heißt es lapidar im Text (ÄdW, III, 82), und es läßt sich leicht hinzufügen, ihre Suche gilt auch nicht der eigenen Identität. Mit ihr rücken im Roman die Mikrostruktur des aktiven politischen Widerstands und die Probleme individueller Verarbeitung der internen Auseinandersetzungen und Zerwürfnisse in den Vordergrund. Lösen sich Konflikte im ersten Band noch weitgehend in klare Positionsbestimmungen auf, so ziehen sie sich im dritten unaufgelöst durch den gesamten Text. Sie werden auch, verfolgt man die Notizbücher und die Nachlaßschriften, von Peter Weiss bis in die Gegenwart als Grundproblem im sozialistischen Block ausgemacht. Bischoffs Hadeswanderung beginnt als blinder Passagier mit der tollkühnen Überfahrt von Schweden nach Bremen im Sommer 1941. Der Bericht ist eingebettet in den scharfen Disput zwischen Wehner und Mewis (vgl. ÄdW, III, Abschnitte 4 u. 8), deren chauvinistische Ranküne das gesamte Projekt zu gefährden scheint. In Wehners⁵⁴ Auftrag reist Bischoff 1942 als

⁵⁴ Seine Pseudonyme im Widerstand waren Svensson, Funk, und Neumann. - Charlotte Bischoff bezichtigte ihn später in einem Interview im Ost-Berliner Radio, sie bei der schwedischen Polizei verraten zu haben. (Vgl. Hans Frederik, gezeichnet vom zwielicht seiner zeit, 9. Aufl., München 1972, S. 620). Diese Sicht teilt auch Wehners Gegenspieler Karl Mewis, Im Auftrag der Partei. Erlebnisse im Kampf gegen die faschistische Diktatur, Berlin/DDR 1972, bes. S. 222 ff., 276 ff., 313 ff. Wehners gegenteilige Erinnerungen finden sich in: Herbert Wehner, Zeugnis, hrsg. von Gerhard Jahn, Köln 1982, S. 244 ff. - Weiss hingegen vertritt die ambivalente Auffassung: "Er verriet nicht. Dennoch: warum redete er so viel?" (NB, 1971-1980, 713).

Parteikurier nach Berlin, um die dortige Situation zu erkunden, Kontakte mit dem Widerstandsnetz der "Roten Kapelle" zu knüpfen und die Möglichkeiten eines Nachkommens führender Kader aus Schweden zu sondieren, denn die "Führer der Partei mußten geschützt werden." (ÄdW, III, 80) Zur Tarnung während des lebensgefährlichen und konspirativen Unternehmens verkleidet sich Bischoff als Matrose. Diese Mimikry hat gewissermaßen doppelten Symbolwert: sie gewährleistet ein Mindestmaß an Sicherheit und Schutz davor, in der reinen Männerwelt enttarnt zu werden und sie bedeutet zugleich, daß sie als "Mitsoldat" ihre Identität und Persönlichkeit als Frau vollständig leugnen muß; in Wehners Vorstellung erscheint ihr Gesicht sogar bereits als "Totenmaske" (ÄdW, III, 87).

Eingepfercht in den vibrierenden Schiffsrumpf, der "durch die Vertäuung wie durch eine Nabelschnur mit dem Land verbunden (ist), war sie in einen Zustand versetzt, in dem es kein Freisein und keine Zugehörigkeit gab." (ÄdW, III, 70) Mit dem Bild der Nabelschnur wird nicht nur auf das elementare Gefühl sicherer Verbundenheit angespielt, sondern auch die Abhängigkeit betont; bereits eine Seite weiter heißt es: "Die Seile fielen, und damit ihre Verstrickungen." (ÄdW, III, 71) Bei dieser authentischen Überfahrt in der metallischen "Grabkammer" (ÄdW, III, 81) scheint Weiss besonders an Bischoffs innerem Zustand interessiert zu sein, an ihren Ängsten und Wahrnehmungen. Denn "sie nahm das ganze Schiff wahr", ja "sie ging auf im Schiff, sie war selbst dieses Schiff, hatte seinen Puls" (ÄdW, III, 71). Mimesis ist die Fähigkeit, sich einem anderen Zustand gleichzumachen, und Bischoff praktiziert Mimesis im elementaren Sinne, als erzwungene Anpassung des Überlebens willen. Diese Art von Mimesis beruht auf der erzwungenen Mimikry, erzwungen durch die Herrschaft der patriarchalen, um Einfluß und Geltung konkurrierenden linken Politnomenklatura und erzwungen durch die Übermacht des Feindes. Bischoffs mimetisches Verhalten besteht darin, den gefährlichen Wartezustand nüchtern als zu erfüllenden Auftrag zu sehen, was allerdings voraussetzt, daß ihre Selbstwahrnehmung als Gefühlspanzerung mit der äußeren, metallnen Panzerung zur Deckung kommt. "Jeder Abschnitt mußte mit jeder Einzelheit bewältigt werden" (ÄdW, III, 67), erst dann gewinnt sie "Übereinstimmung mit sich" (ÄdW, III, 71). Doch Weiss will offensichtlich mit dieser Schilderung noch auf etwas anderes heraus, nämlich auf die Sublimierung der Angst und auf die kompensatorische Funktion des Funktionierens als unabweisbare Voraussetzung von Widerstand:

"Vor allem im Halbschlaf kamen Ängste, doch von so weit her, daß sie nicht darüber nachdenken durfte, weil es von dem ablenkte, was sie sich vorgenommen

hatte. Wenn sie sich aber Vergangnem zuwenden wollte, so wollte sie es aus freiem Entschluß tun, wollte sich nicht halb betäubt überwältigen lassen. Sie hätte sich darin verlieren, sich nicht schnell genug auf die Gegenwart besinnen können, zu vieles von all dem mühsam Vergangnen könnte aufgerissen werden." (ÄdW, III, 70 f.)

Widerstand leisten heißt eben immer auch, emotionale Regungen zu konditionieren: Ängste dürfen vom Handelnden nicht vollständig Besitz ergreifen und Anästhesie schwächt mitunter die Entschlußkraft. Damit sollen Bischoffs Reaktionen die Differenz zum Kunstprinzip markieren, für das das genaue Gegenteil zutrifft, und dieser Unterschied korrespondiert auch mit Weiss' Intention, nur den äußeren Verlauf der Reise nach Maßgabe seiner Recherchen zu schildern. Statt Bischoff ausufernde Visionen zu implantieren, worauf er bis auf die Ohnmacht auch weitgehend verzichtet, respektiert Weiss ihre nüchterne, sachliche Verschlossenheit und entwirft auf diese Weise den Inbegriff von Standhaftigkeit, die im Berlin-Kapitel mythologisch zum Schutzengel überhöht wird. Von Standhaftigkeit zeugt auch, daß ihre Hitzehalluzinationen nur Ausdruck totaler Erschöpfung sind, nicht jedoch Obsessionen, wie sie ihr männliches Pendant Stahlmann kennt. Eher handelt es sich um eine empathisch ausgeschmückte Fieberphantasie, die dem schreibenden Erzähler zuzuschreiben ist:

"Durch die Lichtfäden starrte sie hinauf zur Decke. Unaufhörlich flimmerte der Widerschein des Wassers vorbei. Sie lag im Wüstensand. Über ihr kochte die Fata Morgana des Meers. Sie konnte nicht mehr aufstehn. War verschmolzen mit der Glut. Nicht einmal mehr die Hand regen, den Kopf wenden. Die Wüste war grenzenlos. Die Welt war die Wüste. Wenn es noch Reste von Leben gab, lagen sie in der Wüste. Noch siedete alles in ihr. Bald würde sie verdorren. Alle Menschen und Tiere, alle Gewächse und Städte würden verdorren. Der weiße Sand würde sich schließen über den Gebeinen, den Wurzeln und Steinen. Ihre Augen ließen sich nicht mehr öffnen. Die Sonne drang durch die verklebten Lider. Heller und dunkler wurde es, zum Takt des pumpenden Herzens. Noch schlug das Herz. Bald würde es aussetzen. Das Herz dröhnte. Sie riß sich die Kleider vom Leib. Sie stürzte sich ins Meer. Sie lag im glühenden Sand. Erlahmt waren die Wellen. Versickert war das Meer. Ihre Augen füllten sich mit Blut. Bald würde sich Schwärze ausbreiten in ihr." (ÄdW, III, 75)

Hier greift Weiss auf ein bekanntes Motiv aus Rimbauds Dichtung zurück. Die Wüste ist doppeldeutig, denn in "Une saison en enfer" bezeichnet sie einerseits den entrückten Geisteszustand: "Aus der gleichen Wüste, der gleichen Nacht erwachen meine müden Augen stets aufs neue und erblicken den silberklaren Stern". Es ist

abe⁵⁵r auch Rimbauds Knieverletzung konnotiert, mit der er qualvoll in der afrikanischen Wüste lag. Weiss verdichtet dieses Doppelbild, das keine Metapher, sondern ein direkt halluziniertes Körperbild ist, indem der ästhetische Ausdruck möglichst mimetisch mit den Lebensfunktionen verbunden wird. Schließlich zitiert Weiss hier intertextuell noch ein Bild aus der "Divina Commedia"; dort ist die Sandwüste, auf die unaufhörlich Feuerregen niederprasselt, Ort schrecklichster Qualen: "So senkte sich herab die ewge Lohe, / von der der Sand erglühte, so wie Zunder / vom Feuerstrahl, die Qual noch zu verdoppeln." (Inferno XIV, 37 ff.) All diese Motivsegmente werden zu einem Netz aus Fakten und Fiktionen geknüpft. Zum Verständnis der Figurenzeichnung ist zu berücksichtigen, daß es Weiss nicht ausschließlich darum geht, historische Verläufe möglichst detailliert zu rekonstruieren, vielmehr die Figuren als Schnittpunkt aus Recherche und Intuition in einer Art rückwärtiger Projektion dokumentarisch zu erfinden. Poetologisch gesprochen erlaubt die intertextuelle Basisfolie der Göttlichen Komödie, authentische Personen zu authentischen Romanfiguren zu verstofflichen und ihnen dadurch näherzukommen. Weiss wollte ganz gezielt Dante als Katalysator seiner Entwürfe gegen die Fremdheit der Figuren einsetzen; er "schüttelt sie, versucht, sie aus ihrer Fremdheit herauszubrechen. Hier liegt viel von Dantes Aktivität" (NB, 1960-1971, 592). Weiss notierte diesen Eintrag 1968 während seines Stückentwurfs für Alexander Kowal, der ihn zur Aufführung bringen sollte.

"Weiß man je, wohin man geht?", fragt Diderot zu Beginn seines "Jaques der Fatalist und sein Herr"; Charlotte Bischoff weiß es wohl genau, während sie in die Höllenstadt Berlin hinabsteigt. Hier findet die Katabasis der Trilogie ihren dramatisch realen, aber auch mythischen Höhepunkt, denn "nun steigen wir zu größern Qualen nieder." (Inferno VII, 97) Dem Umstand, daß im zweiten Teil des dritten Bandes sich die Adaptionen der "Divina Commedia" so enorm häufen, wollte Weiss für das Textverständnis keine besondere Bedeutung beimessen, denn "sie sollen nur eine mögliche Assoziation sein."⁵⁶ Diese Untertreibung soll hier aber keineswegs geteilt werden, sie ist vielmehr als Autorenäußerung zu bewerten, die die Motivstruktur des Romans weder auf Dante-Bezüge reduziert sehen will noch sie in detail preiszugeben beabsichtigt. Außerdem dürfte der Autor sich auch nicht über alle Verflechtungen seines Textes im klaren gewesen sein. Beginnt die Dante-Rezeption mit der proletarisch unbeholfenen aber engagiert-emphatischen Lektüre als eine Art

⁵⁵ Arthur Rimbaud, Gedichte, hrsg. und mit einem Essay von Karlheinz Barck, 2. veränd. Aufl., Leipzig 1991, S. 111.

⁵⁶ Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 292.

Vademekum für Träume und Visionen, so transformiert sich dieser Erzählstrang zum intertextuellen Paradigma selbst, d. h. es wird durch ihn geschrieben statt nurmehr über ihn. Streng genommen sind alle Analogien immer auch gleichzeitig Dislogien. Analog ist die Reise in den unteren Höllenteil, die Città di Dite, konstruiert, doch statt dem Erzähler (Dante) unternimmt Bischoff die Reise. Ihre Überfahrt entspricht Dantes Styx-Überquerung, die ihn mühselig in die "Stadt der Schmerzen" (Inferno VIII, 120) führt:

"Das Wasser war noch eher schwarz als dunkel,
und wir, begleitet von den finstern Wellen,
betraten tiefres Land auf rauhem Wege.

Es bildet einen Teich, dess' Nam ist Styx,
der traurge Bach, wenn er hinabgeflossen
zum Fuß des unglückselgen, grauen Hanges."
(Inferno VII, 103 ff.)

Als ersten Eindruck empfängt Dante dort das Feuer der glühend ummauerten Höllenstadt:

"[...]Schon kann ich, Meister, die Moscheen
dort drinnen klar erkennen in dem Tal,
wie Flammen rot, und gleich als wären sie

Dem Feur entstiegen. Und er sprach: 'Das ewge Feuer,
das drinnen brennt, läßt sie so hell erscheinen,
wie du es siehst in dieser untern Hölle.'
(Inferno VIII, 70 ff.)

Im weiteren Verlauf versuchen die Teufel, Dante und Vergil zu trennen, womit Dante verloren wäre, denn er kann dem grausigen Geschehen nicht widerstehen und müßte im Stupor erstarren. In diesem Grenzbereich "zwischen dem noch Erkennbaren und dem gänzlich Fremden und Entstellten [...] ist Dantes Verstand in Gefahr"⁵⁷, heißt es im "Gespräch über Dante". Diese Grenze und die sich aus ihr ergebende ästhetische Praxis ist für die "Ästhetik des Widerstands" im übertragenen Sinne eminent wichtig. Ganz analog wird Bischoffs "Niedersteigen in den Hades" (NB, 1971-1980, 212) erfahren. Während in der Höllenstadt die wutentbrannten Teufel dem Lebenden mit allen Tricks und Gemeinheiten den Zutritt verwehren wollen, muß die kommunistische Beatrice gemeinsam mit Coppi und Heilmann während eines Luftangriffs am 29.8.1942, "angesichts dieses Totentanzes ringsum" (ÄdW, III, 169),

⁵⁷ Peter Weiss, Gespräch über Dante, a.a.O., S. 164.

in der Marienkirche Zuflucht nehmen. Mit dem Totentanz ist zweierlei gemeint: die infernalische Feuersbrunst und das gleichnamige spätgotische Fresko aus dem 15. Jh., das die Innenwände der Kirche, in der Turmhalle zwischen Westportal und Verbindungsbogen zum nördlichen Seitenschiff, ziert. "Draußen stand alles im Feuerschein" (ÄdW, III, 171), "eine Hitzewoge rauschte vorbei und entzündete sich an den Linden, [...] die Äste schüttelten das rotglühende Laub von sich" (ÄdW, III, 172) Im Kircheninnern diskutieren während des Bombardements die Schutzsuchenden derweil über Herakles und den Fries von La-Chaise-Dieu. Allen drei Erzählsträngen ist die Todesthematik gemeinsam, denn auch im Disput über Herakles werden gerade kontrovers die Konsequenzen erörtert, die sich aus dessen Unsterblichkeit ergeben. Mit diesen Schichtungen beabsichtigt Weiss, angesichts größter Gefahr ein komprimiertes Bild der Todesschrecken zu entwerfen und gleichzeitig die Aussagekraft von Kunstwerken im Augenblick des realen Sterbenkönnens (analog zum "Floß der Medusa" und "Guernica") auszuloten.

Im Spätmittelalter drückt der Tanz des Todes allegorisch die unausweichliche Notwendigkeit aus, unabhängig des sozialen Standes sterben zu müssen. Allein die Einsicht in diese Notwendigkeit vermochte den dadurch ausgelösten Schrecken gewissermaßen anästhetisch zu lindern. Die besondere Bedeutung dieser Textkonstruktion besteht darin, daß Weiss das Motiv aufgreift und in Beziehung setzt zur Parallele von tatsächlicher Lebensgefahr während des Sturms, "der in der Nacht über sie hingegangen war" (ÄdW, III, 173), und dem visualisierten Tod: "Bei dem dröhnenden Schlag, der die Kirche traf, zogen sie den Kopf ein, als wollten sie sich in sich verkriechen, und glichen so, in ihrer Erstarrung, den Figuren, die, zum Gedenken derer, die Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Berlin die Pest hinweggerafft hatte, an die Wand gemalt worden waren." (ÄdW, III, 170) Auf diese Weise soll eine möglichst eindringliche und mit kulturellen Bezügen aufgeladene Momentaufnahme der Todesschrecken, der Erstarrung aufgezeigt werden. Deren Ziel ist es, zugleich den greifbar nahen Tod zu realisieren und die lähmende Schreckensangst abzuschwächen. Sie wird bei Dante durch den Medusenmythos im 9. Gesang drastisch symbolisiert. Mit der Gorgonin geht die Hölle gegen Dante zum Angriff über, der verloren wäre, schlosse Vergil ihm nicht rechtzeitig die Augen:

"Medusa komm, wir machen ihn zu Stein!
So schrien sie und starrten dort hinunter.
'Weh uns, daß Theseus' Angriff wir nicht rächten!'

'Wende dich, verhüll dein Angesicht,
denn wenn sich Gorgo zeigt, und du sie sähest,

nie wieder kehrtest du zurück nach oben!

So sprach der Meister, und er selber wandte
mich um und traute meinen Händen nicht,
so daß mit seinen noch er mich bedeckte.

O ihr, die ihr gesunden Sinnes seid,
beachtet, welche Lehre sich verbirgt
im Schleier dieser rätselhaften Verse."
(Inferno IX, 52-63)

Gerade das Räsonieren über die Bedeutung des Medusenmythos darf indes als eine ganz zentrale ästhetische Fragestellung in der "Ästhetik des Widerstands" gelten. Medusa steht für die furchtbarste Gefahr, die dem heilsuchenden Wanderer zustoßen kann: Lähmung im Schrecken. Diesem Passus ist abzulesen, daß in der "Divina Commedia" der verschlungene Zusammenhang von Aisthesis und Anästhetik in einer ästhetischen Konzeption, die unmittelbar mit den Lebensinteressen des Schriftstellers verknüpft ist, gestaltet ist. Dante will das Unmögliche möglich machen, nämlich eine metaphysische Reise unternehmen, die vor ihm nur Paulus und Aeneas bewältigt haben. Die Medusenattacke zeigt indes Dantes Grenzen auf, der ohne fremde Hilfe verloren wäre. An die Stelle des helfenden Vergils tritt dann im Roman die Rettung im Bild, das sich schützend zwischen Schreckenswahrnehmung und Wahrnehmenden schiebt. Es läßt sich gewiß auch sagen, daß das Suchen und Auffinden der Realität für Weiss stets als ästhetische Expedition durch die Wirklichkeitsschichten rezipierter, dann zunehmend auch produzierter Kunstwerke hindurchgeht. Allerdings unterscheidet sich solchermaßen verstandene Anästhesie, die als Entreglung der Sinne höchste Wahrnehmungsintensität befördern soll, von der Gleichgültigkeit der Kleinbürgermassen, deren Eigenart es war, "alles, was sie gefährdete, an sich ablaufen zu lassen" (ÄdW, III, 173), die auch über keine Bilder des sie umgebenden Geschehens mehr verfügen. Diese Schreckensbilder zu gewinnen, ist ebenfalls nur durch den Dialog mit Dantes Text gewährleistet, der gleichsam neben der anästhetischen Technik auch das Rohmaterial für die ästhetisch vermittelten Visionen des Grauens bereitstellt. Ihr Zweck besteht ausschließlich darin, lähmende Todesängste zu überwinden.

Die Todesangst wird von den Protagonisten auf dreifache Weise bekämpft: Heilmann taucht in die intellektuelle Erörterung des Herakles ein: "Um die Angst zu verscheuchen, hatte Heilmann, wie schon so oft, ein Thema angeschnitten, das ihnen den Zeitbegriff erweitere, und Herakles genannt." (ÄdW, III, 171) Coppi hingegen setzt prometheisch auf die eigene Kraft und wird in einer surrealen Sequenz als

vitales Ungeheuer vorgestellt, als schnaufender Riese, der dem unbeugsamen und blasphemischen Riesen Capaneus aus dem 14. Inferno-Gesang ähnelt:

"[...] Coppis Atem fauchte, ein Riese war er, ein vorzeitliches Ungeheuer, brach durchs Gestrüpp, schnellte vor über Erdhaufen und Gras, hinter der Brille mit dünnem Stahlrand waren die Augen zusammengekniffen, sein Gesicht, dieser Totenschädel, war in Bischoffs Netzhaut noch eingeätzt." (ÄdW, III, 181)

In diesem Höllenkreis folgt Dante dem Blutfluß Phlegeton (in ihm büßen die gewalttätigen Sünder), um die schreckliche Sandwüste zu durchqueren, während analog Coppi auf seiner Flucht durch Berlin im Landwehr-Kanal noch Rosa Luxemburgs Leiche schwimmen sieht. Bischoff hingegen will pragmatisch-realistisch die Ausdauer gegen jeglichen falschverstandenen Mythenwahn stärken, und sie wird dagegen selbst sogar gleich zweifach als Schutzengel, später gar als "Heilige" bezeichnet. Sie liegt "vom Luftdruck hingeworfen, über ihnen, mit ausgebreiteten Armen" (ÄdW, III, 172) oder legt ihre Arme schützend um die Freunde, nachdem sie "die Regung von Verzagttheit in den beiden jungen Männern vernommen" hatte (ÄdW, III, 179), gemäß der Devise: "hier ist der Ort, / wo dir wohl nötig, dich mit Mut zu wappnen" (Inferno XXXIV, 20 f.). Mut zusprechen in besonders heiklen Situationen und beschützen, wenn Ängste den Wanderer lähmen, das sind die maßgeblichen Eigenschaften Vergils, die hier, mythisch aufgeladen, Charlotte Bischoff übertragen werden.

Ihre Kraft zum Widerstand bezieht sie aus der Fähigkeit, sich vom furchtbaren Geschehen distanzieren zu können, sich nicht ihren Todesängsten und Vorahnungen hinzugeben.⁵⁸ Ganz im Gegensatz zum eisernen Stahlmann, der nahezu wahnsinnig wird, weil sein Begleiter, ein Archäologe, ihn im Fries der lächelnden Götterkönige der kambodschanischen Tempelstadt Angkor Wat zu erkennen glaubt. Stahlmanns Wahnsinn wird von Weiss aber durchaus positiv dargestellt, denn er illustriert die verdrängte Ohnmachtserfahrung des politischen Antifaschismus und immunisiert den Stalinisten sogar gegen seine ungeheuerliche Todesangst (vgl. ÄdW, III, 103).

⁵⁸ Birgit Feusthuber idealisiert dagegen Charlotte Bischoff zur holistischen Figur, für die "keine Trennung von Privatem und Politischem, Kunst und Leben" (223) gelte. Doch gerade in der Reduktion ihrer Subjektivität, in der Beschränkung auf reduziert Wesentliches kann ihr Wesenszug gesehen werden. Statt von ihrer "Abstraktion von sich selbst" (222) würde ich eher von einer pragmatischen Konkretion des reduzierten Selbst sprechen. Feusthubers Deutung übersieht offensichtlich, daß Bischoffs Wahrnehmungen vom Schreibvorhaben der Erzählerfigur nachträglich ausgestaltet und kolloriert sind und keineswegs direkt ihr selbst gleichsam als O-Ton zugesprochen werden können. (Birgit Feusthuber, Sprache und Erinnerungsvermögen. Weibliche Spurensuche in der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, in: Ästhetik, Revolte und Widerstand, a.a.O., S. 207-237).

Während Stahlmann seine Erlebnisse erinnert, imaginiert der Erzähler auf ihrem gemeinsamen Weg durch Stockholm diesen Wahn in den Höllenbildern Dantes, als dieser beim Betreten der Höllenstadt von Furien und Teufeln begrängt wird. Stahlmanns Resistenz gegen die Schreckensstarre bricht angesichts der infernalischen Bilderwelt völlig zusammen, er wird beherrscht von "Erscheinungen aus der Unterwelt, wie sie sich eingeätzt hatten in das Denken des vom Wahnsinn heimgesuchten". (ÄdW, III, 105) Bischoff erlebt die Realität des Infernos und kann sich ihr gegenüber noch weitgehend verschließen; Stahlmann hingegen wird von den Visionen des Kunstwerks hinweggespült, weil es sein verleugnetes Unterbewußtes, seine zum Bersten aufgespeicherte Angst zum Explodieren bringt: "Immer wieder, sagte er und wischte sich die Stirn, würden die abgetrennten Glieder von den Leibern fliegen, anwachsen, fliegen, immer wieder, mit dem gleichen, gellenden Schmerz." (ÄdW, III, 105) Es ist die Angst, aber auch die blitzartig ins kommunistische Bewußtsein schießende Gewißheit vom mythischen Schicksal aller Klassenkämpfe, daß sie nicht die stete Wiederkehr des Tötens und der Gewaltverhältnisse beenden können. Im surrealistischen Kontext heißt das, daß "das Unterbewußte, das Verdrängte bedeutungsvoller ist als das, was wir kennen (verdrängt, weil es zu entflammbar ist, zu gefährlich für unsere Anpassung und unsere Moral)", wie es in Weiss' Buñuel-Essay heißt.⁵⁹

Bischoff dagegen vertraut - gewissermaßen metaphysisch - der Siegesgewißheit ihrer Sache, so wie Vergil sich der Transzendenz gewiß sein kann, wenn er Dante beruhigt, "der Sieg ist sicher, / wer immer auch sich drinnen zur Verteidigung rüste" (Inferno VIII, 122 f.). Doch der Sieg über den Faschismus gelingt nicht aus eigener Kraft und er fordert unsägliche Opfer. Derer zu gedenken wird zur Lebensaufgabe. Mnemosyne betreibt keine Mimesis. Weiss schreibt der Chronistin das große Memento mori zu, mit dem die Erinnerungsprosa schließt. "Jetzt wäre die Zeit, Dante, für ein genaues Weltgericht"⁶⁰, ruft Elias Canetti 1945 aus, und es ist Charlotte Bischoff, die für Weiss als Zeugin der Liquidierung das Material zur Anklageschrift bereitstellt. Sie ist die Mnemosyne, die Plötzensee entkommen ist und die "wußte, wie schnell das Vergessen immer wieder zusammenschlug über denen, die kämpfend umgekommen waren." (ÄdW, III, 222 f.)

Ihrem Gedächtnis und dürren Aufzeichnungen, die registrieren statt illustrieren, obliegt es, "die Erinnerung an die Gesichter der Toten, diese Stimmen von Toten"

⁵⁹ Peter Weiss, Luis Buñuel, in: Filmkritik 291 (Juni 1981), S. 273-282, hier: S. 273.

⁶⁰ Elias Canetti, Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972, München/Wien 1982, S. 94.

(ÄdW, III, 222) zu memorieren. Doch Charlotte Bischoff ist nicht allein die überlebende Zeugin und Chronistin, in der sich der Chor der Stimmen bricht und fokussiert (vgl. NB, 1971-1980, 734). Sie ist auch die lebende Verkörperung des Erhabenen in Weiss' Schreibtortur, indem nämlich ihr literarisches Unvermögen die Grenzen des Darstellbaren überhaupt aufzeigt. So lautet auch Dantes zentrale Frage: "Wer könnte je auch nur mit schlichten Worten / das Blut beschreiben, all die grausen Wunden, / die ich jetzt sah, auch wenn er's wiederholte?" (Inferno XXVIII, 1 ff.). Was anfänglich immer wieder als originäres Problem des Erzählers angeführt wird, kennzeichnet nun Bischoffs Problem, denn die gewußte "Reichweite ihrer Arbeit und ihres Kampfs" läßt sich mit den vorhandenen Mitteln nicht adäquat artikulieren, "nichts ließ sich darüber im Notizbuch verzeichnen" (ÄdW, III, 226). Was sie registriert ist gleichermaßen ein Minimum und Maximum des zu leistenden Vorhabens. Erhabenes nach Plötzensee bedeutet somit, zu wissen, daß nichts "über ihren Tod ausgesagt" (ÄdW, III, 226) werden könne, da er sich im Verborgenen, abseits direkter Zeugenschaft vollzieht, und dennoch den ästhetisch generierten Kampf gegen das Vergessene und Inkommensurable aufzunehmen. Auch Bischoffs geplante erzieherische Tätigkeit stellt die dringliche Frage nach der Art und Weise, wie diese Vorgänge sich überhaupt vermitteln ließen, wie denn aus der gebotenen Sachlichkeit überhaupt Anteilnahme entstehen könne. Damit ist eine ästhetische Reflexionsebene über die Inkongruenz von Todesnähe und Schweigen angezeigt, die beispielsweise den eindrucksvollen Widerstandsportraits von Marie-Thérèse Kerschbaumer, die in ihrer politisch-moralischen Orientierung Weiss' Entwürfen äußerlich ähneln, fehlt.⁶¹

Charlotte Bischoff verfügt neben ihrem Namenskatalog auch über eminent wichtiges Todeswissen, bereits frühzeitig war "der Tod in ihr gegenwärtig gewesen" (ÄdW, III, 232). Damit ist das Wissen um die Tode der vielen Gefährten gemeint, das emphatisch "einging in das eigne Todesgefühl" (ÄdW, III, 232). Im Gegensatz zur Mutter sind ihre Reaktionen nicht durch Todesmimesis gekennzeichnet. Sie überlebt in der Kommunikation mit dem Widerstand, "als befände sie sich im Vorraum zum Jenseits, Zwiesprache haltend mit all diesen Seelen, die einmal gewandert waren mit ihr" (ÄdW, III, 232). Die Analogie zu den Seelengesprächen Dantes ist offensichtlich. Deutlich wird die Überlebende als erzählte Figur, die bislang allein als zuverlässige und unscheinbare Aktivistin in Erscheinung trat, um die Imaginationen des Erzählers erweitert. Dadurch wird ihr Memento mori zu dessen Organon, die

⁶¹ Marie-Thérèse Kerschbaumer, *Der weibliche Name des Widerstands. Sieben Berichte*, München 1982.

Toten anhand ihrer Leidensgeschichte präsent zu halten. Diese Konstruktion von Authentizität ist das ästhetische Pendant zur geschichtlichen, die sich selbst nicht einfangen läßt. An die Stelle Beatrices, der allegorischen Verkörperung von Liebe, Schönheit, Geist und Glauben, tritt mit der unauffälligen Genossin Widerstandskontinuität, Zuverlässigkeit und Erinnerungsemphase. Seelenheil wird zur Dignität des Erinnerns säkularisiert:

"Die Schüler würden vor der großen Gedenktafel aus Marmor stehn, und sie würde versuchen, ihnen etwas von dem deutlich zu machen, was sich hinter den goldnen Namen verbarg. Vielleicht mußten die Namen herausgesucht werden aus den langen alphabetischen Reihen. Sie hoffte, daß die Schüler, wenn sie sich hindurchbuchstabierten, die Namen nicht, vom einen zum andern, wieder vergaßen. Die Gestalt, das Gesicht, die Taten jedes einzelnen müßten so greifbar hervortreten, daß die Schüler sich die Namen merken konnten." (ÄdW, III, 236)

Um nicht die Sprache in der Erinnerung zu verlieren, wendet Charlotte Bischoff sich gezielt den eigenen Zukunftsplänen zu. Ihre Utopie, die ihren gesellschaftlichen Ort in einer zukünftigen sozialistischen Gesellschaft hat, setzt auf eine gewisse Mnemotechnik, einer Fertigkeit des Memorierens als Grundlage humaner Kultur nach dem totalen Zivilisationsbruch. Nur in der Verbindung aus Schrift (Sprache) und Bild kann für Weiss ihre künstlerische Realisierung bestehen, und hierzu heißt es leitmotivisch in Dantes *Paradiso*: "Wer gut verstehen will, was ich gesehen / dort oben, stell' sich vor - und halte fest, / stark wie ein Fels, das Bild, solange ich rede." (*Paradiso* XIII, 1 ff.) Das ist parallel zu Weiss' *Laokoon*-Rezeption zu lesen. Namen, Worte und Schrift sollen Bilder evozieren, die tiefer liegen als Sprache. Es bleibt aber stets ein Rest an Inkommensurabilem übrig, von dem anhand Dantes mystischer Gottesschau explizit der ganze letzte Gesang des *Paradiso* handelt: "Von da an war mein Schauen mächtiger / als Worte, die dem Anblick nicht gewachsen; / auch das Gedächtnis hält nicht stand der Übermacht." (*Paradiso* XXXIII, 55 ff.) Was das individuelle Gedächtnis nicht mehr zu leisten vermag, bleibt der Kunst vorbehalten; auch das ist eine Grundannahme von Peter Weiss, die er aus der "*Divina Commedia*" herausgelesen hat.

6. Stadterfahrung III: Die Höllenstadt Berlin

Mit Charlotte Bischoffs Hadeswanderung durch das brennende und zertrümmerte Berlin (ÄdW, III, 177) ist die allegorische Inkarnation der Danteschen Hölle erreicht. Hier findet unter dem Eindruck ohrenbetäubender Detonationen, emporschießender

Flammen, explodierender Bäume, zertrümmerter Gebäude das Inferno des Faschismus als ein schrecklicher Triumph der Vernichtung statt. Mit seinen "Phosphorstürmen" und "Steinregen" verwandelt sich Berlin in eine infernalische, "wüste Urwelt" (ÄdW, III, 177) zurück, von der zu berichten besondere Anforderungen stellt. In den Worten Vergils wird die Ausnahmeleistung der Hadeswanderung so ausgedrückt: "Selten nur / geschieht's", sprach er, "daß von den Unsern / den Weg hier einer nimmt, den ich jetzt gehe." (Inferno IX, 19 ff.) Es ist der lebensbedrohliche Ort für die Widerstandskämpfer der Schulze-Boysen/Harnack-Gruppe, deren Liquidierung durch die Gestapo im Zeitrafferverfahren erzählt wird. Berlin ist die infernalische, "schmerzenreiche Stadt" (Inferno IX, 32) totaler Destruktion, aber auch Schauplatz des letzten vergeblichen Aufbäumens gegen die Barbarei: "Das ist der tiefste Ort, der dunkelste, / zufernst dem Himmel, der die andern dreht" (Inferno IX, 28 f.); "Und dennoch müssen wir den Kampf gewinnen" (Inferno IX, 7). In den Schlußpassagen des dritten Bandes werden die wenigen noch verbleibenden Tage der "Roten Kapelle"⁶² vor der Verhaftungswelle geschildert. Besonders herausgehoben und verfolgt wird der Weg Coppis, Heilmanns und Bischoffs von der Marienkirche während des Luftangriffes durch die Trümmerlandschaft zu ihren politischen Treffpunkten. In diesen Schilderungen geht es Weiss nicht primär um die historische Rekonstruktion der Organisation und ihrer Geschichte, sondern darum, die beklemmende Atmosphäre unmittelbar vor der Zerschlagung zu imaginieren. Der "Roten Kapelle" kommt eine so herausragende Stellung zu, weil sie als "Avantgarde" (ÄdW, III, 186) exemplarisch für den praktizierten Einheitsgedanken steht, der in der deutschen Arbeiterbewegung trotz zahlreicher Versuche nicht realisiert werden konnte, weshalb sie letztlich auch den Faschismus aus eigener Kraft weder verhindern noch besiegen konnte.⁶³

⁶² Die Bezeichnung "Rote Kapelle" durch die Gestapo rührt daher, daß die Funksendungen an die Sowjetunion über die Kriegspläne der Nazis durch Musik verschlüsselt wurden.

⁶³ Besonders blamabel war diesbezüglich die Reaktion des bürgerlichen Feuilletons, das weitgehend die antifaschistische Dimension des Romans (gerade des dritten Bandes) ignorierte. So geht Raddatz, der Weiss "ästhetischen Verrat" und "politische Anmaßung" vorwirft, überhaupt nicht auf die Faschismusthematik ein, während Ueding gerade zwei Druckzeilen opfert, um sich sodann an dem "Fragment einer großen Liebesgeschichte" von Weiss und seiner Tochter Nadja in den "Notizbüchern", im Tausch gegen "die tausend Seiten des Romanwerks", zu delectieren. (Fritz. J. Raddatz, Abschied von den Söhnen? Peter Weiss: "Die Ästhetik des Widerstands", in: Die Zeit, 8.5.1981; Gert Ueding, Die Hadeswanderung des Peter Weiss. Der dritte Band der "Ästhetik des Widerstands" und die Notizbücher aus den Jahren 1971-1980, in: FAZ, 4.7.1981).

In einer Reihung unterschiedlicher Schreckensbilder wird Berlins Topographie als infernalische Todeszone ausgemessen. Zunächst heißt es in surrealer Bildsprache über die fliehenden Antifaschisten:

"Regelmäßig schlugen Heilmanns Sohlen auf das Pflaster des Schloßplatzes, am Neptunbrunnen eilte jemand schattenhaft an ihm vorbei, wie die Kolben einer Lokomotive schwangen Coppis gewinkelte Arme vor und zurück, lautlos flog Bischoff auf die Jannowitz Brücke zu, in Strümpfen war sie, wußte nicht, wo sie die Schuhe verloren hatte." (ÄdW, III, 180 f.)

Schlagartig findet sodann, einem Filmschnitt ähnlich, die Hetzjagd im Schlußbild von der direkt bevorstehenden Verhaftung der Gruppe ein jähes Ende:

"Und da sprang Anna Krauss auf, es mußte noch vor dem Signal gewesen sein, Harnack stemmte, beim Schrillen der Telephonglocke, die Fäuste auf die Armlehnen des Sessels, und Oda umschlang Kurt und Elisabeth Schumacher, und Guddorf zog den Kopf noch tiefer ein zwischen den Schultern [...]". (ÄdW, III, 199)

Die Angst ist in diesem Szenario bis ins Unerträgliche gesteigert, an eine Rettung oder an eine positive Wendung des Geschehens ist nicht mehr zu denken, denn "nur noch der Schrecken war da" (ÄdW, III, 199). Davon kann Peter Weiss nurmehr erzählen, genauer gesagt: diesem Schrecken kann er sich erzählend nur unter der Voraussetzung annähern, daß die emotionale Beteiligung des Erzählers weitgehend ausgeblendet wird.⁶⁴ Unter einem Schreck ist hier eine starre Affektreaktion auf eine Gefahrensituation zu verstehen, die das Individuum "in einem unvorbereiteten Zustand (antrifft), so daß es nicht imstande ist, sich ihrer zu erwehren oder sie zu beherrschen."⁶⁵ Folgt man Freud, der am Schreckgefühl besonders das Überraschungsmoment hervorhebt, dann resultiert die lähmende Wirkung aus der psychisch ungeschützten Verfassung des Erschreckenden. Dieser drohenden Lähmung versucht Weiss in seiner Darstellung des Schrecklichen zu entgehen, indem er seinen Erzähler, gemäß Dantes Verfahren, zuvor in einen anästhesierten Zustand versetzt, so daß das Überraschungsmoment beibehalten wird, ohne den totalen Stupor zu riskieren. Die Konstruktion soll natürlich nicht allein innerliterarische Bedeutung haben. Weiss sieht vielmehr in den künstlerischen Abwehrmechanismen, die sich in einer raffinierten personalen Erzählweise mit Reflektorfiguren niederschlagen, eine

⁶⁴ Für Heinrich Vormwegs Annahme, die Darstellung sei von einer "wütenden Sachlichkeit" gekennzeichnet, finden sich aber keine Belege. (Heinrich Vormweg, Peter Weiss, München 1981, S. 122).

⁶⁵ Jean Laplanche/J.-B. Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1973, S. 456.

Möglichkeit, die Auschwitzepoche wie ein moderner Dante zu durchwandern. Daß er diesen Weg allerdings nicht so unbeschadet begehen kann wie seine Erzählerfigur, sondern sich unablässig in physische Todesnähe begibt, bezeugen die zahllosen Eintragungen in den "Notizbüchern"⁶⁶. Anästhesie wird hier verstanden als Betäubungsart in der ästhetischen Produktion, um Mitleid, emotionale Überwältigung und Erstarrung auszuschalten. Es soll in einem Zustand "kalter Ruhe" (ÄdW, III, 182 f.) erzählt werden, wie er nach einem furchtbaren Schreckerlebnis auftreten kann. Darunter ist jedoch nicht zu verstehen, daß Wahrnehmungen getrübt oder verzerrt werden, sondern im Gegenteil soll ihre Präzision erst deutlich hervortreten, indem die psychologische Einfühlung und moralische Anteilnahme, die der künstlerischen Perzeption vorausgeht, ausgeschlossen bleiben. Als Gegenbeispiel steht dem Erzähler die schwedische Schriftstellerin Karin Boye vor Augen, "dieses nächtliche Ich" (ÄdW, III, 38), das an seinem Leiden zugrunde geht, weil es keine Trennung von Erleiden und Leidensschilderung zulassen kann.

Den Höhepunkt des infernalischen Grauens bilden zweifellos die Tötungsszenen in Plötzensee (ÄdW, III, 210-220). Die Hinrichtungsstätte ist der tiefste und schaurigste Höllenort, der neben der psychologischen Zumutung für Autor (vgl. NB, 1971-1980, 876) und Leser auch in erzählerischer Hinsicht eine Herausforderung darstellt. Im Stakkatorhythmus einer Guillotine wird bereits in den "Notizbüchern" die Örtlichkeit knapp und gleichsam messerscharf registriert:

"hölzernes Dachgestühl
Abflußrinne
der eiserne Balken mit den Fleischerhaken
2 gewölbte Fenster
Vorhang Mitte
Fallbeil, Hände auf Rücken, Vollzug 7 Sekunden
vorderer Raum hell erleuchtet
schwarz verhangner Tisch, Kruzifix, zwei brennende
Kerzen
Scharfrichter trennte sodann mittels Fallbeil den Kopf
des Verurteilten vom Rumpf" (NB, 1971-1980, 808 f.).

⁶⁶ "Ich kann diese riesige Arbeit nicht bewältigen, bei all den Störungen und Irritationen. Das Herz beginnt wieder zu flimmern" (NB, 1971-1980, 246). Am 21. September 1974 heißt es dann sogar: "Die Katastrophe meiner Romanarbeit. (...) Stehe auf einer Ruine." (Ebd., 374). Am 21. Juni 1980: "Fast ununterbrochen Todesvorstellungen" (ebd., II, 896).

Aus der alternierenden Perspektive⁶⁷ zweier direkter Zeugen, des Gefängnispfarrers Poelchau⁶⁸ und des Aufsehers Schwarz, wird in gleißendem Licht die Exekution der Widerstandskämpfer hyperrealistisch beschrieben. Der anonyme Erzählfluß bleibt unkommentiert, so daß kein Erzählsubjekt ausgemacht werden kann. Kein noch so entsetzliches Detail bleibt dem Leser durch die Helligkeit, in der der optische Abtastvorgang vonstatten geht, erspart. Keine moralisch wertende Stellungnahme, keinerlei Mitgefühl federt die enorme Wucht ab, mit der die mikroskopisch genau beobachteten Morde auf den unvorbereiteten Leser prallen. Durch die unmittelbare Zeugenschaft von Poelchau und Schwarz wird die Intensität des Grauens sogar noch gesteigert: keine Distanz trennt die Augen- und Ohrenzeugen von dem Geschehen, und diese Distanzlosigkeit, kann nur durch die gleichzeitige größtmögliche Distanz der Erzählstimme erzielt werden. Es ist vor allem die erbarmungslose Nähe zu den Qualen jedes einzelnen Menschen, die so schockierend wirkt.

Der knappe Nyman-Bericht über die Vergasungen in Auschwitz ist der Plötzensee-Darstellung sowohl thematisch als auch im Hinblick auf die parallele Struktur der indirekten Mitteilung des Geschehens durch Dritte sehr ähnlich, erreicht aber durch weniger unmittelbare Nähe zum Entsetzlichen nicht die gleiche Schockwirkung. Der kurze Blick durch das Guckloch läßt nur noch ein "einziges Gewühl von Leibern, bläulich verfärbt, in Konvulsionen, besudelt von Erbrochnem, von Exkrementen" (ÄdW, III, 120) ausmachen. Wenn hier von einem "Gewühl von Leibern" die Rede ist, so handelt es sich dabei jedoch nicht um eine Metapher, wie Jost Müller meint, der diese Textstelle als typischen Beleg für Weiss' "Ästhetisierung, die das Leiden totalisiert und transzendiert"⁶⁹, ansieht. Da aber jede Form von Metaphorik oder Onomatopoetik - "Plätschern des Bluts" (ÄdW, I, 14) in der Pergamon-Passage - als ideologisch unzulässige Ästhetisierung verdächtigt wird,

⁶⁷ Der Wechsel der Perspektiven (Poelchau: S. 210-216; Schwarz: S. 216-219; Poelchau: S. 219 f.) geht auch mit einer Fokussierung des Sehens selbst einher. Der Aufseher Schwarz präsentiert die optische Überschärfe des pathologischen Blickes: "(...) sah er, im starken Licht, jede Falte, jeden Riß, jede blutunterlaufne Beule in den Gesichtern" (ÄdW, III, 217). - Dieser Passage liegen mehrere Originaltexte zugrunde, die Weiss verarbeitet und verdichtet hat: 1. Der Abschiedsbrief Arvid Harnacks; 2. Das Vernehmungprotokoll eines Aufsehers; 3. Die Lebenserinnerungen des Gefängnispfarrers Harald Poelchau.

⁶⁸ Siehe dazu die Lebenserinnerungen von Harald Poelchau, *Die letzten Stunden*, Berlin 1949, bes. S. 55-86.

⁶⁹ Jost Müller, *Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die "Ästhetik des Widerstands" und die Krise des Marxismus*, Wiesbaden 1991, S. 223. Müller kritisiert am Roman eine generelle "ästhetizistische Tendenz, die mit dem ideologischen Projekt der 'Kämpfenden Ästhetik' bricht." (Ebd., S. 233).

ohne daß die literarische Funktion sinnlicher Vergegenwärtigung abstrakter, im Sinne 'blutleerer' Geschichtskatastrophen ausreichend berücksichtigt wird, bleibt die Kritik an der partiellen semantischen Konvergenz zu Jüngers Sprache zu formal. Sicherlich ist stets die Frage aufzuwerfen, wie weit Kunst sich auf die Katastrophen und Schockzustände der Geschichte einlassen kann, ohne zu verharmlosen, zu versöhnen und zu verschleiern. Es ist jedoch problematisch, aus diesem Grunde allein die nüchterne, lakonische und "entästhetisierende Darstellung von Tötungsakten"⁷⁰ zu tolerieren, wie sie in der Plötzensee-Passage durchgeführt wird. Zu leicht wird somit einem Kunstideal das Wort geredet, das komplexe Schreckensbilder nicht mehr zulassen will und unter Umständen sich auch den ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten, die gerade Weiss zu testen und weiterzuentwickeln beabsichtigt, verschließt.

Für Weiss gehören die photographisch genauen, die surrealen und die visionären Bildlandschaften zusammen, weil für ihn der Komplexität der Wirklichkeit - auch der des Schrecklichen - (wenn überhaupt) nur mit vielstimmigen und ambigen Mitteln beizukommen ist. Bei den Hinrichtungen greift er keineswegs auf ein "entästhetisierendes" Erzählverfahren zurück, sondern auf eine Ästhetik der äußerst reduzierten aber komprimierten Mittel. Zwei Hinrichtungsarten wurden in Plötzensee praktiziert, die Enthauptung und das Erhängen. Zuerst die Frauen:

"[...] und schon sauste von oben, aus seiner Verkleidung, das riesige Beil mit der schrägen Schneide herab, und trennte vom Körper das Haupt, das, überschüttet von Blut, in den Weidenkorb fiel. In Stößen schoß noch das Blut aus dem Hals, ein Mann, in weißem, blutfleckigem Rock tauchte auf und gab die Uhrzeit an, die der Staatsanwalt, nachdem er den Namen der Hingerichteten auf seiner Liste abgehakt hatte, in das Todesattest eintrug. Während der Scharfrichter die schwarze Gardine schon wieder vorzog, und die Gesellen dahinter den Leib, der noch zuckte, in eine der kurzen Bretterkisten warfen, und den Kopf überm Becken an der Wand abspülten und dem Leichnam zwischen die Beine legten, wurde die nächste hineinbefohlen" (ÄdW, III, 215 f.).

Es folgen die Männer, für die der als besonders unwürdig geltende Tod durch den Strang vorgesehen ist, weshalb auch eigens ein Eisenträger zur Befestigung der Fleischerhaken angebracht wurde:

"Das Erhängen nahm mehr Zeit in Anspruch. Zwanzig Minuten mußte jeder hängen, bis er abgenommen werden konnte. [...] Die Gesellen ließen den Körper fallen. Sie hängten sich an die um sich stoßenden Beine. Das Knacken der

⁷⁰ Ebd., S. 237.

Wirbelknochen war zu vernehmen. Das Gesicht wurde schwärzlich blau. Die Augäpfel traten hervor. Einige Sekunden lang schlug die Zunge rasend im weit aufgerißnen Mund hin und her. Immer noch betete Poelchau. Konvulsionen durchfuhren den Körper und die Beine des Gehenkten. Der Arzt, in seinem schmierigen Rock, legte ihm das Stethoskop an die Brust. Mehrmals schob der Arzt die vorgezogene kurze Gardine zur Seite, um ihn abzuhorchen. Es regte sich immer noch unter dem Tuch, als Poelchau hinausging." (ÄdW, III, 217, 219)

Es handelt sich hierbei nicht um eine Faszination des Grauens, sondern um eine stumme Anklage gegen die Täter, ohne erklärende oder kommentierende Erzählerstimme, um das Gedenken an die unzähligen Opfer, von denen jedoch exemplarisch nur einige wenige dem Vergessen entrissen werden können. Entscheidend bleibt die humane Haltung des Erinnerns an die Opfer, während hingegen der Aufseher Schwarz, stellvertretend für die barbarischen Täter, "schon dabei (war), sie zu vergessen." (ÄdW, III, 218) Diese verschwiegene und moralische Erzählhaltung entspricht auch Dantes Bekenntnis, nicht alle relevanten Geistesgrößen aufzählen zu können: "Nicht alle kann ich hier erschöpfend schildern, / der große Gegenstand treibt mich zur Eile, / daß oft die Worte nicht dem Stoff genügen." (Inferno, IV, 145 ff.) Die naheliegende Frage, ob Weiss hier dem blutigen Grauen Faszination abgewinnt, muß aber angesichts dieser Textstellen keineswegs mit dem Hinweis auf eine unangemessene Schreckensästhetik positiv beantwortet werden. Das Wesentliche besteht nämlich nicht in der faszinierten Darstellung, sondern in der angestrebten Bewältigung des Schrecklichen.⁷¹ Es kommt Peter Weiss hierbei besonders darauf an, den Blick auf das erfaßte Furchtbare auszuhalten und es auf diese Weise als Unfaßbares zu vergegenwärtigen. Dabei besteht durchaus die Gefahr, daß die "Ästhetik des Widerstands" aus einem "subjektiven Bedürfnis nach schönem Schauder gegen die Werkintention"⁷² heraus ästhetizistisch gelesen wird, was aber nicht per se dem Text selbst zugeschrieben werden kann. Der vollzieht eine Trauerarbeit, deren ästhetisches Merkmal darin besteht, gesteigerte Wahrnehmung durch intensivste Phantasietätigkeit mit der anästhetischen Affektkontrolle in der jeweiligen Kunstform zusammenzuführen, um dem Anblick des Schreckens und des Kampfes um Selbstbehauptung standzuhalten, ohne den erbarmungslosen Blick abzuwenden. Mit Dante gesprochen bedeutet Anästhesie, alle Hoffnungen fahren zu

⁷¹ Gegen Bohrer's These von der "Ästhetik des Widerstands" als Schreckensästhetik sind auch die Arbeiten von Scherpe, Rector, Lindner und Söllner gerichtet. (Vgl. hierzu: Karl Heinz Bohrer, Katastrophenphantasie oder Aufklärung? Zu Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands", in: Merkur H. 1/1976, S. 85-90).

⁷² Volker Lilienthal, Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der Rezeption der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, Berlin 1988, S. 141.

lassen im Sinne eines illusions- und empfindungslosen Schauens, aber mit Nietzsche gesprochen ist der Höllenwanderer auch darauf angewiesen, zumindest in der Kunst, die Angst vor den Gefahren zu überwinden: "Kein Pfad mehr! Abgrund rings und Totenstille!" - / So wolltest du's! Vom Pfade wich dein Wille! / Nun Wandrer, gilts! Nun blicke kalt und klar! / Verloren bist du, glaubst du - an Gefahr."⁷³

Weiss gibt sich nicht der Illusion hin, allein durch die Brennschärfe des anästhetischen Blickes auf das Schreckliche etwas Erschöpfendes über die Opfer auszusagen, an deren Existenz die Inferno-Perspektive geknüpft ist: "INFERNO: Wenn nach den Opfern, den Leidtragenden gefragt wird - wieso, die gibts doch garnicht, hier sind alle zufrieden u glücklich" (NB, 1971-1980, 86). Dafür spricht der Umstand, daß Charlotte Bischoff, die die "Worte des Pfarrers wie eine Bestätigung vernahm, und es ihr war, als sei sie dabeigewesen" (ÄdW, III, 232) über die Darstellbarkeit des Geschehenen reflektiert: "Zwischen ihnen würde sie nun sitzen, und es würde nichts mehr für sie zu tun geben." (ÄdW, III, 238) Berücksichtigt man nun, daß es Charlotte Bischoff ist, die die Informationen über die Ereignisse in Plötzensee nur indirekt über Poelchaus Freund Reichwein erfährt und sie an den Erzähler weitergibt, wird deutlich, daß ihre Zurückhaltung auch den Erzählgestus des Ich-Erzählers ausmacht: "Wie sollte sie je ihre Stimme noch erheben können, da sie, die dunkel rings um sie her standen, schweigen mußten." (ÄdW, III, 238) Da Peter Weiss gerade im dritten Band "nach den gewonnenen Erkenntnissen erzählen" (NB, 1971-1980, 817) will, ist angesichts der Frage, was mit der Schilderung von Tötungen bewirkt werden kann, besonders evident, daß die Worte immer nur ein ungenügendes Bild der Geschehnisse vermitteln können. Aber sie sind dringend nötig, schon allein deshalb, um das diffuse und unfaßbare Schreckliche in eine Form zu zwingen und affektlos aushalten zu können. So gesehen läßt sich zwar eine wahrnehmungseuphorische Sucht nach der Tortur ausmachen, doch hat sie statt der ideologischen Funktion, Schreckenlähmung zu ästhetisieren, den Zweck, dem diffusen Grauen durch eine nüchterne Darstellung zumindest die Resistenz der Form entgegenzustellen, wenn nicht gar "mit Kunst das Furchtbare zu vertreiben" (NB, 1971-1980, 881). Es bleibt letztlich nur die moralische und künstlerische Anstrengung, Dante als literarischem Gewährsmann für das Gedächtnis und Erinnern in den Hades zu folgen.

⁷³ Friedrich Nietzsche, Der Wanderer, in: ders., Gedichte. Übertragen und mit einem Vorwort versehen von Olga Marx, Zug 1973, S. 64.

DRITTER TEIL: MYTHOS UND MIMESIS

I. Arbeit am Herakles-Mythos

1. Fahndung: Die Suche nach Herakles

Bisher wurde die Frage behandelt, welchen Anteil Dantes Dichtung an der Konstruktion von Erinnerungs- und Traumbildern in der "Ästhetik des Widerstands" hat, mit denen nicht nur die geschilderten Schrecknisse dargestellt, sondern auch überschaubar gemacht und abgewehrt werden sollen. Dieses Verfahren generiert die Bilderketten der Trilogie jedoch nicht allein aus dem ästhetischen, sondern auch aus dem umfangreich eingearbeiteten historischen Material. Damit ist allerdings nicht generell das komplexe historiographische Wissen des Romanes gemeint, vielmehr ist gerade den bildhaften Spuren des Herakles-Mythos nachzugehen, da dieser ebenfalls durch ein reichhaltiges Bilderarsenal gekennzeichnet ist. Mit diesem mythischen Komplex wird im Roman auf zweifache Weise umgegangen. Zum einen soll der realhistorische Kern hinter der mythischen Fassade freigelegt werden, zum anderen liefert gerade die mythische Form einen Bilderreichtum, der für die ästhetische Konstruktion des Textes artistisch genutzt werden soll. Der Mythos dient dem Text gleichermaßen als Material politischer Metaphorik und als Rohstoff des ästhetischen Ausdrucks. In Form des Herakles-Mythos wird ein zugleich historisch und ästhetisch virulentes Material präsentiert, das primär als eigenständiger Erzählstrang konzipiert ist, jedoch auch die intertextuellen Spuren Dantes berührt und mitunter ergänzt, in jedem Falle aber die poetische Makrostruktur des Textes mitdeterminiert. Insofern sind die subjektiven Imaginationen und historischen Konstruktionen aufeinander bezogen und finden in ihren mythischen und nachmythischen Bildarsenalen eine gemeinsame ästhetische Grundlage. Die aus dem Mythos gewonnenen Bilder werden aus einer politischen Perspektive kritisch rezipiert, fließen jedoch zugleich auch in das Reservoir an Vorstellungsbildern von Grauen, Schrecken, Gewalt, Angst und

Wahnsinn, aber auch Heldenmut und Widerstandshandeln ein. In den folgenden Kapiteln werden nun diese beiden Aspekte behandelt.

Entscheidend an den Echos aus der "Divina Commedia" im Romantext sind zum einen die Stichworte (Tod/Erinnerung/Anästhesie/Traum) für Weiss' Widerstandsästhetik, zum anderen werden dem Epos Schreckensbilder abgewonnen, die auch als Anschauungshilfen für die Faschismusepoche dienen mögen. Zugleich sollen aber auch diverse Verfahren entwickelt werden, mit deren Hilfe es dem Erzähler gelingt, sich der destruktiven Suggestivkraft dieser Bilder zu entziehen. Schreckensbewältigung ist denn auch das vornehmliche Anliegen, mit dem sich die Protagonisten der Herakles-Figur deutend annähern. Während durch Dante vor allem die Anästhesie im Hinblick auf engagiertes Schreiben als legitimes Kunstverfahren zur schonungslosen Wahrnehmung formuliert wird, geht es beim Herakles-Mythos vor allem darum, ein praktisches und praktikables Modell politischen Handelns, Mutes und Eingreifens unter den Bedingungen des Todesschreckens zu gewinnen. Dante liefert das Vorbild für die Abwehr der Schocklähmung durch die ästhetische Form; an Herakles hingegen - besonders als Gegenbild zur mythischen Medusa - werden die politischen Möglichkeiten des Widerstandes in den "Abschnitten des Schreckens und der Verfolgungen" (ÄdW, I, 188) diskutiert. So durchzieht die Herakles-Figur als Leitbild der praktischen Schreckensbewältigung auf mehreren Stationen die Romantrilogie. Schreckensresistenz durch künstlerische Anästhesie (Dante) und Schreckensbewältigung durch die politische Aktion (Herakles) sind schließlich auch die beiden grundlegenden Widerstandsformen und Erzählstränge der "Ästhetik des Widerstands", denn die "erlittne Katastrophe zu verwinden war jedesmal Voraussetzung für alles, was unternommen wurde, sei es allein oder unter Gleichgesinnten." (ÄdW, I, 27)

Die spezifische Qualität der Bearbeitung des Mythos im Roman besteht darin, daß der analytische Wahrheitsgehalt von Mythen den Schrecken und das Bedrohungspotential des Grauens erkennbar und in der Erzählung verfügbar macht. Insofern läßt sich die Trilogie auch als Abfolge von Variationen, Adaptionen und Abbreiviaturen eines säkularisierten und profanisierten Mythos bestimmen, d. h. als Demythisierung des Mythos. Mit dieser Arbeit am Mythos soll letztlich eine Wahrnehmungsweise vorgeführt werden, die als modellhaftes Korrektiv auch gegen den drohenden Erfahrungsverlust des Subjektes in der Moderne zur Geltung gebracht werden kann. Der Mythos ist zugleich in der Trilogie Korrektiv gegen die verhärtete Rationalität, prospektiver Horizont einer noch nicht eingelösten Utopie entbarbarisierter Verhältnisse und strukturbildende Projektionsfläche für das sinnstiftende Orientierungswissen in einer deformierten Lebenswelt. Durch die

ästhetische Verknüpfung von Mythos und rationalem Diskurs versucht Weiss einen realistischen Zugriff auf die Geschichte zu gewinnen. Insofern läßt sich die "Ästhetik des Widerstands" als Paradigma beschreiben, das wissenschaftliche und künstlerische Wahrnehmungs- und Gestaltungsweisen der Wirklichkeit miteinander kontrastiert und verschmilzt. Der fremde, historisch zurückliegende Stoff der Mythen erlaubt es denn auch, aus der Distanz auf die schier unerträgliche Nähe der faschistischen Gegenwart zu blicken.

Dabei vermeidet Weiss durchaus epische Naivität, worunter Adorno die unreflektierte Verstrickung des Erzählens in den Mythos versteht¹, indem er weder den antiken Mythos nacherzählt noch - wie etwa Christa Wolf in ihrer Erzählung "Kassandra" - mimetisch in der mythischen Geschichte verharrt. Sein Umgang mit dem mythischen Stoff zielt vielmehr darauf ab, in der Wiederkehr des Immergleichen, das als Thema mit Variationen Kontinuität und stetigen Wandel in eins verbindet, letztlich die noch aktuellen Strukturen historischer Klassenkämpfe sichtbar zu machen. Mit der Suche nach dem materialistischen Urbild der Geschichtskräfte wird der Mythos als ideologischer Herrschaftsschein destruiert und zugleich als Erfahrungsquelle für die Gegenwart erschlossen. In gewisser Hinsicht strebt die "Ästhetik des Widerstands" einen Umgang mit dem mythischen Material an, den man im übertragenen Sinne mit einer Formulierung Benjamins als "Auflösung der 'Mythologie' in den Geschichtsraum"² bezeichnen kann. Exemplarische Qualität für den "ewigen Kampf zwischen den Klassen"³ bietet hierfür die Gigantomachie, dargestellt im Sockelfries des Pergamonaltars, deren dynamische Ausdeutung durch die drei jungen Antifaschisten die Romantrilogie eröffnet:

"Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstnen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfs, ausweichend, zurückschnellend, angreifend, sich deckend, hochgestreckt oder gekrümmt, hier und da ausgelöscht, doch noch mit einem freistehenden vorgestemmtten Fuß, einem gedrehten Rücken, der Kontur einer Wade eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung." (ÄdW, I, 7)

Mittels der partizipialen Satzkonstruktion wird ein Stakkato gebündelter Wahrnehmungen und Eindrücke mitgeteilt, deren Tempo zusehends beschleunigt wird. Der rasch entziffernde Blick tastet sich sprunghaft von "Figur zu Figur, von

¹ Theodor W. Adorno, Über epische Naivität, in: ders., Noten zur Literatur, a.a.O., S. 34-40.

² Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: W. B., GS, Bd. V.I., a.a.O., S. 571.

³ Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 220.

einer Situation zur nächsten" (ÄdW, I, 11), selbst angetrieben von den verharrenden Bewegungsabläufen, die unmittelbar nach Entscheidungen drängen. Die umfangreich gebauten Parataxen der Romanexposition vermitteln dem Leser hierbei den Eindruck größtmöglicher präsentischer Nähe und Unmittelbarkeit. Eine schier allgegenwärtige Dominanz des betrachteten Objekts, in das der Leser bei seiner Lektüre unwillkürlich hineingezogen wird, scheint die Betrachtenden, von denen erst eine Druckseite später die Rede sein wird, zu verschlingen. Sprunghaft werden im Sehvorgang die martialisch kämpfenden Bewegungen der Götter und Giganten dynamisiert und abgetastet, es verwischen sich dadurch die scharfen Grenzen zwischen organischer Leiblichkeit und statuarischer Starre. Der Fries beginnt in der emphatischen Rezeption gar zu "vibrieren", (in der Grotte der Sagrada Familia beginnt der Stein analog an zu "reden" und zu "rufen", ÄdW, I, 195), weil die isolierten Augen-Blicke eine Bewegung imaginieren, die kulturgeschichtlich im Stein fixiert worden ist und die jetzt die Wahrnehmung strukturiert. Erzielt wird ein aktiver und dynamischer Sehvorgang, der sich von dem abhebt, wie er in der Herrschaftsperspektive gesehen werden soll und dementsprechend vorführt, wie er in der sozialistischen Perspektive gesehen werden kann.⁴

Es ist die Radikalität mythischer Darstellung im Kunstwerk, die es den Hauptfiguren erlaubt, transzendierend auch die eigene "Geschichte der Irdischen" (ÄdW, I, 10) zu begutachten. Offensichtlich ermöglicht erst die Transformation des Mythos in Kunst, mythisches Denken auch als Verschleierungsdiskurs zu kritisieren: "In mythischer Verkleidung erschienen historische Ereignisse, ungeheuer greifbar, Schrecken, Bewunderung erregend, doch verständlich nicht als von Menschen hervorgerufen, sondern hinnehmbar nur als überpersönliche Macht" (ÄdW, I, 9). Gemeint ist die Unterwerfung der gallischen Eindringlinge durch die herrschenden Attaliden, die ihren Sieg in Marmor zum Triumph über mythische Giganten hypostasierten. Mit der historisch-materialistischen Floskel ist allerdings noch keine Mythentheorie begründet. Auch verfügt Peter Weiss über keinen differenzierten Begriff des Mythos. Ihm geht es statt um begriffliche Klarheit eher darum, die ideologische Verschalung des Mythischen sichtbar zu machen (ÄdW, I, 323 ff.). Zudem soll der Weg der Kunst aus dem Mythos zum "Eigenleben" (ÄdW, I, 42) in der Welt der Herrschenden und Mächtigen verfolgt sowie der Frage nachgegangen werden, wie Mythos und Gewalt miteinander verschlungen sind. Der

⁴ Ein Gegenmodell kontemplativen Sehens liegt bei Gernot Böhme vor. Unter der Zielstellung, eine Ästhetik des Ephemeren zu begründen, plädiert er romantisierend, "sich möglichst aktiver Wahrnehmung" und "des Zugriffs auf Welt zu enthalten" (vgl. Gernot Böhme, Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt/M. 1989, S. 184).

Mythos soll als Symbiose aus Terror und Phantasie auf der ideologischen "Ebene des zeitlos Bestehenden" (ÄdW, I, 9) materialistisch entzaubert werden. Weiss tendiert bei diesem Unterfangen allerdings dazu, den Mythos als vorsätzliches Täuschungsmanöver der herrschenden Klasse und ideologisches Machtinstrument im Klassenkampf zu verkürzen: "was für die Unkundigen im magischen Dunkel lag, war für die Wissenden ein nüchtern einzuschätzendes Handwerk." (ÄdW, I, 9) Er läuft in den umfangreichen Exkursionen zur antiken Klassengesellschaft und zu deren kulturell überformten Gewaltverhältnisse aber offenbar Gefahr, zu schnell mythisches Denken, tradierte Mythologie und antike Machtideologie gleichzusetzen und - sehr modern - zu glauben, Mythen ließen sich ohne weiteres gegen den Strich lesen und analytisch linear auf den historischen Begriff bringen. Dagegen spricht zumindest der Umstand, daß auch das herrschende Bewußtsein als ein in den kollektiven Mythenverbund verstricktes aufzufassen ist. Als die Verwandlung der Geschichte in Natur ist der Mythos immer auch eine die gesamte Sozietät totalisierende Kraft, worin allerdings ideologische Hierarchien und Machtkalküle einbezogen sind, denn die herrschende Klasse organisiert im Mythos auch ihre numinose Legitimation, während die unterdrückte Klasse dem Mythos Sinnangebote und Glücksversprechen entnimmt.

Begreift man mit Jürgen Habermas das mythische Denken im Gegensatz zum rationalen Weltverständnis als primär anschauendes und analogisierendes, so läßt sich ein Standpunkt außerhalb des Mythos in archaischen Gesellschaften nicht vermuten. Seine an Forschungen von Lévi-Strauss und Godelier angelehnte Argumentation läßt sich in drei Punkten zusammenfassen: (1) Funktional erfüllen Mythen "die einheitsstiftende Funktion von Weltbildern auf exemplarische Weise"⁵. (2) Mythen basieren auf einem wesentlich "analogisierenden Denken", das alle Erscheinungen entweder Ähnlichkeits- oder Kontrastbeziehungen unterwirft, wodurch ein totalisierendes Netz vereinheitlichter narrativer Weltauslegung und imaginärer Weltkontrolle generiert wird. (3) Mythen sind mit mannigfachen Erfahrungen und Informationen angereicherte Vorstellungsweisen, die immer in irgendeiner Weise auf das bestehende Bedeutungsgefüge rückbezogen werden. Sie nivellieren disparate Realitätsbereiche (Natur/Kultur) und binden sie wechselseitig im vereinheitlichenden Gesamtbild ideell als humanisierte Natur und naturalisierte Kultur. Auf diese Weise werden dem mythischen Denken strategisch zwei Hauptfunktionen zugeschrieben: es konstruiert nämlich Analogien und behauptet

⁵ Jürgen Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 1. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1982, S. 73.

Totalität. Da aber die mythischen Interpretationen "nicht durch die Oberfläche des anschaulich Erfassbaren"⁶ hindurchdringen, können sie auch nicht den Sprung zu rational verfaßten Weltbildern schaffen.

Totalität und Analogie als basale und verallgemeinerbare Kennzeichen des Mythos und seiner autoritativen Weltdeutung spielen auch für Peter Weiss eine wichtige Rolle. Während jedoch die Totalität als allgemeine weltanschauliche Bindung zu wenig akzentuiert wird, überzeugt dort der Text am meisten, wo die Analogien mit Pathos in der Rezipientenphantasie fortgesetzt werden. Fraglos hatte der Pergamonaltar, wie Kunst in der Antike überhaupt, auch die Funktion, gesellschaftliche Macht zu legitimieren und abzusichern. Gegenüber diesem Machtaspekt, der recht schematisch und soziologisierend von Weiss dargelegt wird, fällt allerdings der ästhetische Rezeptionsvorgang viel stärker ins Gewicht. Er ist über die dargestellten Kampfsituationen und Schlachtbeschreibungen hinaus besonders durch die Dimensionen des Inkommensurablen und Abwesenden der Schreckensdarstellung gekennzeichnet.⁷ Der versteinerte Götterkampf gegen das aufbegehrende "Geschlecht von Riesen und Fabelwesen" fixiert die Kontrahenten "stumm in unhörbarem Dröhnen, verwoben alle in eine Metamorphose der Qual" (ÄdW, I, 8). Dieses Oxymoron kontrastiert paradox Hörbares mit Unhörbarem und verweist damit erstmals im Text auf die inhärenten Grenzen des Kunstwerks, die in sämtlichen Rezeptionsakten des Romans eine Rolle spielen. Es gibt aber noch eine weitere Dimension des Sprachlosen, nämlich das "Verstummen, die Lähmung derer, deren Los es war, in die Erde gestampft zu werden" (ÄdW, I, 13), wie es über die ausgebeuteten und rechtlosen Massen des Pergamenischen Reiches heißt. Und es ist in diesem Sinne auch die Sprachlosigkeit der jungen Protagonisten, die "überbrückt werden mußte." (ÄdW, I, 37) Vom Laokoon-Motiv des Kunstwerks über die analphabetischen Sklaven bis hin zum Bildungsdrang der Jungrevolutionäre im Berlin des Jahres 1937 spannt sich der Bogen der Sprachlosigkeit und Sprachsuche als Kehrseite der Unterdrückung, die zu überwinden, das Ziel aller kulturrevolutionären Utopien ist. Das, was das herrschaftliche Steinmonument nicht auszudrücken vermag, ergänzt die virtuose Rezeption: "Wir hörten die Hiebe der Knüppel, die schrillenden Pfeifen, das Stöhnen, das Plätschern des Bluts." (ÄdW, I, 14) Sogar in der Arbeiterwohnung wirkt dieser Eindruck dank reger Einbildungskraft noch nach:

⁶ Ebd., S. 77.

⁷ Beide Momente werden später als Elemente des Schrecklich-Erhabenen bestimmt.

"In der Stille, die dick um die Wände hing, lauschten wir einige Augenblicke lang, denn gleich mußte das Rasseln der Rüstungen und Waffen zu hören sein, das dumpfe Vorspringen, das Klatschen des in Fleisch dringenden Eisens, und dann, während der Dauer einer Sekunde, tobten die Nahkämpfe in der Küche, die Helme und Schwerter blitzten auf unter der Lampe, hingemordet lagen die Frauen und Kinder der gallischen Krieger." (ÄdW, I, 48)

Ziel der visionären Perzeption ist es letztlich, die Deutungsarbeit solange voranzutreiben, "bis eine Umkehrung gewonnen wäre und die Erdgeborenen aus Finsternis und Sklaverei erwachten und sich in ihrem wahren Aussehn zeigten." (ÄdW, I, 53) Rezeption wird von Weiss als jene Arbeit am Mythos verstanden, die die mythischen Allegorien in prosaische Realverhältnisse rückübersetzt. Rezeption, in der der Mythos depotenziert wird, geht von der Erfahrung aus, daß die Meisterwerke zwar "Komplizen der Macht" (Heiner Müller) sind, ihre Symbolik aber gerade deshalb auf den Boden der Geschichte zurückgeholt werden müsse:

"Herakles aber vermißten wir, den einzigen Sterblichen, der sich der Sage nach mit den Göttern im Kampf gegen die Giganten verbündet hatte, und wir suchten zwischen den eingemauerten Körpern, den Resten der Glieder, nach dem Sohn des Zeus und der Alkmene, dem irdischen Helfer, der durch Tapferkeit und ausdauernde Arbeit die Zeit der Bedrohungen beenden würde. [...] und Coppi nannte es ein Omen, daß grade er, der unsresgleichen war, fehlte, und daß wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen hatten." (ÄdW, I, 11)

Herakles ist abwesend und nur durch zwei Spuren, ein Namenszeichen und die Tatze des Löwenfells, symbolisch präsent. Er ist aus dem Gigantenfries herausgebrochen und avanciert als kontinuierliches Interpretationsfeld zum mythischen Leitmotiv des Widerstands. Aus zweierlei Gründen ist dieser Umstand überraschend, denn erstens ist Herakles als Irdischer unverhohlen Kollaborateur der siegenden Götter; er kämpft gewissermaßen auf der falschen Seite und kann auch deshalb als göttlicher Kombattant wohl nicht ohne weiteres als Widerstandskämpfer vereinnahmt werden; zweitens überrascht, daß gerade der unberechenbare Sohn des Zeus und der Königin Alkmene zur zentralen mythischen Identifikationsfigur erhoben wird, statt Prometheus, Sohn der Ge, der traditionell stets den mutigen Empörer gegen die Götterordnung verkörperte.⁸ Allerdings ist nicht zu vergessen: Herakles' Stärke ist durchaus auch darin zu sehen, daß er eigenmächtig Prometheus von dem peinigenden Adler, der von Zeus auf den Abtrünnigen gehetzt wurde, erlöste, indem er das Tier

⁸ Zur literarischen Rezeptionsgeschichte siehe: Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, vierte Aufl., Frankfurt/M. 1986, S. 438 ff.

tötete. Es scheint wohl gerade die Ambivalenz gegenüber der eher eindeutigen Prometheus-Legende zu sein, die Herakles für Weiss so interessant macht. Eine Ambivalenz, die bereits auf Herakles' Erziehung durch die Kentauren zurückzuführen ist; ging ihm dort doch sowohl die geschickte Kriegskunst als auch sein tödlicher Wahn in Fleisch und Blut über.⁹ Mit den Mitteln der kritischen Arbeit am Mythos adaptiert Weiss nicht zuletzt abseitige Geschichtserfahrungen, die zuvor in der Arbeiterbewegung und ihrer kanonisierten Parteigeschichtsschreibung ausgespart, verleugnet und verdrängt worden sind.

Mythen generieren Bedeutungen, die immer schon auf Auslegungen und Variationen beruhen. Ihr Sinn steht nicht ein für allemal fest, sondern ist mit den jeweiligen Deutungen verknüpft, die Hans Blumenberg als "Arbeit am Mythos" bezeichnet. Weiss' literarische Mythenarbeit, die nicht mit den Maßstäben theoretisch begründeter Mythologie gemessen werden sollte, setzt an den Vieldeutigkeiten, Ungereimtheiten und Widersprüchen an und klopft die Herakles-Figur in einem mythenkritischen Diskurs auf aktuelle Bezüge hin ab. Weil der Mythos aber schlechterdings zu jenen "Phänomenen gehört, die sich [...] definatorischer Festlegung widersetzen"¹⁰, begnügt sich Peter Weiss begrifflich mit dem eher schlichten ideologiekritischen Korsett und lenkt seine literarische Phantasie ganz darauf, die zwölf Taten des Herakles (Dodekathlos) zu kommentieren. Anders als in der Interpretation der Gigantomachie wird der Herakles-Mythos von den Protagonisten viel unmittelbarer auf ihren politisch-kulturellen Selbstverständigungsprozeß bezogen. So wenig Mythen als eindeutige historische Befunde gewertet werden können, so wenig läßt sich auch von einer einzigen Mythendeutung in der Romantrilogie sprechen. Der Leser wird in eine vielstufige, weitverzweigte Heraklesmetamorphose hineingezogen, deren vorrangiges Ziel darin besteht, die "Angst zu verscheuchen" (ÄdW, III, 171) und lebensnahe Bilder der

⁹ Vgl. hierzu: Herfried Münkler, *Odysseus und Cassandra, Politik im Mythos*, Frankfurt/M. 1990, S. 45.

¹⁰ Alfred Schmidt, *Deutungen des Mythos im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert*. Von Heyne zu Marx. In: *Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft?* Hrsg. von Peter Kemper, Frankfurt/M. 1989, S. 125-147, hier: S. 125. - Zur Problematisierung der theoretischen Mythosbestimmung siehe auch bes. die 3. und 4. Vorlesung von Manfred Frank, *Der kommende Gott*, Frankfurt/M. 1982; nützlich ist auch der Bericht von Walter Betz, *Vom "Götterwort" zum "Massentraumbild"*. Zur Wortgeschichte von "Mythos", in: Helmut Koopmann (Hg), *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jh.*, Frankfurt/M. 1979, S. 11-24; brauchbare Überblicke über den Diskussionsstand liefern weiterhin: Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985, S. 48 ff.; Hartmut Heuermann, *Mythos, Literatur, Gesellschaft. Mythokritische Analysen zur Geschichte des amerikanischen Romans*, München 1988, S. 128 ff.; Christoph Jamme, *"Gott an hat ein Gewand"*. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart, Frankfurt/M. 1991, bes. S. 21 ff.

eigenen Verstrickungen zu sehen. "Geschichten werden erzählt, um etwas zu vertreiben"¹¹, schreibt Blumenberg im Hinblick auf die kollektive Bannung der Furcht, und Peter Weiss fügt mit seinen modernen Rezipienten dem noch eine weitere Dimensionen hinzu: mythische Geschichten werden außerhalb ihrer Entstehungskontexte heute erzählt, um Antworten auf Sinnfragen und für die Identitätssuche zu finden. Ob es allerdings tatsächlich gelingt, die Angst zu verscheuchen, ist zu bezweifeln, ruft doch die Gigantomachie zunächst enorme Ängste hervor: "Wir blickten in eine Vorzeit zurück, und einen Augenblick lang füllte sich auch die Perspektive des Kommenden mit einem Massaker, das sich vom Gedanken an Befreiung nicht durchdringen ließ." (ÄdW, I, 14)

Angesichts solcher düsteren Aussichten, den sicheren Tod vor Augen und keine Rettung in Sicht, mag es nicht verwundern, wenn die Protagonisten Herakles, entgegen seiner tatsächlichen Solidarität mit den siegenden Göttern, auf die Seite der aufbäumenden Irdischen gewünscht wird: "Ihnen, den Unterworfenen, zur Hilfe müßte Herakles kommen, nicht denen, die an Panzern und Waffen genug hatten." (ÄdW, I, 14) Es dürfte wohl nicht übertrieben sein, in dem Irrealis "müßte" den Hilferuf der Bedrängten und Gefährdeten zu lesen, denen es weniger darum geht, nachträglich den mythischen Verlauf der Ereignisse korrigieren zu wollen, als um mythischen Beistand vom Kaliber eines Herakles im Kampf gegen die mythische Übermacht des Faschismus zu bitten. Wenn also der Kampf gegen die Götterwelt mit dem antifaschistischen Widerstand parallelisiert wird, dann deutet sich bereits zu diesem Zeitpunkt an, daß es der Hilfe aus dem Lager des Olymp bedarf, womit nicht nur ganz abstrakt das kämpfende Proletariat als Hoffnungsadressat gemeint sein kann, sondern eher die Helden der Schulze-Boysen-Harnack-Organisation, die ja - wie Heilmann - mitunter auch exponierte Stellen im Naziapparat innehatten. Die Herakles-Figur aber bleibt unbestimmt, auch hinsichtlich deren historischer Verortung. Einfache Antworten, denen die Ambivalenzen ausgetrieben wären, sind weder in der Mythenanalyse noch in den Erwartungen auf erfolgreichen Widerstand zu geben. Sicherlich hängt das mit der disparaten Quellenlage zusammen, denn es gibt weder den einheitlichen Herakles-Mythos, noch läßt er sich zeitlich eindeutig fixieren. Beide Momente sind allerdings die empirische Voraussetzung für die historisch-materialistische Deutung, um die Peter Weiss bemüht ist, jedoch im Falle Herakles nicht erreicht.

¹¹ Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, a.a.O., S. 40.

2. Gegenlektüre: Säkularisierung des Herakles-Mythos

Die Herakles-Figur wird diskursiv in einem groß angelegten Disput zwischen Coppi und Heilmann entfaltet, wobei Heilmann die tragende und argumentativ überlegene Rolle zukommt. Anfänglich besteht Einigkeit darüber, Herakles' Abwesenheit zum Ausgangspunkt für eigene Deutungsmöglichkeiten zu machen. Der aus dem Marmor geschlagene Heros erlaubt in der Phantasie, die überlieferte Legende seiner zwölf Heldentaten, den Dodekathlos, aus dem Blickwinkel gegenwärtiger Politikerfahrung zu durchleuchten. Zunächst wird Heilmanns willkürlich anmutende Ausgangsthese, Herakles habe das Bündnis mit dem Olymp zugunsten der Zugehörigkeit zu den Irdischen aufgelöst, nicht plausibel belegt, doch verweist schon allein ihre Stellung im Text, worum es dem fünfzehnjährigen intellektuellen Antifaschisten in Nazi-Uniform hier geht. Er verknüpft nämlich die Mythosexegese mit seinen theoretischen Aufzeichnungen zur utopischen Idee eines urwüchsigen Kommunismus und sieht insofern in Herakles' Schritt jenen Klassenverrat vollzogen, der für die bürgerlichen Linksintellektuellen von jeher zum revolutionären Selbstverständnis gehört. Hinfort steht das Interesse an Herakles' Lebenswandel unter dem Zeichen, herauszufinden, "welche Fehler er begangen und, vielleicht, welche Erkenntnisse er auf seinen Fahrten gewonnen hatte." (ÄdW, I, 19) Befördert wird die Absicht, Herakles zum Verbündeten der Arbeiterklasse zu stilisieren, anscheinend durch dessen Geburtsmythos selbst:

"Hera, Schwester und Gemahlin des Zeus, hatte der vom Göttervater Geschwängerten, in den Wehen liegenden Alkmene aus Eifersucht den Bauch abgeklemmt, um die Geburt des Herakles zu verzögern. Hier zeige sich, sagte Heilmann, der Bruch, aus dem unversöhnlicher Widerstreit wurde, denn in der Leibesfrucht sei der Aufruhr gegen das Bestehende vorgebildet gewesen, und mit ‚Ränken und Verschlagenheit wurde versucht, das Überlieferte zu erhalten.“ (ÄdW, I, 19)

Wenn folglich Widerständisches, mythisch dimensioniert, schon als Naturanlage hypostasiert wird, so geht es anschließend nur noch darum, Herakles für die Sache der Menschheitsbefreiung zu gewinnen. Mit den Versionen, den Heroen zum Sinnbild des Rebellen schlechthin zu transformieren, steht die "Ästhetik des Widerstands" jedoch im Gegensatz zu den klassischen Überlieferungen, die eher dessen "dienende Haltung"¹² hervorheben. Von jeher ist aber Herakles als Sohn des

¹² Reinhard Habel, Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1971, S. 265-295, hier: S. 265.

Gottes Zeus und der sterblichen Königin Alkmene eine ambivalente Figur, die in der antiken Dichtung größte Faszination ausübte. Herakles ist eben nicht nur der volksnahe Held, sondern auch ein halbgöttlicher Bastard, dessen verzögerte Geburt weitreichende Konsequenzen hatte. Da er aufgrund Heras Heimtücke um das Recht des Erstgeborenen gebracht wurde, konnte an seiner Stelle Eurystheus den von Zeus versprochenen Königsthron einnehmen, und Herakles mußte sich zunächst mit der Rolle dessen Sklaven begnügen.

Es ist zunächst auffällig, daß Weiss die Herakles-Legende ganz wesentlich aus der Perspektive sozialer Handlungsweisen betrachtet. Es geht ihm weniger darum, die komplexen Strukturen und Variationen der mythischen Überlieferungen umfassend auszuloten, als vielmehr alle markanten Punkte in seiner Biographie aufzuspüren, die seine chthonische Zugehörigkeit aufweisen. Daß dennoch ein ausgesprochen facettenreiches Bild entsteht, liegt an den zahlreichen zeitgeschichtlichen Bezügen, in denen Herakles im Roman als Gewährsmann für widerständiges Handeln in Kunst, Politik und Psychologie steht. Weiss liest den Mythos mit den Augen des marxistischen Sozialpsychologen, der Herakles' heterogenen Charakter als Konsequenz aus dessen sozialer Zerrissenheit und Unzugehörigkeit zu erklären beabsichtigt. Bemerkenswerterweise verzichtet der profane Blick auf den Mythos hierbei weitgehend auf die Dimension der Götter und ihrer Machenschaften, wodurch die Darstellung nahezu den Charakter eines historischen Berichtes annimmt. Weiss nimmt diese radikale Verkürzung, die unweigerlich mit der säkularisierenden Methode einhergeht, in Kauf, um den Kern von Herakles' Verhaltensmuster freizulegen.

Hierfür lassen sich folgende Beispiele aus seiner Jugendzeit anführen, bei denen Weiss teilweise ganz erhebliche Umakzentuierungen gegenüber den Überlieferungen vornimmt: Herakles tötet wilde Tiere, die das Weidevieh der Bauern gefährden und "erlangte beim Landvolk erste Berühmtheit" (ÄdW, I, 20); er ertränkt seinen Musiklehrer Linos nicht aus Jähzorn über eine erlittene Züchtigung, sondern "zum Beweis, daß waffenlose Schöngestigkeit einfachster Gewalt nicht standhalten kann" (ÄdW, I, 20); er verprügelt die vorlauten und schöngestigen Töchter der Mnemosyne und bevorzugt volksnahe Liedgut; in den von den "Musen verabscheuten Vorstädten lernte er die Not kennen, die in den Hütten und Kellern zu Hause war" (ÄdW, I, 20) und wurde mit dem Elend der Geknechteten konfrontiert, für die er solidarisch Sympathie empfindet. Herakles wird stets als Empörer gegen Unrecht und Tyrannei gesehen, der einen massiven Sklavenaufstand anführt, seine Heimatstadt Theben befreit und sie von dem "mystischen Fürsten" Erginos befreite. An dieser fiktiven Revolution läßt sich deutlich Weiss' Abweichung von der klassischen Überlieferung

ablesen. Ranke-Graves¹³, Kerényi¹⁴, Grant/Hazel¹⁵ und Schwab¹⁶ vertreten übereinstimmend die Auffassung, daß Herakles allein bzw. mit einer kleinen Gefolgschaft Erginos, der die Thebaner besiegte, entwaffnete und einen jährlichen Tribut befahl, tötete. Weil König Erginos' Vater von Thebanern getötet wurde, verlangte jener, daß zwanzig Jahre lang jährlich 100 Kühe an die Minyer übergeben werden sollen. In der "Ästhetik des Widerstands" hingegen führt Herakles eine Sklavenrevolte an, und Erginos erweist sich als ideologisches Trugbild des Gewaltherrschers Kreon, der die Legende erfand, um die Ausbeutung seiner Untergebenen zu legitimieren. Auf diese Weise führt Weiss' Lesart zu der Annahme, Theben sei statt durch den herkulischen Befreiungsschlag von einer hausgemachten sozialen Revolte der Parias zurückerobert worden. Herakles avanciert somit zum Prototyp des volksverbundenen Revolutionärs, der "auch von höchster Stelle her gefeiert werden" (ÄdW, I, 21) mußte, damit Kreons Intrigen gegen das eigene Volk nicht bemerkt wurden.

Ob nun Weiss diesbezüglich den Mythos tatsächlich historisiert, indem er unter der wuchernden mythischen Bilderwelt die Machtkoordinaten antiker Klassenkämpfe freilegt, läßt sich an dieser Stelle nicht mit Gewißheit klären. Er legt es aber darauf an, die Herakles-Mythe dahingehend zu historisieren, daß seine zunächst verwirrenden Verstrickungen in mythische Geschehnisse als politisches Kalkül im antiken Machtgefüge Thebens dechiffriert werden. Herakles steht am Scheideweg: Auf die Rolle des Empörers folgt die opportune Blindheit des Mächtigen, der das Intrigenspiel Kreons nicht mehr durchschaut: "Dies war die Zeit der Umnachtung des Herakles, sagte Heilmann" (ÄdW, I, 21). Korrumpiert von Megaras Reizen, erkennt der neue Schloßbewohner nicht die gewachsenen Nöte des Volkes, das nun noch stärker unter Eurystheus' Regime leidet: "Ein einziger Augenblick der Unaufmerksamkeit konnte alles Erreichte zunichte machen, und nun waren Monate, vielleicht sogar Jahre vergangen, die er untätig verbracht, der Gegner aber genutzt hatte." (ÄdW, I, 21) Überdeutlich konnotiert die Revolutionsthese hier Lenins Kritik am sozialdemokratischen Reformismus, durch den die Revolution aus Gründen opportunistischer Staatsraison leichtfertig aufs Spiel gesetzt wird, während der Staat

¹³ Robert von Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Neuausgabe in einem Band, Reinbek 1984, S. 422 ff.

¹⁴ Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen. Bd. 2. Die Heroen-Geschichten, München 1966, S. 114 f.

¹⁵ Michael Grant und John Hazel, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, 3. Aufl., München 1985, S. 186.

¹⁶ Gustav Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Bearbeitet und ergänzt von Richard Carstensen, Reutlingen o. J., S. 107 f.

seinen Machtapparat abermals ausbauen konnte, "damit sich Überraschungsangriffe nicht mehr wiederholen sollten." (ÄdW, I, 21)

Der Aufstand gegen das alte System schlägt fehl, weil sich Herakles' Zuversicht, durch die Entlarvung der Erginos-Lüge Kreon zu grundlegenden Reformen zu nötigen, als Illusion erweist. Das Ergebnis liegt auf der Hand: die revolutionären Errungenschaften wurden leichtfertig verspielt, und Herakles entfernt sich machtgeblendet als neuer Imperator vom eigenen Volk. Mit dieser marxistischen Interpretationsperspektive wird über die eigentliche Mythendeutung hinaus eine Darstellung von Herakles' gesellschaftlicher Dialektik gegeben, denn er konstituiert das antike Machtdispositiv mit, dem er sodann auch zum Opfer fällt. Ist der Mythos erst einmal säkularisiert und auf seine historischen Koordinaten zurückgeführt, kommt auch der Zwangszusammenhang von politischem Kompromiß, bestehender Herrschaft und dem Verzicht auf revolutionäre Positionen zum Vorschein. Weiss wendet die leninistische Revolutionstheorie auf die Erklärung mythisch verbürgter Vorgänge an und will zugleich die Kritik am sozialreformerischen Etatismus auf die mythologische Folie abbilden. Damit soll klargemacht werden, daß es neben der geschichtsübergreifenden Kontinuität der Klassenkämpfe ebenso die Kontinuität des Klassenverrates gibt. Die auf den einleitenden Herakles-Passus folgenden Erörterungen über die Geschichte der deutschen Sozialdemokratie zeigten dann auch deutlich: der Leser soll die kommunistische Lehre aus der Geschichte annehmen, daß nämlich bereits Herakles einen fatalen Irrtum beging, der sich als opportunistisches und staatstragendes Verhaltensmuster bis zum Sozialdemokratismus der Moderne erstreckt. Gemeint ist die Dialektik von Politik und Mythos, in der das Politische im Mythos und das Mythische aller Politik kritisiert werden soll. Übertragen auf die Mythologie kommunistischer und besonders stalinistischer Politikformen heißt das: "Sie lebten im Mythos, stellten diesen nie in Frage - warum nicht, weil der Mythos von oben kam, ihnen aufgedrängt wurde, der Mythos Sprachrohr der Herrschenden" (NB, 1971-1980, 211). Weil der Erzähler nach der Niederlage des Spanienkrieges von den politischen Kämpfen abgeschnitten und von einem "dichten Gewebe lügenhafter Geschichtsschreibung umhüllt" (ÄdW, II, 151) ist, drohen die Vorgänge gar "zwischen Mythen unterzugehen" (ÄdW, II, 151). Wohl in diesem Kontext ist dann auch der emphatische Ausruf in den "Notizbüchern": "Herakles im Augiasstall: endlich aufräumen mit der ganzen alten Scheiße!" (NB, 1971-1980, 456) gleichfalls auf die durch den Stalinismus getrübe sozialistische Großhoffnung gemünzt, obgleich die verbrecherische Gewalt des Stalinismus im Namen Herakles', d. h. aufgrund der Bollwerkfunktion der Sowjetunion gegen den ungehindert

expandierenden Feldzug des Faschismus, als notwendige Anfälle von "Umnachtung" und "Raserei" (ÄdW, I, 170), gerechtfertigt wird.

Bereits an dieser Stelle wird eine zentrale politische Funktion der changierenden und keineswegs berechenbaren Herakles-Figur deutlich: Herakles steht als Geschichtsmetapher für die Genese, Metamorphose und Spaltung der Arbeiterbewegung, deren Weg sich vom Aufstand über die Spaltung bis hin zu Niederlage und Katastrophe erstreckt, aber auch für die unduldsame und dadurch grausame Geschichte der Sowjetunion; und was sich im gesellschaftlichen Maßstab vollzieht, wird ebenso innerhalb der Organisationen (sowohl der reformistischen wie der revolutionären) und der Individuen vollzogen. Herakles verkörpert die Niederlage der sozialistischen Utopie in der Realität der politischen Geschichte, gleichzeitig das kämpfende wie das hoffende Moment, mithin auch das Revolutionäre als "Entwurf einer Möglichkeit zur Überwindung der Schwerkraft" (ÄdW, I, 97), wie es metaphorisch über den Steinabdruck des archaischen Archaeopteryx heißt. So wie dieser sich "im Übergangszustand von einer Lebensform zur andern" (ÄdW, I, 98) befand, so steht auch Herakles an einem Scheideweg: zwischen Mythos und Klassenkampf. Als utopische Kraft repräsentiert der Heros das die schlechte Gesellschaft Transzendierende ohne Transzendenz. Zwar kommt der neuzeitliche Revolutionär als säkularisierter Heldentypus ohne traditionelle Jenseitsvorstellung aus, doch bleibt sein Transzendieren ohne Transzendenz dennoch dem mythischen Bestand verhaftet. Bezieht man diese Skepsis gegenüber den politischen Mythen direkt auf die Herakles-Legende, so erscheint in ihr neben der Zuversicht, der Heros liefere die Vision für die "potentielle Kraft der arbeitenden Menschen, den Weg zu ihrem Ziel anzutreten" (NB, 1971-1980, 605), auch der Mythos der schier unabwendbaren Niederlage der Entrechteten.

Auch die Erklärung für Herakles' Wahnsinn wird in einer politischen Gegenwartsperspektive gesucht, als Ausdruck der Ohnmacht über seinen Verrat an den "unzähligen andern, die schwächer waren als er, und ohne Einfluß", die er "im Stich gelassen hatte" (ÄdW, I, 22), so daß die Umnachtung als Reaktion psychischer Verzweiflung eines Revolutionärs erscheint, der seine Mission nicht zuende bringt und an der selbstverschuldeten Isolation verzweifelt. Anders lautet hingegen die Überlieferung, wonach Herakles von Hera, die ohnehin den Bastarden ihres Ehemannes Zeus haßt, wegen seiner gewalttätigen Ausschreitungen mit Wahnsinn geschlagen wird.¹⁷ Seine Manie wird entgegen der Legende zum individuellen

¹⁷ Über diese Version, mit Abweichungen hinsichtlich Heras Motive und dem genauen Zeitpunkt, sind sich mehrere Quellen einig. Eine neuere feministische Lesart bescheinigt Herakles dagegen

Befreiungsakt umgedeutet, mit dem Herakles sich sukzessive aus seiner Verstrickung in die herrschende Politik löst. So steht der Mord an Frau und Kindern dafür, daß der Halbgott seine Verbindungen mit den verhaßten Oberen auslöscht, "und wir stimmten seiner Raserei zu, als grade ein Trupp der schwarzen Totengräber, den Totenkopf an der Mütze, gröhrend vorbeizog." (ÄdW, I, 22) Die Raserei erscheint statt als Ausdruck besonderer Brutalität als Verzweiflungstat eines Heroen (Stalin), der sich Eurystheus aus Gründen der Selbsterhaltung unterwerfen muß.¹⁸ Erleichtert wird die Sympathie für solch rohe Gewalttat wohl durch die unmittelbare Präsenz des Feindes in Gestalt der SS-Totenkopf-Einheit, wodurch die Diktatur Kreons mit der Nazi Herrschaft in Bezug gesetzt wird. Herakles erscheint als geschickter Taktiker, dessen wahnsinniges Morden den Übergang vom erfolgreichen Sklavenführer zum listigen Revolutionsstrategen kennzeichnen soll. Das trifft aus der Sicht des Erzählers, der all seine politischen Hoffnungen in der "Zeit der Anfechtungen" (ÄdW, I, 171) aus der Existenz der Sowjetunion zieht, auch auf Stalin zu:

"Unsre Empörung und Auflehnung wäre ohne Hoffnung gewesen, hätte dieses Land für uns nicht etwas Unzerstörbares dargestellt, etwas, das allen Kränkungen, aller Mißgunst, allen Besorgnissen standhalten mußte. [...] Wir stimmten der Unduldsamkeit zu, mit der dort vorgegangen wurde. Es durfte kein Abwarten geben. [...] Mochte von Verirrungen, Fehlgriffen und Panik die Rede sein, für uns war jedes Zuschlagen, jede Gewalt berechtigt. Das Land stand allein, so wie wir

einen Überschuß an 'menos', der alle indogermanischen Krieger in Raserei treibe. Herakles mache sich den mörderischen Müttern gleich und vollziehe in seinem Körper eine schmerzhaft weibliche Nachbildung. Nicole Loraux geht deshalb davon aus, mit Herakles eine griechische Figur vorzufinden, "die für die Weiblichkeit im Manne" steht. (Nicole Loraux, Herakles: Der Übermann und das Weibliche, in: Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen, hrsg. von Renate Schlesier, Basel u. Frankfurt/M. 1985, S. 167-208, hier: S. 178.) - Siehe zum Kontext von Schrecken und Wahn bei Herakles auch: Jean-Pierre Vernant, Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum. Artemis und Gorgo. Aus dem Französischen von Max Looser, Frankfurt/M. 1988, S. 46 ff.

¹⁸ Auch hinsichtlich der Tötungsabsicht und des Zeitpunktes besteht in der Überlieferung keine Einigkeit. Bei Kerényi verwechselt Herakles im Wahn seine eigenen Kinder mit jenen Eurystheus' (a.a.O., S. 150), bei Ranke-Graves verwechselt er seine Kinder mit Feinden (a.a.O., S. 425) und Schwab vermutet, Herakles habe in seiner Raserei Giganten halluziniert (a.a.O., S. 110). - Diese Wahnsinnszene hat Heiner Müller - wohl in Anlehnung an die Herakles-Tragödie von Euripides - in seinem Text "Herakles 13" erneut aufgegriffen. (Heiner Müller, Herakles 13, in: Sinn und Form 44 (1992), H. 1, S. 23-25). Bei Müller tötet Herakles seine Kinder im Wahn ("sein Blick verwildert ganz zum Blick / Der Gorgo", S. 25) weil er sie mit jenen des Feindes verwechselt. Müllers Reminiszenz an Herakles' Wahnsinn muß wohl als Parabel auf die Terrorszenen des Stalinismus gelesen werden, der im Namen der kommunistischen Befreiung neue Herrschaft und Barbarei etablierte ("[...] Sohn was leidest du / Daß du so fremd gehst Hat dich ganz verirrt / Das Töten", ebd., S. 24).

allein standen, und in diesem Alleinstehn waren wir miteinander verbunden." (ÄdW, I, 170)

Entgegen den ideologischen Verlautbarungen der Hofberichterstatter, die in Herakles' Taten lediglich die Herrschaftssicherung von Eurystheus' Imperium sehen wollen, werden die Arbeiten als gewaltige Kraftakte verstanden, um das verlorene Volksvertrauen zurückzugewinnen. Aus der Perspektive der Märchenerzähler und der staunenden Bevölkerung wird an den einzelnen Episoden erst die Faszination, dann auch die Überzeugungskraft betont: "Was gibts neues von Herakles, wurde ständig gefragt" (ÄdW, I, 23). Ehemalige Skepsis und Ablehnung schlägt in Stolz und volkstümliche Heldenverehrung um, zugleich "wuchs ihr Zorn gegen Eurystheus" (ÄdW, I, 23). Während die unglaublichen Leistungen, die ganze Epoche zu heldenhaftem Streben zu ermuntern scheinen, wächst bei dem unteren Volk der Wunsch nach Herakles' Rückkehr, damit er Eurystheus ablöse. Problematisch scheint diese naiv anmutende Lesart der Geschichte allein schon deshalb, weil das Volk als eigentlicher Adressat des Heroismus außerhalb des mythischen Denkens zu stehen scheint. Es nimmt zwar den durch die Märchenerzähler ausgeschmückten Mythenstoff wörtlich, kann ihn jedoch als eine Art Sekundärwissen deutend auf die eigene Lebenswelt beziehen, die dadurch nicht von der Totalität des Mythos durchdrungen ist. In dieser Sicht sind Mythos, Legende und Alltagsbewußtsein nicht kongruent. Die Kritik an Weiss' simplifizierendem Mythenverständnis muß dort ansetzen, wo er den Mythos als bindendes kollektives Bewußtsein in Bildern ausblendet oder vernachlässigt, um in ihm allein durch ideologische Herrschaftsinteressen instrumentalisierte Trugbilder nach dem Vorbild des Priestertruges auszumachen. Das Volk durchschaut nicht die Legenden als mythisch-ideologischen Schein, sondern nimmt sie als Realhistorie wörtlich und kann anhand der Nachrichten vom Dodekathlos Überlegungen zur politischen Lage anstellen. Auf diese Weise wächst der Heros zum Hoffnungsmonument künftiger Befreiung heran, das die "gesamte Welt mit seinen Schritten ausmessen (müsse), um festzustellen, wo es feindliche Übermacht oder Möglichkeiten zur freien Entfaltung gäbe." (ÄdW, I, 24) An dieser Stelle treffen Mythos und Realgeschichte zusammen, denn während Herakles seine Taten vollbringt, wartet das unzufriedene Volk auf die Rückkehr ihres Anführers und bereitet sich auf die neue Revolte vor.

Im Vordergrund stehen statt detaillierter Nacherzählung der Heldentaten deren Rezeption durch die Unterdrückten. Als Herakles sogar mit dem Höllenhund Kerberos und Zeus' leberfressendem Adler nach Hause zurückkehrt, symbolisiert diese Kontrolle über die Naturgewalten in mythischer Verkleidung das Ende der

Furcht vor dem irdischen Tod und schicksalhafter Gottesstrafe, wie sie Prometheus, den Herakles erlöst, erleiden muß:

"Sie sahn, auf welch dürrn rüdigen Beinen sich die Herrschaft von Betrug und Lüge aufrecht hielt, und wie kläglich dem Vogel, der eben noch stolz über Prometheus thronte, die Federn hingen, wie stumpf die Häutchen waren, die sich über die sonst so gefährlich blitzenden Augen gezogen hatten. Zuende also mit der Festschmiedung ans Leiden für den, der das Neue dachte, offen alles in Theben, in Mykene, fürs Zeitalter der Gerechtigkeit." (ÄdW, I, 25)

Auf diese Weise zerstört Herakles den Schreckensmythos, tritt aus dessen Bannkreis heraus, entlarvt die furchterregende Legende als schäbige Legitimation thebanischer Willkürherrschaft und sprengt die Geschlossenheit des mythischen Weltbildes durch unmittelbar praktische Alltagserfahrungen von innen auf. An die Stelle blinder Schicksalsmächte tritt mit Herakles das zivilisatorische Prinzip der naturbeherrschenden Arbeit. Das mythische Blendwerk zersetzt sich angesichts der nüchternen Alltagserfahrung damit sowohl für die Beteiligten, was sehr fragwürdig und durch die Mythenforschung nicht bestätigt ist, als auch für die Romanprotagonisten. Überraschend ist an dieser Sichtweise, daß Peter Weiss als Marxist in dieser Hinsicht erheblich von Marxens mythenkritischem Gedankengang abweicht, denn er läßt den Mythos von einer mythischen Figur aufsprengen, ohne direkt die unentwickelte materielle Basis der griechischen Gesellschaft heranzuziehen, wie Marx es getan hat.

In seinen methodologischen Skizzen "Zur Kritik der Politischen Ökonomie" betont Marx die transitorische Bedeutung des antiken Mythos, der mit fortschreitender Naturbeherrschung aufgehoben und überflüssig werde. "Alle Mythologie", erklärt Marx, "überwindet und beherrscht und gestaltet die Naturkräfte in der Einbildung und durch die Einbildung: verschwindet also mit der wirklichen Herrschaft über dieselben."¹⁹ Marx faßt Mythologie ideologiekritisch als "unbewußt künstlerische Verarbeitung der Natur"²⁰ und der Gesellschaft durch die "Volksphantasie". Herakles wäre nach dieser These der Prototyp für die ideelle, eingebildete innere und äußere Naturbeherrschung, für die Substituierung mangelnder Produktivkraftentfaltung durch notwendig falsches Bewußtsein. Vermutlich wäre es Marx daher nicht in den Sinn gekommen, die mythenzersetzenden Kräfte der Geschichte im poetischen Arsenal mythischer Volksphantasien selbst zu verorten. In den Konspekten zu Lewis H. Morgan spricht Marx vom Mythos als "große(r) geistige(r) Kraft [...], die bereits zu einer mächtigen Triebfeder für die Gattung

¹⁹ Karl Marx, Zur Kritik der Politischen Ökonomie. Erstes Heft, 9. Aufl., Berlin/DDR 1974, S. 259.

²⁰ Ebd.

Mensch wird."²¹ Weiss geht noch einen Schritt weiter und gestaltet mit Herakles die mythisch-antimythische Triebfeder, wodurch allerdings - zumindest hinsichtlich der Geschichtsanalyse - die klare Unterscheidung zwischen Mythos und Rationalität, die bei Marx angelegt ist und auch von Habermas zum Distinktionsmerkmal erhoben wird, wieder rückgängig gemacht wird. Während für Marx die geschichtliche Leistung des Mythos in der vor-künstlerischen Naturverarbeitung als einer eigenständigen schöpferischen Aktivität besteht, die jedoch nicht bewußt und intentional poetisch organisiert ist, hat Weiss ausschließlich dessen ideologischen und verschleiern den Charakter vor Augen. Der Unterschied besteht folglich darin, daß Marx das mythologisierende Naturverhältnis als historische Schwundstufe beim Wort nimmt, während Weiss glaubt, den metaphorischen Schleier des Mythos entfernen und ihn in seine profanen, geschichtlich-konkreten Sinnbezüge auflösen zu können.

Marx hat in seiner Skizze nicht berücksichtigt, daß der Mythos einen eigenständigen, sinnvollen Zusammenhang disparater Geschehnisse etabliert und insofern im wesentlichen eine narrative Ordnungsmacht darstellt, die Gewalt, Mächte und Schicksale hierarchisiert. Mythos ist eben auch eine eigenständige symbolische Interaktionsform und als solche eine spezifische diskursive Praxis des definitiven Setzens von Bedeutungen. Paul Veyne charakterisiert daher den apodiktischen Charakter des Mythos als ein Sprechen, das "ganz alleine spricht, so als ob es Autorität besitze."²² Zentral am Mythos ist, daß er dem historischen und phantastischen Regime der Macht und Herrschaft eine erzählbare und damit ätiologisch sinnsetzende Struktur verleiht. Im Mythos verwandeln sich zwanghafte Naturverhältnisse in erzählbare Geschichte, deren beruhigende, von Ängsten entlastende Funktion Blumenberg hervorgehoben hat.

Es gilt für die Protagonisten des Romans nun, diesen Beruhigungseffekt als ideologischen Trug aufzusprengen. In Herakles' Taten soll die praktische Seite mythischen Denkens ausgemacht werden, die nur den einen Zweck verfolgen, "dieser gewohnheitsmäßigen Duldsamkeit" (ÄdW, I, 25) der faszinierten Massen den Kampf anzusagen und die Herrschenden der Lächerlichkeit preiszugeben. Arbeit am Mythos ist Bannung der Furcht und Depotenzierung des Respektes vor mythisch drapierter Herrschaft. Für die Romanhelden tritt Herakles als Empörer gegen die Macht auf,

²¹ Karl Marx, Konспект über Lewis H. Morgans "Ancient Society" (1880/1881). Zit. nach: Karl Marx/Friedrich Engels, Über Kunst und Literatur. In zwei Bänden. Erster Band, Berlin/DDR 1967, S. 239.

²² Paul Veyne, Glaubten die Griechen an ihre Mythen? Ein Versuch über die konstitutive Einbildungskraft. Aus dem Französischen von Markus May, Frankfurt/M. 1987, S. 133.

und er "ließe sich jetzt jedoch nicht mehr wegdenken von der Seite der Versklavten" (ÄdW, I, 25), wie Heilmann optimistisch bemerkt. Seine Leistung wird darin gesehen, als Sterblicher aufgezeigt zu haben, daß "allen Zaubersprüchen begegnet, daß alles sagenhafte Getier überwunden werden konnte" (ÄdW, I, 25). Mit einem Wort Ernst Blochs läßt sich die umdeutende Rezeption des Mythos durch die Protagonisten als "Aktion gerade gegen Bann und Unwissenheit im Mythischen, doch für Freiheit und Ahnung in mancher seiner Hüllen"²³ kennzeichnen. Allerdings wird im Laufe der weiteren Aneignungsschritte die utopische Erwartung zurückgedrängt, denn der Mythos ist nicht einfach der eigenen Zukunft als unerfülltes Residuum der Zivilisationsgeschichte eingeschrieben. Die Analyse der Gemeinsamkeiten, aus denen sich Hoffnungen begründen ließen, schließen denn auch ein, daß Nichtidentisches nicht verleugnet wird. Herakles kann aus diesem Grunde in der Trilogie nicht ungebrochen zur Identifikationsfigur des antifaschistischen Widerstandes erhoben werden.²⁴ Da Weiss aber selbst keinen Mythos produziert, sondern durch dessen Säkularisierung den Realismus der Wahrnehmung und der materialistischen Geschichtsanalyse befördern will, verkörpert die antimythische Enthüllung einen verfremdenden Zugriff auf eine entfremdete Wirklichkeit. Der Rückgriff auf Mythen ist als Vorgriff auf zukünftige Geschichte im Sinne einer vorausgreifenden Geschichtserfahrung angelegt und dient dem politischen Zweck, Gegenwartsthemen in einem fremden Kontext darzustellen und sie auf diese Weise dem reflexionslosen, ohnmächtigen Unmittelbaren zu entreißen. Es geht um nicht weniger als um die "Nothwendigkeit/ Sinnbilder/ für unsre Zeit zu finden/ die wirksam sind und tragend/ wie einst Götterfiguren und Mythologien"²⁵, wie Weiss seinen Hölderlin im Drama programmatisch sprechen läßt.

Arbeit am Mythos heißt für Peter Weiss statt romantischer Rückkehr zur geträumten Antike der politische Vorstoß zur gedachten Selbstbefreiung, die historisch jedoch scheitert. Seine Mythenarbeit ist kein mythisches Nacherzählen, sondern Reflexion der metaphorischen Einheit von Bild und Gegenstand in der Kunst, dergegenüber der

²³ Ernst Bloch, Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht, in: Ernst Bloch, Literarische Aufsätze, Frankfurt/M. 1965, S. 338-347, hier: S. 344.

²⁴ Bereits in der antiken Tradition hat sich ein eminenter Wandel der Identifikationsmöglichkeit mit Herakles vollzogen. Im Homerischen Epos wird er eher negativ behandelt, während Hesiod ihn zum Helden der einfachen Leute kürt. Erst Pindar erklärt ihn dann zum Helden aller Schichten, auch des Adels. Vgl. hierzu Bernd Effe, Helden und Literatur. Der Funktionswandel des Herakles- Mythos in der griechischen Literatur, in: Poetica 12 (1981) H. 2, S. 145-166.

²⁵ Peter Weiss, Hölderlin. Stück in zwei Akten. Neufassung, Frankfurt/M. 1982, S. 59 f.

Mythos noch eine Bedeutungsidentität reklamieren kann.²⁶ Als geschichtsmächtiges Symbol inkorporiert Herakles die Verzweiflung in der Geschichte, deren Dialektik darin besteht, daß die "Geschichte der Befreiung um soviel weiter in eine 'hoffnungslose' Zukunft" entrückt, "desto größer die Kraft dieses Erlösers phantasiert wird."²⁷ Daraus folgt im Roman die nüchterne Einsicht, Herakles nur als Gescheiterten positiv rezipieren zu können, da aller Heroismus unlösbar auch stets vom Wahn durchtränkt ist. Aber Herakles steht auch für das aktive, auf Widerstand ausgerichtete Handeln in der Geschichte und für das utopische Moment aller Hoffnungen auf Überwindung klassenbornierter Zwangsverhältnisse. Dazu heißt es in den "Notizbüchern" durchaus emphatisch: "Herakles - der Traum von der Erfüllung alles Phantastischen - der Prolet, der endlich alles besitzt, was ihm früher vorenthalten worden war" (NB, 1971-1980, 671). Die Rede vom Traum ist hier durchaus doppeldeutig zu verstehen, denn Heilmanns Briefe und ihr Traumdiskurs erschließen eine Qualität der Auslegung, die sich nicht im utopischen Anspruch erschöpft, sondern das Träumen auch als künstlerischen Wachzustand meinen.

3. Mythos als Alptraum: Herakles in Heilmanns Briefen

In der "Ästhetik des Widerstands" sind zwei Briefe Heilmanns als meditative Intermedien für den Erzähler im ersten und dritten Band über den Zusammenhang von Herakles und den Träumen integriert. Sie werden als vom Erzähler referierte und kommentierte Ausführungen Heilmanns, der nur als indirekter Sprecher zitiert wird, präsentiert. In seinem Herakles-Brief (ÄdW, I, 314-320) nimmt Heilmann 1938 eine dezidierte Revision des gemeinsam erarbeiteten Heraklesbildes vor. Der Brief, auf

²⁶ Daß sich die politische Dimension der Herakles-Rezeption nicht durch eine formalistische mythopoetische Lesart erhellt, zeigt die Analyse von Stephan Meyer, der Herakles hauptsächlich als Präfiguration Christi deutet. Es ist insgesamt nicht plausibel, weshalb der Roman "mythen'bildend' oder mythenerneuernd" wirken soll, nur weil eine bildhaft-sinnliche Perzeption dominiert. Diese These scheint mir nicht zuzutreffen, was damit zusammenhängt, daß Meyer eine sehr sprach-formalistische Auffassung vom Mythos vertritt und die geschichtsphilosophischen und machtpolitischen Aspekte vernachlässigt (Stephan Meyer, Kunst als Widerstand, a.a.O., S. 158 ff., bes. S. 164 und 181 f.). - Noch dezidierter beabsichtigt Harry Timmermann "eine quasi-religiöse Dimension" der Trilogie anhand der Herakles-Metamorphose freizulegen, primär in der Absicht, gegen linke Rezeptionsmuster zu polemisieren. (Harry Timmermann, Vom Helden zum Heiligen. Überlegungen zu einigen Funktionen des Herakles-Mythos in der "Ästhetik des Widerstands", in: Ästhetik, Revolte, Widerstand, a.a.O., S. 258-271).

²⁷ Klaus Briegleb, Unmittelbar zur Epoche des NS-Faschismus. Arbeiten zur politischen Philologie 1978-1988, Frankfurt/M. 1990, S. 433.

Umwegen aus Deutschland nach Spanien gesendet, knüpft zum einen an die vorausgegangenen Gespräche in Berlin an, stellt zugleich aber einen Kommentar zu den verhärteten Fronten in Spanien dar: "Anfangs hatte ich mich beim Lesen des Briefs zurückversetzt in die Tage vor meiner Abreise aus Berlin", berichtet der Erzähler, "dann war es vielmehr so, als hätte Heilmann sich hierher, in meine Gegenwart begeben." (ÄdW, I, 316) Heilmanns Revision scheint die Gewißheiten der historisch- materialistischen Erklärungen durch psychologische und kulturkritische Einwände teils erweitern, teils rückgängig machen zu wollen: "Ich kann ihn nicht mehr sehn, so wie ich ihn vor einem Jahr sah" (ÄdW, I, 316). Seine Kritik geht davon aus, daß durch zusätzliche Lektüre, nachträgliche Beschäftigung und wohl auch neue Erfahrungen "seine Gestalt vielfältiger, auch fragwürdiger geworden" ist (ÄdW, I, 314). Im wesentlichen stehen drei Punkte im Vordergrund: Erstens wird nun generell am proletarischen Helden gezweifelt, zweitens kommt die Rolle der Angst und Wahnvorstellungen zur Sprache und drittens erscheint Herakles als Ausgeburd gewalttätiger patriarchalischer Verhältnisse, die die Erklärung für die Verschlingung von Gewalt, Wahnsinn und Macht abgeben. Mit dem Brief wählt Weiss gezielt eine subjektive Ausdrucksform, die die psychologischen Annahmen transportiert, ohne daß sie sich gegenüber den politischen Imperativen zu verantworten hätte. Auch methodisch durchbricht Heilmann die bisherige Vorgehensweise, indem nicht mehr die durch den Dodekathlos vorgegebene Chronologie der Ereignisse eingehalten wird, sondern separate Aspekte von Herakles' Biographie erörtert werden. Insofern wird die Herakles-Deutung ebenso subjektiviert wie der Heros selbst Subjekt der Ästhetik.

Im Vordergrund steht die Vermutung, daß er "von Furcht und Schrecken geplagt war und seine Handlungen nur dazu dienten, die eigne Schwäche und Vereinsamung zu überwinden." (ÄdW, I, 314) Herakles wird einer Art psychoanalytischer Laienanalyse unterzogen, die auf den Verdacht gründet, bei seinen Ungeheuern handele es sich lediglich um Projektionen und Angstträume. Von daher verliert der Heros mit einem Mal alles Heroische, und er kämpft auch nicht mehr länger zum Wohle anderer "gegen das Monströse und Destruktive" (ÄdW, I, 314). Mit den Mitteln der Traumdeutung verlagern sich somit die feindseligen äußeren Mächte aus dem Bereich der Herrschaft über die Naturgewalten in jenen der traumatisch unbeherrschten Subjektivität und Phantasiewelt. Herakles wandelt sich in dieser Perspektive vom furchtlosen Helden zum psychisch defekten Patienten, der von angstbeladenen Traumgebilden heimgesucht wird. Der Mythos gibt sich auf diese Weise als Phänomen des Unterbewußtseins zu erkennen, als verdeckter männlicher Alptraum, der die "Ungeheuer [...], gegen die er kämpfte" (ÄdW, I, 315), in die

Außenwelt projiziert. Für Heilmann liegt diese Diagnose schon deshalb nahe, weil er "solche Gebilde" aus seinen eigenen Träumen kennt und seinen eigenen Ängsten zuordnen kann. Die Rede ist von Bestien, die dem Träumenden dann zusetzen, "wenn wir etwas Übermächtiges tief in uns vernommen haben, wenn wir zittern beim Gedanken an unsre Unterlegenheit." (ÄdW, I, 315) Die seelische Verfassung von Zeus' Sohn bringt auf monströs vergrößerte und komprimierte Weise zum Ausdruck, daß er "mehr in seinen Träumen als im Alltäglichen verhaftet war" (ÄdW, I, 315), und das Ausmaß der halluzinierten Gestalten erlaubt somit einen entlarvenden Rückschluß auf das außerordentliche Ausmaß seiner psychischen Verstrickungen. Die positive Funktion dieser Wahngelbilde besteht für Heilmann darin, daß sie eine beruhigende und entlastende Wirkung auf die ihrerseits verängstigte Masse ausüben kann, wenn erst einmal sichtbar wird, mit welchen Qualen sich ihr Vorbild herumzuschlagen hat.

In dieser Version transportiert der Heros statt der List des Oppositionellen nurmehr seine eigenen Ängste, die zum Spiegelbild für die gesamte Zivilisationsgeschichte der Menschheit ausgedehnt werden. Heilmann ist offensichtlich weniger daran interessiert, den Sinn des Mythos hermeneutisch aufzuschlüsseln, als den psychogenen Befund auf die eigene Erlebnisgegenwart zu übertragen. Daß Heilmann ohne weiteres Herakles vom revolutionären Strategen zum mitleiderregenden und hilfsbedürftigen Opfer degradiert, dem keine eingreifende Praxis gelingt, liegt an seiner revidierten Lesart; sie säkularisiert den Mythos, in dem nicht mehr länger ein vorrangig historisches Realgeschehen rekonstruiert werden soll. Damit bleibt nurmehr der Krankheitsbefund der mythischen Verdrängungsgeschichte:

"Was ich jetzt über Herakles lese, sagte er, kommt nicht mehr aus einem Mythos, hat zwar noch epische Züge, ist aber geprägt von der Unvollkommenheit, dem Irren und Suchen, den Fehlschlägen und fortwährenden Neuanfängen, die sowohl zum Wesen der Poesie, der Traumdeutung gehören, als auch zum Drang, sich selbst in der Welt zu bestätigen." (ÄdW, I, 316)

Unverkennbar liest Heilmann die Herakles-Legende als verschlüsseltes Psychogramm, das sowohl in Richtung auf eine Pathologie gesellschaftlicher Krisenerfahrungen und psychischer Irritationen als auch in Richtung surrealer Kunstquellen aufgelöst werden soll. Wurde zuvor in Herakles' "Handlungskraft" das geschichtsmächtige Prinzip menschlichen Handelns ausgemacht, so liegt der Akzent nun auf der bescheideneren Ebene seiner weltabgewandten "Grübeleien". Da er "rettungslos verfangen war in seinen Phantasien" (ÄdW, I, 317), entläßt ihn

Heilmann aus seiner Rolle des Sklavenbefreiers, so daß nurnmehr ein von Halluzinationen zerfressener Choleriker übrig bleibt, an dessen Traumgebilde die psychische Seite des Kunstschaffens sichtbar werden soll. Insofern läßt sich wohl sagen, daß sein aufgestauter Wahn als zivilisatorische Keimform und als Urzustand der Poesie aufgefaßt wird. Zu dieser Deutung gelangt der junge Heilmann, weil er auch methodisch gegenüber früheren Einsichten entgegengesetzt vorgeht. Gingen die Protagonisten in ihren Berliner Gesprächen noch von der Geburt des Helden aus, die traditionell als urwüchsiges, widerständisches Lebenszeichen gewertet wurde, so steht im Herakles-Brief nun dessen Ende im Mittelpunkt. Anhand der Deianeira-Episode wird der Mythos vom giftigen Nessos-Hemd kurzerhand als Geschichtslüge denunziert. In der Überlieferung wird sie als treue Ehefrau vorgestellt, die vom lüsternen Kentaur Nessos belästigt und vergewaltigt wird, woraufhin er von Herakles getötet wird. Im Glauben, mit einem Gewand, das mit Nessos' Blut getränkt ist, könne sie die Treue von Herakles - entgegen dessen Abenteuerlust - erwirken, tötet sie unbeabsichtigt und unwissentlich ihren Ehemann.²⁸ Für Heilmann ergibt sich dagegen eine ganz andere Erklärung. Danach kehrt Herakles von seiner Eskapade mit der Omphale heim und überrascht Deianeira, "die den Stier im Mann geliebt hatte" (ÄdW, I, 318), und Nessos in flagranti und tötet den Rivalen. Deianeira überträgt sodann unwissentlich Nessos' Geschlechtskrankheit auf ihren Gatten, der daran stirbt. Als Notlüge wird flugs die Version vom vergifteten Nessos-Gewand in Umlauf gebracht, weil Herakles, "der auf seinen Nachruhm bedacht war" (ÄdW, I, 318), sich dieses Eingeständnis nicht leisten will. Zudem wird diese Männerlüge von den nachfolgenden Dichtern und Geschichtsschreibern wissentlich geteilt und weiterverbreitet.

Abermals operiert Weiss in seiner Mythen einschätzung mit der Annahme, der Mythos enthalte neben Wahrheiten und Ungereimtheiten auch faustdicke Lügen. Allerdings wird für diese Hypothese, die durchaus plausibel erscheint, kein Nachweis erbracht. Die Spekulation über Herakles' Ende ist in einen Diskurs über Sexualität und Wahn, Angst vor Frauen und Frauenhaß eingebettet, der verdeutlichen soll, wie sehr er das Opfer einer schizophrenen Männerordnung ist, in der das eigene Scheitern an den falschen Werten und Idealen als Mythos bedrohlicher Frauen erscheint.²⁹

²⁸ Zur Deianeira-Episode siehe bes. Schwab, a.a.O., S. 123 f., Kerényi, a.a.O., S. 160 f., Geoffrey Stephen Kirk, Griechische Mythen. Ihre Bedeutung und Funktion. Aus dem Englischen von Renate Schein, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 188.

²⁹ Da Irene Dölling in ihrer Interpretation die Patriarchatsproblematik wohl aus ideologischen Gründen ihres orthodoxen Marxismusverständnisses zum nebenrangigen Problem der "kulturellen Ebene" trivialisiert, erscheint ihr Herakles ungebrochen durch sein Streben gekennzeichnet, männlich "die Welt zu verändern". Die Naivität ihrer Ausführungen ist darin

Herakles ist auch das Urbild männlicher Herrschaft, "die mit den matriarchalischen Mythen aufräumt"³⁰, indem neue patriarchale dagegensetzt werden. Für Frauen empfindet er seit seiner Kindheit "Schrecken" und "Abscheu", ja sie verursachen seine "größte panische Angst" (ÄdW, I, 318). In diesem Trauma liegt für Heilmann die Ursache für Herakles' Gewalttätigkeit und Liebesunfähigkeit begründet, mithin eine psychische Deformation, die ebenfalls bei den zeitgenössischen Widerstandskämpfern auszumachen ist, worauf Hodann anlässlich des Spanienkrieges auch explizit zu sprechen kommt. Herakles lebt die Folgen der patriarchalen Verstümmelungen als individuellen Wahnsinn aus, denn er kann sich die Weisheit der Frauen, die er einseitig nur als Verhängnis erfährt, nicht zu eigen machen.³¹

In dieser psychologischen Perspektive wird der kranke Heros aus dem traditionellen mythischen Kontext herausgesprengt und aus der Logik sozialer Bewegungen entlassen. Als Träumer und angstbeladener Neurotiker transportiert er für Heilmann nur noch das halluzinatorische Material, für das er sich ausschließlich zu interessieren scheint, und damit steht Herakles als Ausgangspunkt für den Traumdiskurs, der die psychische Verarbeitung von Niederlagen zum Thema macht. Der politische Bezug zur Erzählergegenwart besteht in der Einsicht, daß der Mythos eben auch den kritischen Blick auf den proletarischen Widerstand und die Oktoberrevolution ermöglicht.³² Die kommunistische Geschichtsschreibung vertuscht ebenso viele Wahrheiten und verbreitet ebenso viele Legenden und Lügen über Fehlentwicklungen, Niederlagen, Irrungen und Ungerechtigkeiten wie einst die angesehenen Mythographen: "An der Geschichtsschreibung hatten wir nicht teil, die Geschichte schrieben andre für uns" (ÄdW, I, 308). Die Parallelisierung des Herakles-Mythos mit der politischen Geschichte des antifaschistischen Kampfes reicht von den Verheerungen der Revolutionen über den Kampf gegen die faschistische Hydra bis hin zu den Figurenportraits, die mehr oder weniger deutlich durch den mythischen Stoff symbolisch kontaminiert sind: So z.B. dieWahnvorstellung Bucharins beim Schauprozeß: "Nicht mehr um mein Leben

begründet, Weiss' durchgängige Patriarchatskritik zur "Geschlechterfrage" in den Klassenauseinandersetzungen zu verharmlosen. (Irene Dölling, Frauen im Klassenkampf - Klassenkampf und Geschlechterfrage in Peter Weiss' "Ästhetik des Widerstands", in: Ästhetik des Widerstands. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss, hrsg. von Norbert Krenzlin, Berlin/DDR 1987, S. 45-63, bes. S. 50 ff.).

³⁰ Burkhardt Lindner, Halluzinatorischer Realismus, a.a.O., S. 164.

³¹ Vgl. bes.: Andreas Huber, Mythos und Utopie. Eine Studie zur Ästhetik des Widerstands von Peter Weiss, Heidelberg 1990, S. 62 ff.

³² Siehe hierzu die Rezension von Joseph Kiermeier-Debre, Herakles' Söhne im Exil. Zu Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands, in: Arbitrium 2/1983, S. 204-214.

kämpfe ich, sagte Bucharin, [...] das habe ich schon verloren, sondern für meinen Ruf kämpfe ich, für meine Stellung in der Geschichte" (ÄdW, I, 297)³³; die Gegenposition vertritt Marcuers vergebliche Anklage der deformierten kommunistischen Männerwelt. Sie wird hingerichtet, weil sie nicht mehr bereit ist, in den verlogenen Kategorien des politischen Machtkalküls und Irrsins zu denken. Über die Angeklagten der Schauprozesse urteilt sie psychologisch: "Ich kann keine Tragik sehn in ihrer Situation, nur Wahn" (ÄdW, I, 293); in der Sexualitätsdebatte im Spanischen Bürgerkrieg wird dieser Wahnsinn von Hodann auch auf die sexuelle Unterdrückung zurückgeführt; überdeutlich erscheint schließlich Stahlmann als erschrockener Halbgott³⁴ sowie Lenins Gürtelrose als Parallele zum Nessos-Hemd).

Auf diese Weise entsteht eine mythopoetische Erzählstruktur, die von Anspielungen, Adaptionen und Assoziationen an den Mythos durchwirkt ist. Eine deutliche Grenze ist in der Behandlung der Todesthematik zu sehen. Denn während der Mythos dem Tod eschatologischen Sinn und rituelle Weihe verleiht, kann in der Trilogie der Widerstandskampf keineswegs idealistisch als historischer Auftrag gesehen werden, "dessen Sinn der Tod ist"³⁵, wie Arne Melberg behauptet. Er bemängelt, Weiss hypostasiere das Sterben der Antifaschisten als notwendigen "Opfertod". Damit reduziert Melberg allerdings die Beziehung von Mythos und Geschichte im Roman auf ein rituelles Verklären, wofür der Text aber keinen Hinweis liefert; so heißt es beispielsweise über Herakles' Selbstverbrennung auf dem Berg Oita, die für Heilmann "fast Erhabenheit" (ÄdW, I, 319) besitzt, daß er alles Volk herbeirufe, damit es "zuschau, wie kein Gegner ihm stark genug ist, wie sich auch höchstes Leiden noch steigern läßt" (ÄdW, I, 319). Anfänglich ist Heilmann noch skeptisch, weil der Heros sich "mit einem gewöhnlichen Tod nicht begnügen konnte" (ÄdW, I, 315) und zu den Göttern in den Olymp aufsteigt, doch nun erhält seine Apotheose Züge einer Lehrveranstaltung. Das Heroische erscheint noch in höchster Qual als hybride Selbstüberwindung.³⁶ Damit ist aber der Opfertod nicht

³³ Zur Bucharin-Episode ausführlich: Kurt Oesterle, *Das mythische Muster*, a.a.O., S. 115 ff.; Robert Cohen, *Versuche über Weiss Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 113 ff. - Bucharins Brief-Vermächtnis ist abgedruckt bei: Anna Larina Bucharina, *Nun bin ich schon weit über zwanzig. Erinnerungen*. Aus dem Russischen von Eva Rönnau, Göttingen 1989, S. 428 ff.

³⁴ Zu Stahlmann siehe: Hans-Peter Burmeister, *Bild der Götter und Sprache der Erdgeborenen*, in: *Ästhetik, Revolte und Widerstand*, a.a.O., S. 169-178, hier: S. 176 ff.

³⁵ Arne Melberg, *Helden und Opfer in der Ästhetik des Widerstands*, in: *"Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht"*, hrsg. von Christa Bürger, Frankfurt/M. 1986, S. 217-227, hier: S. 224.

³⁶ Stephan Meyer hingegen betont die Parallele zur christlichen Passionsgeschichte (Kunst als Widerstand, a.a.O., S. 179). - Rainer Koch versteigt sich gar zur These, Herakles konnte seinen "latenten Sadismus [...] erst im Tod" zu einer Kraft verwandeln, um seine Qualen anzunehmen. Nur ist dann eben schon alles vorbei. (Rainer Koch, *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit*.)

notwendig, und er weist auch nicht auf die Verklärung eines Jenseits hin. Vielmehr wird dem Tod - zumindest in Weiss' Interpretation - noch eine erhabene Dimension abgewonnen, die auf die Überwindung irdischer Leiden abzielt. Der Tod ist damit nicht der Sinn seines Handelns, sondern ihm wird ein nachträglicher Sinn zugesprochen.

Im Herakles-Brief wird das mythische Geschehen als traumverwandtes Erleben des idiosynkratischen Rebellen gedeutet. Sein Kampf gegen äußere Mächte wird, hierin der "Dialektik der Aufklärung" folgend, wonach der Grund des Mythos in der anthropomorphen "Projektion von Subjektivem auf die Natur"³⁷liegt, ins verängstigte Innenleben verlagert. Herakles ist kein Typus mehr, der sich bloß vom Natürlichen schrecken ließe und dessen Träume allein die psychischen Folgen dieser unbewältigten Erlebnisse wären. Seine Obsessionen sollen hingegen als aktive und schöpferische Vorgänge aufgewertet werden, in denen Handlungen vorgenommen werden, die im realen Leben gerade nicht zu realisieren sind. Träumen wird auf diese Weise neben einer kompensierenden auch eine transzendierende, ja antizipierende Funktion zugebilligt, wie es bereits für die antike Vorstellung ganz selbstverständlich war.³⁸ Ihnen kommt eine besondere Rolle zu, weil sie - mit Klaus Theweleit gesprochen - Hinweise auf die "Wunschproduktion des Unbewußten als molekulare Triebkraft der Geschichte" geben³⁹. Hinter Herakles' Körperpanzerung wird im Traumhaften die Leidensgeschichte patriarchaler Herrschaftsverhältnisse sichtbar, die in der Form mythischer Gewalt alles dem Patriarchat Inkommensurable zerstört.⁴⁰ Heilmanns zweiter Brief, sein Traum- oder Abschiedsbrief (ÄdW, III, 199-210) knüpft nun zwar nicht mehr unmittelbar an die Gespräche über Herakles an, greift jedoch Motive des Traumdiskurses aus dem frühen Dante-Gespräch (ÄdW, I, 79 ff.)

Untersuchungen zur ästhetischen Rettung einer geschichtskritischen Wahrheit des Mythos im dialektischen Bild, Diss., Hannover 1987, S. 155).

³⁷ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1969, S. 12.

³⁸ Siehe hierzu bes.: Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen II. Das mythische Denken, Darmstadt 1953, S. 48; Geoffrey Stephen Kirk, Griechische Mythen. Ihre Bedeutung und Funktion. Aus dem Englischen von Renate Schein, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 67 ff.; James Hillman, Am Anfang war das Bild. Unsere Träume - Brücke der Seele zu den Mythen, München 1979.

³⁹ Klaus Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt/M. 1986, S. 552.

⁴⁰ Horkheimer/Adorno, Dialektik der Aufklärung, a.a.O. S. 18 f. - Auf den Faschismus bezogen hat Saul Friedländer die Dialektik von Unterwerfung und Raserei auf die Formel gebracht: "Unterwerfung ist der Nährboden der Raserei, die Raserei beruhigt ihr Gewissen in der Unterwerfung." (Saul Friedländer, Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus, München/Wien 1984, S. 118 f.).

und dem Herakles-Brief (ÄdW, I, 314 ff.) erneut auf. Der Bezug zu Herakles besteht, neben seiner Ambivalenz gegenüber Frauen und seiner Hybris, ein "gewöhnlicher Sterblicher zu sein" (ÄdW, III, 202), in den Traumgebilden, die den ängstlichen Heros wie den Antifaschisten gleichermaßen heimsuchen und die ihn in euhemeristischer Perspektive als Irdischen ausweisen:

"Solche Gebilde", heißt es über die Angstträume als eigentliche Ungeheuer, "wie sie ihm begegneten und von ihm erschlagen wurden, suchen uns doch nur heim im Schlaf. Ich kenne diese löwenartigen, vogelartigen, schlangenartigen Tiere, ich verstecke mich vor ihnen, doch sie wittern mich, sie spüren mich auf, wenn ich im Gestrüpp der Nacht liege, sie beißen mich in die Hüfte, ich ringe mit ihnen, das ist ein furchtbarer Zwang, und ich erwache erst, wenn ich schon zerrissen sein müßte, aber keine Wunde, kein Schmerz ist vorhanden." (ÄdW, I, 315)

Als subjektiver Reflex auf objektive Bedrohungen und Gefahren weist der Traum glücklicherweise eine narkotische Wirkung auf, die die größten Schrecken noch authentisch erleben läßt, ohne jedoch den Lähmungen des Wachzustandes ausgeliefert zu sein. Träume weisen damit auch eine überindividuelle, anthropologische Dimension auf, weil sie in ihrer extremen Ausprägung durchaus als "leiblich manifest gewordene Erscheinungsweisen des Terrors"⁴¹ aufgefaßt werden können. Heilmann versucht in seiner Todeszelle anhand der Träume etwas Gültiges aus dem Komplex des noch Unausprechbaren herauszuberechnen und greift dabei auf die Traumgebilde Herakles' zurück, um eine Vorstellung von der unvorstellbaren "Dimension des Todes" (ÄdW, I, 241) zu erhalten. Zu welchen absurden Folgerungen hingegen eine idealistische Lektüre führen kann, die den politischen Charakter des Textes ins Utopische auflöst, führen Bergh/Munkhammar vor. Sie verklären nämlich die unerträgliche Todesfurcht Heilmanns zum erhabenen Sieg rebellischer Subjektivität, die sich "mit dem Tod auszusöhnen hätte"⁴². Diese Position verwundert um so mehr, als der ganze Brief sich mit dem Versuch befaßt, "aus dem dichten Gewebe einiges hervorzuholen, von dem sich ablesen läßt, was uns widerfahren ist" (ÄdW, III, 199). Heilmanns Meditationen stellen die Anläufe zur Selbstvergewisserung angesichts des drohenden Todes dar und kein Psychogramm des todgeweihten, aber abgeklärten Helden. Das zeigt schon allein ein Blick auf die authentischen

⁴¹ Reinhart Kosellek, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1984, S. 286. Kosellek greift in seiner Studie auf Traumsammlungen von Charlotte Beradt, *Das dritte Reich des Traumes*, München 1966 und Jean Cayrol, *Lazarus unter uns*, Stuttgart 1959, zurück.

⁴² Magnus Bergh/Birgit Munkhammar, *Über die Mythen in der Ästhetik des Widerstands*, in: "Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht", a.a.O., S. 199-216, S. 206.

Abschiedsbriefe der Hingerichteten. Sie weisen einen gänzlich anderen Duktus auf als der fiktive Romanbrief, der keine Imitation originaler Dokumente sein will. Meist nur wenige Zeilen lang, lassen sie einen eher gefaßten Schreiber vermuten, der sich in einer Art Schockzustand befindet. In dieser Situation kommt es hauptsächlich darauf an, die Angehörigen zu beruhigen, indem häufig noch dem eigenen unausweichlichen Tod eine sinnhafte Dimension zugeschrieben wird, um das Unerträgliche zumindest fiktiv erträglich zu machen. "Ich habe ganz und gar abgeschlossen", schreibt der authentische Horst Heilmann im Dezember 1942 an seine Eltern, "und bin nur noch in Sorge um den Schmerz, den ich Euch gerade vor Weihnachten bereiten muß. [...] Mein Leben ist so schön gewesen, daß ich die Einheit der göttlichen Harmonie auch durch meinen Tod hindurchklingen höre."⁴³

In der Trilogie hingegen adressiert der fiktive Heilmann seinen Traumbrief an "Unbekannt" und entbindet ihn mit dieser Anrede von aller unmittelbaren Privatheit, so daß die intellektuelle Erörterung im Vordergrund stehen kann. Im Traum werden reale Erlebnisse intim nachvollzogen, doch während das Bewußtsein Eindrücke selektiv verarbeiten kann, "fällt im Traum all das über uns her, das des ersichtlichen Zwecks entbehrt und nur dem Leben in uns Nahrung gibt." (ÄdW, III, 208) Auf die unmittelbar wirkende Wucht der Angriffe auf das Individuum reagiert der Traum mit totaler moralischer Empfindungslosigkeit⁴⁴ gegenüber der zupackenden Gewalt: "Obgleich tief im Körperlichen, nehmen wir den körperlichen Schmerz im Traum nicht wahr, alle Martern sind gegenwärtig, doch sie wundern uns nicht einmal." (ÄdW, III, 207) Die Folge ist eine Fluchtbewegung ins Innere, "um den Gefahren zu entgehn, die sich uns draußen aufgedrängt haben" (ÄdW, III, 208). Heilmann sieht in dem eskapistischen Mechanismus einen allgemeinen Zusammenhang von Mythos, Traum und Kunst wirken, und der Mythos ist in einer anthropologischen Perspektive zur traumhaften Phantasietätigkeit säkularisiert. Träume machen auf diese Weise die enormen Bedrohungen der Außenwelt sichtbar und bieten dem gejagten Subjekt überlebenswichtige Fluchträume. Da in dieser Vorstellung der Traum gewissermaßen nur durch eine anästhetische Membran vom Wachsein und seinen Schmerzzonen separiert ist, liefert er eine Bilderwelt, der durchaus realistische Eigenschaften zugeschrieben werden: "Im Traum sind wir also unsres teilnehmenden,

⁴³ Zit. nach: Deutsche Widerstandskämpfer 1933-1945. Biographien und Briefe, 2 Bde., Berlin/DDR 1970, S. 382.

⁴⁴ Empfindungslosigkeit sollte allerdings nicht mit Amoralität verwechselt werden, die ja eine Kategorie des Handelns ist. Dazu: Michael Hofmann, Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman "Die Ästhetik des Widerstands", Bonn 1990, S. 226; Martin Rector, Örtlichkeit und Phantasie, a.a.O., S. 122 f.

verantwortungsvollen Ichs entäußert, im Wachen wiederum haben wir den Zugang verloren zu unsern innersten Wahrheiten." (ÄdW, III, 208) Der strukturelle Zusammenhang von Traum und Mythos wird in der gemeinsamen mimetischen Verfassung gesehen, in der Bilder noch reale Lebewesen, d. h. verinnerlichte Phantasmogorien über die vergesellschaftete Natur waren. Heilmann will die psychische Essenz des Mythos anhand der Traumanalyse von Herakles vergegenständlichen.⁴⁵ Wie ein elementarer Baustein der impliziten Ästhetik des Romans liest sich seine Rekapitulation über das Verhältnis von Intuition und Imago:

"Wir sprachen über das Sehn im Traum. [...] Das Wissen sieht. [...] Wir stellen fest, daß es im Traum diese frühesten Bilder gibt, scharf und genau in jeder Einzelheit. Darüber legen sich dann, in ungeheurer Vielfalt, Spiegelungen, intuitiv geordnet" (ÄdW, III, 204).

Heilmanns Todesnähe ermöglicht es ihm, durch radikale Introversion die anästhetische Wirkung des Traumes für sich zur Geltung zu bringen, weil er keine nach außen gerichteten Hoffnungen mehr hegt. Durch die erzwungene Abgeschlossenheit, in der sich die Sprache vom kommunikativen Mitteilungsinstrument zum solipsistischen Anästhetikum gegen die Unabwendbarkeit des Schicksals transformiert, erscheint die Außenwelt zur grausamen Schreckensvision und Phantasmagorie pervertiert. In einer Situation größter Furcht und Hoffnungslosigkeit bleibt dem wehrlosen Opfer nurmehr der Weg in eine Art Traumzustand, in dem die Empfindungen weitgehend narkotisiert sind. Aus psychologischer Perspektive gesehen erfährt Heilmann ein Nah-Todeserlebnis, das mit einer Nah-Todesvision einhergeht. Sie zeichnet sich durch eine doppelte Funktion aus, denn sie soll zugleich den Kontakt zur schrecklichen Realität verbessern und die Präsenz des überwältigenden Verhängnisses hemmen.⁴⁶ Das Vordringen in Traumschichten ist für

⁴⁵ Es ist wohl maßlos übertrieben, wenn Genia Schulz in diesem Brief gleich einen das Aufklärungspathos des Romans zersetzenden dionysischen Gegendiskurs ausmacht, denn erstens erweitert Peter Weiss in der Trilogie den politischen Aufklärungsbegriff radikal und zweitens wird die von ihm immer wieder avisierte Traumsprache nirgends stringent durchgeführt, sondern dokumentarisch gebrochen. Vgl. hierzu: Genia Schulz, Versionen des Indirekten, a.a.O., S. 57 ff.; kritisch dazu: Michael Hofmann, Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise, a.a.O., S. 218 ff. und Andreas Huber, Mythos und Utopie, a.a.O., S. 269.

⁴⁶ Zum medizinischen und psychologischen Stand der Forschungen über Nah-Todeserlebnisse und den hierbei auftretenden Schockphantasien siehe: Carol Zaleski, Nah-Todeserlebnisse und Jenseitsvisionen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Aus dem Amerikanischen von Ilse Davis Schauer, Frankfurt/M. 1993, bes. S. 233 ff. Diese Studie ist für den theoretischen Kontext der "Ästhetik des Widerstands" von Interesse, weil in ihr der Frage nachgegangen wird, welche Zusammenhänge zwischen den halluzinatorischen Zuständen und der klaren geistigen Bewußtheit im Stadium des Nah-Todeserlebnisses bestehen.

Heilmann hierbei zugleich auch das Eindringen in die Grundstrukturen der Kunst. Für ihn durchbricht der Traum die Restriktionen der Rationalität und erweitert die Erkenntnisfähigkeit um die Dimension freier, un gelenkter Bilder und Assoziationen.⁴⁷ Heilmann fällt hier offensichtlich auch die Aufgabe zu, Peter Weiss' eigenen produktionsästhetischen Standpunkt zu formulieren, wenn nämlich angesichts der bevorstehenden Exekution eine Art Ästhetik der letzten Dinge halluziniert wird, in der das Träumen abermals in den Rang einer künstlerischen Grundkategorie erhoben wird. Somit können dann auch Herakles' Traumgebilde sinnvoll in die Nähe der Kunst gerückt werden, da seine Träume, in denen er das Wahnhafte der epochalen Kämpfe austrägt, unmittelbar als Nährboden künstlerischer Tätigkeit erscheinen.

4. Kontroverse: Der Streit um Herakles

Aus zwei Gründen verändert sich das im Roman erörterte Herakles-Bild stets von neuem: weil zum einen immer komplexere Beziehungen, Widersprüche und Ambivalenzen im Mythos erkannt werden und weil zum anderen die politischen Erfahrungen der mytheninteressierten Protagonisten keine monolithische, statische in sich ruhende Auslegung erlauben. Es wird ihnen bewußt, daß Herakles nicht länger optimistisch als säkularisierter deus ex machina der revolutionären Arbeiterbewegung gesehen werden kann. Auf die disparaten Begründungsweisen wird im dritten Romanband während eines Bombenangriffes auf Berlin nochmals eingegangen; hier wird in der Marienkirche letztmalig der Diskurs über den gescheiterten Helden aufgenommen. Trotz aller Kontroversen sind sich Heilmann, Coppi und Bischoff jedoch in einem Punkt einig: Herakles kann nämlich mit Sicherheit nicht mehr - mit einem Wort Benjamins - als "eine echte geschichtsphilosophische Probe auf die Ewigkeit"⁴⁸ gelten, und damit ist wohl auch der anfängliche "Vorschein" des Mythos

⁴⁷ Siehe hierzu auch die materialistische Ästhetik von Christopher Caudwell, der Traum und Poesie wie folgt unterscheidet: "Poesie ist schöpferisch, der Traum nicht. Die Poesie ist schöpferisch, weil sie gelenktes Fühlen ist. Im Traum sind die Assoziationen 'frei' (...)" (Christopher Caudwell, *Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit. Beiträge zur materialistischen Ästhetik*. Aus dem Englischen von Horst Bretschneider und mit einem Nachwort von Peter Hamm, München 1971, S. 222). - Weiss sieht dagegen gerade im freien Fluß der Traumbilder ihre schöpferische Seite: "der Traum schöpft frei, besteht nicht nur aus aufgespeicherten Gedächtnisbildern, der Traum erfindet: der Grund der Fantasie, der Kunst liegt hier (...) Traum - Kunst - eine mathematische Gleichung" (NB, 1971-1980, 819).

⁴⁸ Walter Benjamin, *Oedipus oder Der vernünftige Mythos*, in: W. B., GS, II.1, a.a.O., S. 391-395, hier: S. 391.

aufgehoben.⁴⁹ In diesem Gespräch, mit dem die Herakles-Exegese abschließt, ist es nicht mehr möglich, einen Konsens zu formulieren, mit dem sich die divergierenden Geschichtsvorstellungen noch homogenisieren ließen. Denn darum geht es ihnen jetzt: Herakles im Augenblick des Luftangriffs mit der furchtbaren Jetztzeit zu konfrontieren (es ist der Zeitpunkt unmittelbar vor der Aufdeckung und Liquidierung der "Roten Kapelle"), um aus dieser Kollision das gültige Bild der Geschichte zu gewinnen.

Drei Facetten läßt Weiss noch seine Protagonisten an Herakles freilegen und mithin zu politischen Bekenntnissen mit unterschiedlichen Gewichtungen verdichten. Für Heilmann, der den Heros neuerlich ins Gespräch bringt, "um die Angst zu verscheuchen" (ÄdW, III, 171), erscheint Herakles als anarchistischer Aktivist voller Vitalität und unkontrollierter Emotionalität. Zwar hat sich ebenso wie Coppis Haltung auch seine Position in der Herakles-Hermeneutik gewandelt, doch behält er seine positive Bezugnahme bei: "O Herakles", hebt Heilmann mit einem Vokativ an, der im Abschiedsbrief noch zweimal wiederholt wird (ÄdW, III, 203, 210), wie sollen wir uns behaupten können, ohne deinen Beistand." (ÄdW, III, 169). Was Heilmann unter "Beistand" versteht ist nichts geringeres, als der eigenen Unzulänglichkeit und den eigenen Versäumnissen, die ein ganzes "Befreiungswerk" (ÄdW, III, 169) ungenutzt ließen, ein Leitbild der *conditio humana* gegenüber zu stellen, ohne das ihm ein sinnvolles Leben nicht möglich scheint. In anthropologischer Dimension scheint in Herakles all jenes an ungezügelter und unsublimierter Vitalität gebündelt, auf das in der politischen Kampfgeschichte der Arbeiterbewegung aus taktischen Gründen und aus Gründen der Opportunität, aus Furcht vor Unverständnis und Ressentiments verzichtet worden ist. So verkörpert der Heros das wilde Leben, das im Namen der Kultivierung unterdrückt und verleugnet wird, womit - und das ist Heilmanns kritische Essenz - elementare biophysische Impulse des Opponierens gegen das beschädigte Leben paralyisiert werden. Nicht länger erscheint seine Zügellosigkeit allein als solipsistischer ego-Trip, sondern an ihr wird das emotionale Desiderat des modernen Sozialismus deutlich: "Ich sehe einen in ihm, in dem alles zur Erfüllung kam, was uns verstellt war", der unnachgiebig alles bekämpft, "was das Zusammenleben der Menschen gefährdet" (ÄdW, III, 169). Es geht nicht mehr allein darum, die mythische Figur einer Deutung

⁴⁹ Christa Bürger versäumt darauf hinzuweisen, daß der "Vorschein" nur für die erste Rezeptionsphase zu konstatieren ist. Im Roman dominiert dann insgesamt aber eher ein antiutopischer Impuls. (Vgl. Christa Bürger, *Tradition und Subjektivität*, Frankfurt/M. 1980, S. 22.) - Auch Andreas Huber überbewertet in seiner Arbeit generell das Blochsche Erbe in der "Ästhetik des Widerstands" (Andreas Huber, *Mythos und Utopie*, Heidelberg 1990).

oder Wertung zu unterziehen; wesentlicher ist es, angesichts der zurückliegenden und der noch bevorstehenden historischen Katastrophen und politischen Niederlagen, auch in der Chronik der Verstümmelungen immer wieder versäumte Möglichkeiten widerständigen Handelns ausfindig zu machen. Damit steht Herakles für jenes archetypische Reservoir unangepaßten Handelns, aus dem in der Gegenwart die Mikros Spuren des unerfüllten Humanen abzulesen sind.

Angesichts der gewaltigen politischen Niederlagen, verpaßten Chancen und unerreichten Zielstellungen der Antifaschisten kann es nicht verwundern, daß in Herakles' geschichtsmetaphysischem Dreisprung vom Menschen über den Helden zum Göttlichen der irdische Mythos eines Transzendierens ohne Transzendenz gesehen wird. Heilmann hat hier eindeutig die Kunst im Auge, der dieses Transzendieren des Gegenwärtigen zum Überzeitlichen eigen ist. Sie ist es auch, der eine Mittlerrolle zwischen Mythos und profaner Existenz zugeschrieben wird. So wie Herakles am mythischen Weltende, "bei den Hesperiden, dort, wo die Vorstellungskraft ihr Ende erreiche, und sich doch immer weiter noch ausstrecken wolle" (ÄdW, III, 169), die Grenzen zu überschreiten beabsichtigt, so kommt der Kunst die Rimbaudsche "Entreglung der Sinne" zu. Heilmann rettet sein positives Bild vom Antiintellektuellen Herakles durch den Wechsel zu einer dezidiert ästhetischen Perspektive, in der dieser, der sich in praktischen Angelegenheiten so schäbig verhält, zum Verbündeten der Musen aufsteigt. Sein Werdegang erscheint somit als Urform jener subjektiven Kräfte, die der Mensch, "ständig ankämpfend gegen die eigene Begrenztheit" (ÄdW, III, 169), in der künstlerischen Tätigkeit anstrebt. In der Gleichzeitigkeit von äußerem Kampf und innerer Suche nach Identität sieht Heilmann durch Herakles die beiden basalen Komponenten der Kunst verkörpert. In dieser Sichtweise trägt Herakles eine kulturgeschichtliche Dialektik aus, in der sich der Weg zur Kunst abzeichnet, womit sich Coppi nicht abfinden kann. Für ihn, der anfänglich die Lücke im Fries auf ihr kulturevolutionäres Potential hin befragt, wird die ehemalige Berufung auf das Vor-Bild grundsätzlich fragwürdig. "Hat er nicht nur geprotzt mit seiner Kraft, fragte Coppi, hat er seine Kraft nicht nur verschwendet." (ÄdW, III, 169) Als unsicherer Patron kann Herakles nun für den proletarischen Aktivist beim besten Willen nicht mehr als handlungsanleitendes Korrektiv gelten. Anders als dem Intellektuellen Heilmann, dem in der jüngsten Geschichte die Niederlagen übermächtig erscheinen, verteidigt Coppi die Historie als logische Abfolge der Klassenkämpfe, in denen die heroische Kraft der Arbeiter zum Tragen kommt. Deshalb lautet auch sein anthropozentrischer Abschied vom mythischen Heros: "in uns ist der, der aus dem Götterfries fiel, wir brauchen keinen Leitstern, wir

brauchen die Mythen nicht, die uns verkleinern wollen, wir genügen uns selbst." (ÄdW, III, 169)

Mit dieser Formulierung, die den Mythos als Instrument der Unterdrückung zurückweist, gibt der Arbeiter Coppi seinem bürgerlichen Gefährten aber in einem ganz zentralen Punkt recht, ohne es selbst zu bemerken. Denn wenn die Arbeiterbewegung den antiken Helden inkorporiert hat, dann hat sie auch dessen Schizophrenie verinnerlicht, und damit muß sie ein mythisches Erbe weitertragen, ohne es zu wollen.⁵⁰ Es reicht dann eben nicht mehr aus, zu erkennen, Herakles sei ein "tragischer Held [...], der sich nicht begnügen könne mit dem Erkennbaren, der ins Ungreifbare wolle" (ÄdW, III, 169). Die Unterdrückung des Proletariats - so lautet ja gerade ein Hauptgedanke des Romans - basiert immer auch auf der affirmativen Hinnahme des Bestehenden. In der Geschichte der Kultur- und Bildungsarbeit der organisierten deutschen Arbeiterbewegung hat indes Coppis rigorose Ablehnung des Mythos als ideologische Verschleierung des herrschenden Überbaus eine lange Tradition. Bereits Wilhelm Liebknecht postulierte 1870 den zu vollziehenden "Abschied vom Mythos", weil die Mythe als "Irrlicht" und "blendende(r) Nebelschleier, den menschliche Einbildungskraft und Unwissenheit, zum Teil auch absichtlicher Betrug, um die Ereignisse und Zustände der Vergangenheit gewoben haben"⁵¹, entlarvt wird. Sicherlich hat Liebknecht hier besonders die nationalistischen Staatsmythen des 19. Jahrhunderts im Sinn, doch wird das ideologiekritische Urteil - von Coppi auch pauschal gegen die Kunst gewendet - verallgemeinernd auf sämtliche mythische Traditionen ausgeweitet.

Wenn nun Charlotte Bischoff versucht, diese unverbindliche historische Perspektive, aus der heraus Herakles behandelt wird, direkt auf die eigenen Verhältnisse zu beziehen, indem sie ihn profan als Exilanten vorstellt, dann vermag sie der Figur noch eine letzte Nuance zu entlocken. Von einer "Synthese der

⁵⁰ Auch in dem Gemeinschaftswerk "Ästhetik der Kunst" vertreten die Autoren aus der DDR die naive Auffassung vom historischen Ende und Überholtsein des Mythos durch die Rationalität: "Der Mythos stirbt an der Philosophie." (Ästhetik der Kunst, Berlin/DDR 1987, S. 435). - Entgegengesetzt argumentiert Kathleen Vance, die gerade im politischen Klassenbewußtsein einen neuen Mythos und eine Ideologie begründet sieht: "The appeal to class consciousness is an appeal to a new myth, to an ideology, which is an attempt to be nonalienating." (Kathleen A. Vance, The theme of alienation in the prose of Peter Weiss, Las Vegas u.a. 1981, S. 189). Beide Deutungen können gleichermaßen wegen irriger Grundannahmen nicht die mythopoetische Substanz des Romans erfassen.

⁵¹ Wilhelm Liebknecht, Abschied vom Mythos, zit. nach: Dokumente und Materialien zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1848-1918, hrsg. von Peter von Rügen und Kurt Koszyk, Frankfurt/M. u.a. 1979, S. 65.

kontrovers vorgebrachten Positionen"⁵², die Andreas Huber ausmachen will, kann allerdings keine Rede sein, denn Charlotte Bischoff bezieht sich überhaupt nicht explizit auf Coppis Einwände. Was angesichts ihrer Argumente auf den ersten Blick als triviale und formalistische Gleichsetzung allzu unterschiedlicher Fremdheitserfahrungen, die nur äußerlich Übereinstimmungen aufweisen, anmutet, erweist sich dennoch bei näherer Betrachtung als substantielle Beobachtung. Nur aufgrund der besonders traumatischen Exilerfahrung, lautet ihre These, kann Herakles' ruhelose Wanderung, seine "Entdeckungssucht", "Eroberungssucht" und "Ungeduld", das "listige Abwarten" und "Wüten" als psychische Deformation des Heimatlosen verstanden werden. Denn hinter der Fassade des Vagabunden stehe das "Verlangen, das Unstete und Quälende ein für alle Mal zu beenden" (ÄdW, III, 170). Somit erscheint er statt als egozentrischer, gewissen- und skrupelloser Täter als Opfer einer deformierenden Entfremdungserfahrung, wie sie auch den politischen Exilanten der Gegenwart zu eigen sei. Als "Herakles im Exil" verkörpert zugleich die Erfahrung von Fremdheit und Entfremdung, die auch die Exilanten prägt. Sie, die "aus alten Zusammenhängen herausgerissen worden seien" (ÄdW, III, 171), hätten sich ja auch mit der Entwurzelung und einem provisorischen Zustand abgefunden. Bischoff bereichert damit den Disput um die Einsicht, daß schon ein dauerhaftes Leben als Provisorium mit all seinen Entbehrungen, Verletzungen, unerfüllten Sehnsüchten und Lebenslügen ausreicht, um an dem Dauerkonflikt zwischen Aufbäumen und Anpassung zu leiden, wenn nicht sogar zu zerbrechen.

Indem Weiss die divergierenden Standpunkte in der Schwebe hält, läßt er letztenendes die Frage offen, ob nun Helden-Mythen den Horizont erweitern oder verengen. Ihm scheint es nur darauf anzukommen, beide unversöhnlichen Extreme herauszuarbeiten und zur Diskussion zu stellen, um den monolithischen Charakter des Mythos dialogisch und standpunktbezogen aufzusprengen und in eine kritische, stets revidierbare argumentative Denkformation zu überführen, die keinen Anspruch auf exklusive Deutungsansprüche erhebt. Aber es soll gleichzeitig wohl auch deutlich werden, daß keinem Deutungspol eine gewisse Berechtigung und Stringenz abzusprechen ist. Für Heilmann ist Herakles anarchisches Vorbild, für Coppi bürgerliches Gegenbild zum revolutionären Ethos und für Bischoff realistisches Abbild elender Lebenserfahrung. Diese Pluralität festzuhalten, ohne sie gleichzeitig in jeweils völlig beliebige Bedeutungen aufzulösen, ist die Absicht von Peter Weiss.

⁵² Andreas Huber, *Mythos und Utopie*, a.a.O., S. 68.

Der Roman endet im Konjunktiv und mit ihm der Mythos.⁵³ Zur grammatischen Analyse der konjunktivischen Schlußkonstruktion siehe: Rainer Rother, Konditional 1, in: *Ästhetik, Revolte, Widerstand*, a.a.O., S. 238 ff.; Burkhardt Lindner, Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils, in: *Ästhetik des Widerstands lesen*, a.a.O., S. 85 ff. Nur noch als Möglichkeit hat der Mythos seine Bedeutung, nachdem alle Kämpfe in bitteren Niederlagen für die Aufständischen endeten. Letztmalig imaginiert sich der Erzähler vor den Fries, wo er die Tragik der Klassenkämpfe zur Kenntnis nehmen muß: "und blind geworden vom langen Kampf würden sie, die sich auflehnten nach oben, auch herfallen übereinander" (ÄdW, III, 267). Diese pessimistische Erwartung ist einer äußerst realistischen Geschichtsanalyse geschuldet. Weiss hütet sich strikt davor, die Negativität historischer Erfahrungen nach Faschismus und Stalinismus simpel in sozialistische und utopische Hoffnungen zu übersetzen. Die anfängliche Hoffnungsenergie, die Herakles paradigmatisch verkörperte, ist restlos aufgezehrt. Herakles ist im Fries der Geschichte und ihrer Kämpfe nicht mehr anwesend. Sämtliche relevanten Variationen seiner möglichen Aktualität wurden durchgespielt, ohne daß die mythische Simulation sich als geschichtsmächtige Kraft erwiesen hätte. In Weiss' skeptischer und doch hoffender Sozialismusperspektive ist vom herkulischen Mythos nur noch die Löwenpranke übriggeblieben. Herakles ist durch die Geschichtskämpfe verstümmelt, demontiert, auch verschlissen und für keine Emphase mehr zu vereinnahmen. Die Pranke ist zwar "greifbar für jeden" (ÄdW, III, 267), doch eben nur unter der Voraussetzung politischer Einheit. Sie ist für Weiss Voraussetzung und nicht Resultat der politischen Kämpfe um soziale Emanzipation. Die Pranke des Löwenfells kann nur mehr symbolisieren, wie unmöglich und illusionär es ist, auf Fremdbefreiung zu hoffen, denn "es würde kein Kenntlicher kommen, den leeren Platz zu füllen" (ÄdW, III, 268). Nach dieser Einsicht kann Herakles kein positives Leitbild mehr für revolutionäre Veränderungen abgeben, weil vom Mythos kein revolutionärer Impuls ausgeht. Herakles ist im Roman letztendlich gegen jede simplifizierende geschichtsphilosophische Spekulation oder Gewißheit zum ästhetischen Paradigma des Traum-Kunst-Komplexes säkularisiert, obgleich er seine archaische Aura beibehält. In dieser Perspektive muß auch das Plädoyer für die aktive politische Haltung damit verbunden sein, die anfängliche Platzhalterrolle Herakles' um der Einsicht willen zu streichen, daß die Fremdentifikation mit

⁵³ Zur grammatischen Analyse der konjunktivischen Schlußkonstruktion siehe: Rainer Rother, Konditional 1, in: *Ästhetik, Revolte, Widerstand*, a.a.O., S. 238 ff.; Burkhardt Lindner, Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils, in: *Ästhetik des Widerstands lesen*, a.a.O., S. 85 ff.

mythischen Helden zwar zum Revolutionsmythos hinzugehört, doch nur um den Preis erneuter Abhängigkeit. Diese immer wieder kenntlich zu machen, ist eine der anspruchsvollsten Aufgaben, die Peter Weiss der Kunst zuschreibt.

Exkurs: Heiner Müllers "Herakles 2 oder die Hydra"

Nahezu zeitgleich zur Abfassung des 1. Bandes der "Ästhetik des Widerstands" hat der Dramatiker Heiner Müller 1972 den knappen Prosa-Text "Herakles 2 oder die Hydra"⁵⁴ geschrieben. Auf ihn soll hier kurz eingegangen werden, um einen gänzlich anderen literarischen Umgang mit der Herakles-Figur im Kontext der Sozialismusgeschichte in den Blick zu nehmen. Der Vergleich ist allerdings nicht willkürlich gewählt. Denn trotz aller offenkundigen Unterschiede verfolgen beide Texte zwei gemeinsame Ziele. Sie beabsichtigen nämlich gleichermaßen, das Kampfgeschehen um den Sozialismus (bei Müller die Oktoberrevolution, bei Weiss die Schlacht gegen den Faschismus) auch in der Bilderwelt des Herakles-Mythos anzusiedeln. Einerseits wollen sie den antiken Mythos auf seine politische Aktualität für den Sozialismus hin befragen, indem sie ihn mit der Schreckensgeschichte der Moderne konfrontieren. Andererseits vertreten sie eine dezidiert antiheroische Sichtweise auf Herakles, um den euphorischen sozialistischen Kraft- und Siegesmythos zu unterlaufen. Werden die Differenzen und Analogien beider Texte beschrieben, sollte es möglich sein, die Herakles-Figur in Weiss' Roman ausschnitthaft auch in einem motivgeschichtlichen Zusammenhang zu sehen. Schließlich mögen sicherlich auch solche literarischen Traditionslinien einen Ausschlag gegeben haben, den antiken Heros zu einer Leitfigur des Romanes zu stilisieren und nicht allein dessen zufällige Abwesenheit im Pergamonfries.

Auf vier Druckseiten wird von Heiner Müller eine zunächst skuril anmutende Variante des Kampfes mit der lernäischen Hydra, der zweiten Heldenarbeit des Dodekathlos, geschildert. Sein Zugriff auf die Herakles-Episoden unterscheidet sich fundamental von der "Ästhetik des Widerstands", denn er widmet sich einer einzigen Geschichte, die in einer metaphernreichen und rhythmisch komplexen Prosa, bis zum Bersten angereichert mit geschichtsphilosophischen Konnotationen, neu erzählt wird.

⁵⁴ Heiner Müller, Herakles 2 oder Die Hydra, in: Heiner Müller, Material. Texte und Kommentare, hrsg. von Frank Hörnigk, Göttingen 1989, S. 74-77. - Zitiert wird im Text fortlaufend mit der Sigle (Herakles 2) in Klammern und der Seitenzahl in arabischer Ziffer. Die Prosastudie wurde sowohl eigenständig publiziert als auch dem Revolutionsstück "Zement" neben weiteren mythischen Episoden als Intermedium eingefügt sowie als Material zu "Mauser" abgedruckt.

Der Kontext, in dem der Text in "Zement" steht, legt zunächst die Vermutung nahe, Herakles allegorisiere den Überlebenskampf der vom Weltimperialismus (Hydra) bedrohten Oktoberrevolution.⁵⁵ Liest man den Text jedoch für sich, wird das Verständnis enorm erschwert, eine eindeutige Klärung scheint nicht mehr ohne weiteres möglich, was auch einzelne Interpreten dazu führt, gleich gänzlich auf jeden Deutungsversuch zu verzichten.⁵⁶ Entgegen der Depotenzierung des Mythos durch Peter Weiss ist bei Heiner Müller von der Potenzierung des Mythischen zu sprechen. Er steigert die Komplexität des Mythos, indem die Aspekte des Terrors und des Schreckens komprimiert und intensiviert werden.

Müllers Herakles wird im Text mit Ausnahme des Titels nicht explizit namentlich genannt, wodurch wohl vermieden werden soll, den Bezug zu sehr auf die antike Figur einzuengen. Er ist der Unbenannte, der "sich selber gleichgeblieben (war) auf seinem langen schweißtreibenden Gang in die Schlacht." (Herakles 2, 54) Nimmt man die Figur, von der Müller hier berichtet, wörtlich, so handelt es sich um einen erschöpften Soldaten, der unter Sinnestäuschungen leidet und sich verwundet auf den Weg in die Schlacht begibt. Müller erzählt hier nicht den Mythos, sondern lotet das mythische Trauma der Gegenwart in Form der Geburt des ersten sozialistischen Staates aus. Sein Herakles ist längst kein Heros mehr, sondern ein angeschlagener, zutiefst verängstigter Kämpfer, dem die sicheren Koordinaten der Außenwelt abhanden gekommen sind. Statt die Welt zu beherrschen, wird er von ihr in den tödlichen Würgegriff genommen. Es ist eine Form doppelter Kolonialisierung, sowohl hinsichtlich der äußeren wie der inneren Natur. Innen- und Außenwelt gehen nahtlos ineinander über, jegliche psychische wie physische Stabilität scheint angesichts der totalen Übermacht des Gegners paralytisch, und mit ihr werden auch alle mythisch verbürgten Gewißheiten hinfällig. Der schwankende Boden, auf dem sich der ausblutende Antiheld fortbewegt, ist so real wie seine Sinnestäuschung; sein Weg in die Schlacht, die auch die eigene Geburt sein wird, führt Herakles in den Wald, der der Feind ist:

⁵⁵ Diese etwas simplifizierende Deutung vertritt: Genia Schulz, Heiner Müller, Stuttgart 1980, S. 173 ff. - Zur Phrase wird die im Ansatz richtige These allerdings, wenn sie durch Rüdiger Bernhardt gleich zur "welthistorischen Auseinandersetzung zwischen Sozialismus und Imperialismus" aufgeblasen wird (Rüdiger Bernhardt, Odysseus' Tod - Prometheus' Leben. Antike Mythen in der Literatur der DDR, Leipzig 1983, S. 131).

⁵⁶ Vgl. Klaus Teichmann, Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers, Freiburg 1986, S. 167 ff. Teichmann bleibt dabei stehen, die Textoberfläche zu beschreiben, und er läßt sich erst gar nicht auf die Geschichtsproblematik des Herakles-Modells ein. Gleiches gilt für: Bettina Gruber, Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982, Essen 1989, S. 92 ff.

"Als der Wind zunahm, wurde er häufiger an Gesicht Hals Händen von Bäumen und Ästen gestreift. Die Berührung war zunächst eher angenehm, ein Streicheln oder als prüften sie, wenn auch oberflächlich und ohne besonderes Interesse, die Beschaffenheit seiner Haut. Dann schien der Wald dichter zu wachsen, die Art der Berührung änderte sich, aus dem Streicheln wurde ein Abmessen. [...] Konnte dieser Wald, der keinem der Wälder glich, die er gekannt, 'durchschritten' hatte, überhaupt noch ein Wald genannt werden. Vielleicht war er selber schon zu lange unterwegs, eine Erdzeit zu lange, und Wälder überhaupt waren nur mehr was dieser Wald war."

(Herakles 2, 74 f.)

Der Wald ist das Tier, der Gegner, die Angst und die fragwürdige Benennung zugleich; er ist zudem die hochkomplexe Metapher der Geschichte und ihrer unübersichtlichen Verstrickungen. Es ist auch das "merkwürdige Gebilde Wald-Heer"⁵⁷, von dem Elias Canetti spricht und gegen das sich Herakles mit seinen menscheitsbefreienden Absichten zur Wehr setzen muß. Offensichtlich bezieht sich Müller hier - wenn auch nicht explizit, so ist doch die semantische und Motivnähe frappierend - auf Canettis herrschaftssoziologische Studien zum Massensymbol in "Masse und Macht". Dort werden Symbole für Massenphänomene als "kollektive Einheiten, die nicht aus Menschen bestehen und dennoch als Massen empfunden werden"⁵⁸ bezeichnet. Für Canetti ist der Wald ein besonders markantes Massensymbol für das Militärische, denn er "kann gefällt, aber nicht verrückt werden."⁵⁹ Das Heer ist der "marschierende Wald"⁶⁰, in den Herakles - analog zu Dantes Reisebeginn - eindringt und verwickelt wird. Müller greift genau dieses Kriegs-Bild auf und läßt seine Hydra gegen die junge Sowjetmacht aufmarschieren und losschlagen. Eine militärische Eskalation wird in den Bildern der sich bewegenden Natur geschildert. Der Wald existiert letztlich nur noch als Benennung, und "das zu tötende Monstrum, das die Zeit in ein Exkrement im Raum verwandelt hatte, war nur noch die Benennung von etwas nicht mehr Kenntlichem mit einem Namen aus einem alten Buch" (Herakles 2, 75). Es ist das Buch der Herakles-Legende, der verblaßte Mythos, der durch das aktuelle historische Ereignis hindurchscheint, ohne sofort kenntlich zu werden. Die archaischen Parameter des Mythos haben sich aufgelöst, denn der "Wald war das Tier, [...] die Spur, der er gefolgt war, sein eigenes Blut" (Herakles 2, 75). An die Stelle symbolischer Naturbeherrschung im alten Herakles-Mythos tritt in der modernen Version die

⁵⁷ Elias Canetti, Masse und Macht, Frankfurt/M. 1980, S. 198.

⁵⁸ Ebd., S. 81.

⁵⁹ Ebd., S. 93.

⁶⁰ Ebd., S. 190.

Bestialität eines neuzeitlichen Schlachtgeschehens. Der zeitgenössische Herakles kämpft statt gegen die Natur in Form phantastischer, furchterregender Gestalten, gegen seine Verwurzelung in der Natur, die er freilich niemals überwinden kann. Dieser äußerst schmerzhafteste Prozeß ist allerdings vergebens, denn trotz aller Fluchtversuche kann er keinen Raum gewinnen, er "blieb in der Klammer, die sich jetzt um ihn zusammenschloß und seine Eingeweide aufeinanderpreßte" (Herakles 2, 76). In der "Ästhetik des Widerstands" findet sich während des Spanienkrieges eine analoge Formulierung, in der der Geschichtskorpus und der Naturleib in eins gesetzt werden zum Zweck, die unauflösbare Dialektik von Naturgeschichte und Gesellschaftsentwicklung anschaulich zu machen. Weiss greift auf Metaphern des Organischen zurück, um das Entsetzliche des Krieges in den erstickten Schreien der Kämpfenden "gegen diese elementare Gewalt" (ÄdW, I, 258) zu veranschaulichen:

"Die Karte betrachtend sahn wir den klobigen, zerbeulten, geschundenen Leib unsres Lands, den an der Brust abgeschnürten Rumpf und oben Hals und Kopf, ständigen Schlägen ausgesetzt. [...] Unser Leib, der Leib des Lands, war ein einziger Schmerz, blutüberströmt, zerhackt war er, doch überall entwickelte er ein neues Zugreifen, ein neues Zurückschlagen." (ÄdW, I, 307 f.)

Hinter den Metaphern der Natur und der Körper verbirgt sich auch bei Heiner Müller das reale Schlachtgeschehen als Einheit aus dem Gegner und dem Schlachtfeld. Die vielköpfige Hydra ist zum schaurigen Waffenarsenal der imperialistischen Kriegsstrategie, zu "explodierenden Minengürteln Bombenteppichen Leuchtreklamen Bakterienkulturen, die von seinen eigenen Händen Füßen Zähnen nicht zu unterscheiden waren" (Herakles 2, 76), transformiert. Die Schlacht nimmt als "Zeitraum aus Blut Gallert Fleisch" (Herakles 2, 76) in ihrer temporären Totalität für die Krieger die reale Form einer zweiten Natur an. Der mythische Gehalt besteht darin, daß die Gewalt, die eine äußere und eine innere Verstümmelung ist, zur zweiten Natur wird. Bei Weiss heißt es mit Blick auf die unvermeidbaren inneren Verwüstungen demzufolge: "[...] was draußen Kriegsschauplatz genannt wurde, ein Stück Geographie [...], war unsre bloßgelegte Haut, da wurden Gräben eingeschnitten, da grub sich das Messer bis tief an die Knochen" (ÄdW, I, 309).

Neben der primären Bedeutung der Hydra als Metapher für die innere und äußere militärische Bedrohung der jungen Sowjetmacht durch Bürgerkrieg und kollektive imperialistische Militärintervention ab 1918 weist Müllers Herakles-Text, der ebenso als vielköpfiges Schlangengebilde organisiert ist und insofern das Hydra-Motiv auch als Schreibbewegung semantisch generiert, noch eine weitere Dimension auf. Der Mythos der Hydra konnotiert auch die dialektische Bewegung von Revolution und

Gegenrevolution, von der Notwendigkeit, sich vom alten zu lösen, was jedoch einer Selbstvernichtung gleichkommt. Die Forderung, revolutionäre Prozesse zu beschleunigen, resultiert aus der Notwendigkeit, sich dem "mütterlichen Würgegriff" zu entziehen. "TOD DEN MÜTTERN" (Herakles 2, 76) lautet folglich der dialektische Imperativ, der das Stadium der Geburt als beginnenden Sterbeprozess und lebenslange Abhängigkeit begreift, weil die Mutter der Revolution der zerstörerische Kapitalismus ist, den es zu bekämpfen gilt und dem sich das Neue auf diese Weise stets gleich macht.⁶¹ Nun besteht das Besondere des Textes gerade darin, daß der Geburtsmythos des Sozialismus weder mitleidig romantisierend noch ideologisierend heroisch dargestellt wird.

Müllers Text, dessen Bilderflut sich nicht vollständig rational auflösen läßt, verwendet die mythische Vorlage, um den Terror - hierin Weiss sehr ähnlich - in seiner archaischen (bei Weiss explizit atavistischen) Dimension als Geburtssignum, als Kainsmal des bereits frühzeitig deformierten Sozialismus zu kennzeichnen. Liest man indes "Herakles 2" auf den politischen Gehalt hin, so wird die Intention der Mythos-Adaption deutlich: das Sowjetimperium fußt auf ständiger Zerstörung, denn der mächtige Feind zwingt ihm eine endlose Reihe von Schlachten und Kämpfen auf, die zur zweiten, gesellschaftlichen Natur inkorporiert werden und gegen die die eigene Existenz nicht ankommt, ohne sich dem Gegner gleichzumachen. Herakles steht somit bei Heiner Müller für die historische Mimesis der sozialistischen Revolution an die zu überwindende Vergangenheit eines fälschlicherweise überwunden geglaubten Klassensystems, das in Wirklichkeit aber - zumindest aus heutiger Sicht - die Zukunft des Sozialismus als dessen Ende bedeutet. Die Revolution vermag ihr mythisches Erbe, das die imperialistische Hydra ihr aufnötigt, nicht abstreifen. Herakles kann den Fangarmen der Vernichtung nicht entkommen:

"[...] manchmal verzögerte er seinen Wiederaufbau, gierig wartend auf die gänzliche Vernichtung mit Hoffnung auf das Nichts, die unendliche Pause, oder aus Angst vor dem Sieg, der nur durch die gänzliche Vernichtung des Tieres erkämpft werden konnte, das sein Aufenthalt war, außer dem vielleicht das Nichts schon wartete oder auf niemand" (Herakles 2, 77).

⁶¹ In Müllers Stück "Zement" folgt auf den Hydra-Text eine Szene, die mit "Medeakommentar" überschrieben ist. Hier sagt der Kommunist Iwagin: "Wer wird die Revolution nach ihrer Mutter fragen, die der Kapitalismus war, wenn die Kontinente die Fußlappen der befreiten Menschheit sind." (Heiner Müller, Stücke, hrsg. und mit einem Nachwort von Joachim Fiebach, Berlin/DDR 1988, a.a.O., S. 367). - In Weiss' Trilogie werden dagegen die lautlosen und verzweifelten Schreie der Spanienkämpfer nach ihren Müttern als unerfüllte Erlösungswünsche halluziniert (ÄdW, I, 258).

Müllers Herakles' ist die verhinderte Geburt des Sozialismus aus eigener Kraft und dessen Entwicklung unter dem Diktat des äußeren Terrors, der zur inneren Natur wird. Die politische Tragik der russischen Revolution resultiert für ihn aus ihrer internationalen Isolation und militärischen Bedrohung von Anfang an: "Da gibt es dann keinen einfachen Schritt mehr; es ist bei jedem Schritt so viel zu bedenken, so viel zurückzulassen, so viel mitzunehmen. Das ist, glaube ich, eine Ausgangssituation dafür, daß einfach viel mehr bewegt werden muß, um überhaupt einen Schritt zu machen."⁶² Diese Schrittmeter, die die reale Geschichtsbewegung - oder ihren Stillstand, der nur relativ ist, weil der Feind sich in seinem Angriffskrieg ständig bewegt - als rastlose Bewegung des Herakles ausdrückt, wird zu zentralen literarischen und geschichtsphilosophischen Figur des Textes.

Für Weiss bedeutet Herakles zu Beginn der 70er Jahre noch die eher positive Hoffnungsschiffre für die herbeigesehnte Selbstbefreiung der Menschheit. Er kann noch diesen eher hoffnungsvollen Tenor beibehalten, weil Herakles nicht unmittelbar und ausschließlich mit den Katastrophen und Niederlagen gleichgesetzt wird. Auch Peter Weiss ist sich bewußt, wie "winzig [...] die Periode nach dem Oktober (war), da das Signal zu einem Neuanfang gegeben worden war, nach der langen Vorgeschichte des Mordens" (ÄdW, I, 43). Dennoch sieht er in allen Widerstandshandlungen in der Geschichte immer wieder ein Aufbäumen gegen Resignation und Fatalismus wirken, das es erlaubt, wenn nicht sogar gebietet, auch weiterhin an die revolutionierende Veränderbarkeit der Verhältnisse zu glauben. Durchtränkt vom Geschichtspessimismus entwirft Müller mit der Ablösung der Utopie durch die allmächtige Destruktion jedoch das genaue Gegenbild. Sein Herakles bezeichnet statt der geschichtsutopischen Abkehr vom Mythos den terroristischen Alptraum der Geschichte, in der es keine Sieger mehr gibt. War Peter Weiss noch darum bemüht, den scheiternden Heros zum Inbegriff mythensprengender, aufklärerischer und geschichtsmächtiger Gesellschaftskräfte zu säkularisieren, so setzt Heiner Müller - ganz im Gegensatz zu seinem Satyrspiel "Herakles 5"⁶³, das in politischer Hinsicht Weiss' Perspektive eher entspricht, - sein zivilisationspessimistisches Modell dagegen. Es geht von dem Umstand aus, daß der Terror der modernen Geschichte von Kapitalismus und Sozialismus die Gewalttätigkeit des Mythos zugleich fortführt und als antiquiert verwirft. Herakles wird unter diesen Umständen als Identifikationsfigur für Kunst und Politik verabschiedet. Er selbst ist die grausige Geschichte.

⁶² Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt/M. 1986, S. 28.

⁶³ Abgedruckt in: Heiner Müller, *Revolutionsstücke*, hrsg. von Uwe Wittstock, Stuttgart 1988, S. 3-13.

II. Der Schrecken, das Erhabene, die Bilder

1. Die Sprachlosigkeit des Schreckens und das Erhabene

Für Weiss kommen mit Dantes Problem der Sprachlosigkeit und der Suche nach Herakles als dem abwesenden Retter exemplarisch zwei Phänome zum Ausdruck, die wesentlich zum Kunstwerk gehören, auf dessen innere Verfaßtheit verweisen und damit gleichzeitig auf den Grenzbereich, in dem die Ausdrucksmöglichkeit der Kunst auch überschritten wird. Aus der "Divina Commedia" wird vor allem Dantes Problematisierung, ob und wie Schreckliches sprachlich auszudrücken ist, für den Erzählvorgang des Romans übernommen:

"Wer könnte je auch nur mit schlichten Worten
das Blut beschreiben, all die grausen Wunden,
die ich jetzt sah, auch wenn er's wiederholte?"

Jedwede Zunge würde sicherlich
verstummen, weil der Geist und unsre Sprache
die Kraft nicht haben, soviel zu umfassen."
(Inferno XXVIII, 1-6)

Mit der Suche nach Herakles kommt dann ein weiteres zentrales Element der Poetik ins Spiel: die - über Herakles hinausreichende - Suche nach dem Abwesenden und die damit verbundene Einsicht, daß das Schreckliche allein mit politischen Kategorien weder zu benennen und zu erfassen noch mit ausschließlich politischen Mitteln zu bekämpfen ist. Auf diese Problemlage versucht Weiss in zwei Richtungen Antworten zu geben. Zum einen kommt es ihm immer wieder auf die neue, unverbrauchte "Art des Sehns an" (NB, 1971-1980, 215), und zweitens soll "etwas nicht Vorhandnes mit äußerster Genauigkeit" (NB, 1971-1980, 217) wiedergegeben werden. Zwar vermag das Kunstwerk die "Dauer im Vergehen"¹ zu schaffen, doch ist mit dem Hinweis auf die transzendierende Funktion der ästhetischen Arbeit noch nicht das ganze Problemfeld abgeschritten. Ästhetik bedeutet ursächlich und

¹ Irene Heidelberger-Leonard, Der Stellenwert der Divina Commedia in der Werkgeschichte von Peter Weiss, in: Orbis Litterarum 44 (1989), No. 3, S. 252-266, hier: S. 263; dies., "Die Kunst zu erben" oder Der Gebrauchswert der "Divina Commedia" für Peter Weiss, in: Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, hrsg. von Hans Höller, Stuttgart 1988, S. 21-37.

vorrangig für Peter Weiss Aisthesis: Ausbildung, Entwicklung und Schärfung der Wahrnehmung. Unter Aisthesis soll hier mehr verstanden werden als das, was Hans Robert Jauß mit dem "ästhetischen Genuß des erkennenden Sehens und sehenden Wiedererkennens"² bezeichnet. Aisthesis meint die ästhetische Kompetenz zur Erschließung heterogener Wirklichkeiten, in die aber auch eine mitleidslose Anästhetik schon allein deshalb eingeschlossen sein muß, weil sie ständig mit dem Paradox umzugehen hat, jene Gegenden und Gegenstandsbereiche der aneignenden Wahrnehmung nicht miterfassen zu können, die an den Rändern dieser Wahrnehmung liegen. In diesem Sinne konstituiert sich in der "Ästhetik des Widerstands" eine auf Anästhetik gestützte Aisthesis der Grenzbereiche und damit eine Ästhetik der Überschreitung.

Für Weiss geht es auch um mehr als allein darum, die "Aufmerksamkeit auf die Blindheit des Wahrnehmens selbst, auf die immanente Anästhetik jeglicher Ästhetik"³ zu richten, womit Wolfgang Iser einen Zentralaspekt heutiger Ästhetik bezeichnen will. Es geht Weiss vielmehr unmittelbar um sein Drängen auf jene Bereiche des Schrecklichen und nicht Nicht-Darstellbaren, in denen das Wort keine unmittelbare Repräsentation mehr besitzt. Diese Haltung soll hier heuristisch als das Erhabene in der Schreibweise der "Ästhetik des Widerstands" bezeichnet werden. Damit ist jenes Wissen um den außersemantischen Kontext des Schrecklichen gemeint, in dem letztlich keine Erfahrung mehr gemacht werden kann. Das Erhabene als strategischer Begriff ästhetischen Widerstands im Schrecken (statt äußerlich gegen Schrecken) hält die Ahnung davon wach, daß das Negative nurmehr als Kategorie der Geschichte gefaßt werden kann, soweit es mit den Mitteln der Kunst nicht mehr in erfahrungsgelitetes Wissen transformiert werden kann. Im Extremfall bezeichnet Erhabenes, wie unmöglich es ist, dem Phänomen Auschwitz ästhetische Erfahrung abzugewinnen. Es ist diejenige Kategorie, mit der die Abwesenheit der ästhetisch symbolischen Vergegenständlichung des Inkommensurablen in der Geschichte direkt zum Bestandteil der Ästhetik wird. Durchgängig wird im Roman auf die Differenz von Schreckensgeschehen und Schreckensdarstellung reflektiert. Unablässig weist der Erzähldiskurs auf den Umstand hin, daß es zu den zentralen Aufgaben realistischer Welterschließung gehört, die Leidensgeschichte der Geschichtsoffer zu thematisieren, und unablässig berichtet die Erzählerstimme von

² Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, zweite Aufl., Frankfurt/M. 1984, S. 88.

³ Wolfgang Iser, *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen* in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. v. Christine Pries, Weinheim 1989, S. 185-213, hier: S. 209.

der unaufhebbaren Differenz zwischen Kunst und Ereignis. Erhabenes meint das Wissen um diese Differenz, es umfaßt die Einsicht, daß stets ein unabgegotener Rest gegenüber dem realen Erfahrungsschock bleibt, der nicht vollständig zu ästhetischer Form gebannt werden kann. Als Differenzkategorie beschreibt das Erhabene die Inkommensurabilität zweier unterschiedlicher Existenzweisen: der Erfahrung, die das "Offenkundige überstieg" (ÄdW, III, 135), und der Kunst. Die Differenz besteht darin, daß jenes Nichtausdrückbare, "all das Unmenschliche, Unvorstellbare" (NB, 1971-1980, 876) die "künstlerische Bändigung des Entsetzlichen" (Nietzsche) übersteigt.

Nicht die Präsenz ist Grundlage des Erhabenen, sondern die Abwesenheit; nicht das "es ist", womit Jean-François Lyotard die ontologische Präsenz des Kunstwerks meint, sondern daß es nicht ist. Für Lyotard ist das Kunstwerk gegenüber aller Mimesisillusion das Geschehen selbst: "daß hier und jetzt dies Bild ist und nicht vielmehr nichts, das ist das Erhabene."⁴ An diese ontologische Denkfigur knüpft nun Wolfgang Iser an und sieht in Lyotards Theorie des Erhabenen gegenüber der "Ästhetik des Widerstands" eine zeitgemäße Widerstandsästhetik verkörpert. Er wirft Weiss vor, kunstexterne Maßstäbe seiner heteronomen Ästhetik zugrunde zu legen, die somit das Prädikat "Input-Hermeneutik" verdiene, da sein marxistisches

⁴ Jean-François Lyotard, Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38/1984, S. 151-164, hier: S. 154. - Grundsätzlich ist an Lyotards Begriff des postmodernen und avantgardistischen Erhabenen die generalisierte und ontologische Idee des Undarstellbaren problematisch, das dann aber doch als ästhetisches Ereignis wieder in Erscheinung tritt. Über Kants Erhabenes führt er weiterhin aus: "Die natürliche Unordnung, der Sturm und so weiter, also das Inkommensurable für die imaginative Synthese, dient meiner Ansicht nach nur zur Veranschaulichung dessen, was Kant sagen will. Der eigentliche transzendente oder kritische Inhalt dessen, was Kant das Erhabene nennt, ist viel eher das Unvermögen zur Synthese, und man kann sich sehr wohl vorstellen, daß Künstler durch Abstraktion oder Minimal Art versuchen, etwas hervorzubringen, was diese Formsynthesen zum Scheitern bringt und deshalb mit der transzendentalen Essenz des Erhabenen bei Kant ziemlich übereinstimmt." (Jean-François Lyotard, Die Erhabenheit ist das Unkonsumierbare. Ein Gespräch mit Christine Pries am 6.5.1988, in: Kunstforum International (Bd. 100), April/Mai 1989, S. 354-363, hier: S. 356). - Mir scheint es auch wichtig, das Erhabene in diesem Kontext nach zwei Seiten hin abzugrenzen: zum einen gegen die ästhetizistische Resakralisierung der Kunst bei Botho Strauß, Karl-Heinz Bohrer und George Steiner; zum anderen aber auch gegen die Einengung des Erhabenen auf das faschistisch Monströse und Pompöse, wie sie Michael Rutschky vornimmt. Mit Blick auf die "Allgewalt der deutschen Katastrophe" (S. 124) schreibt er: "Und das faschistische Erhabene ist in diesem Sinn reine Oberfläche gewesen, Inszenierung, keine Offenbarung eines Urgrunds - wobei gleich gesagt sein soll, daß der Sinn für das Erhabene, der gegenwärtig aufs faschistische Erhabene erpicht ist, vom politischen Sinn abgekoppelt ist" (S. 125). (...) "Im Rahmen dieser Kunstreligion kann der Führerbunker mit Auschwitz und Stalingrad sich vergesellschaften, in der Sphäre des Erhabenen" (S. 127). (Michael Rutschky, Der Sinn für das Erhabene, in: Peter Mosler (Hrsg.), Schreiben nach Auschwitz, Nördlingen 1988, S. 107-127).

Geschichtsverständnis immer nur ex post auf Kunst angewendet werde. Daraus folge sodann unweigerlich, daß "man in der Kunst immer genau das (wird) sehen können, was man sehen will."⁵ Die Aporie der selffulfilling-prophecy sei allein mit dem Verzicht auf Ganzheit in Politik und Kultur zu vermeiden und führe zur "Befreiung des Vielen". Welsch übersieht hier aber, daß gerade Weiss die sozialistische Dogmengeschichte auch mit ästhetischen Mitteln aufsprengt, indem er das Eigenrecht der Kunst sowie deren rational nicht präfigurierte Überwältigungsstruktur in einer dialektischen Hermeneutik, die Rezeption und Produktion zur Rezeption als Produktion vermittelt, stark macht.

Das Inkommensurable bezieht sich bei Lyotard auf die Darstellung des Nichtdarstellbaren im postmodernen bzw. avantgardistischen Kunstwerk. Dieses besitzt die Vorstellung eines Absoluten, das nicht mehr darstellbar ist, und das Abwesende erscheint als abwesender Inhalt. Anders bei Weiss: Kunst bleibt immer an ihre jeweilige besondere Form gebunden, in deren Begrenzung Undarstellbares nicht darzustellen ist. Sie kann daher immer nur darauf verweisen, daß es ein Undarstellbares gibt. "So schrieben wir die leeren Seiten voll / mit allem was auszusprechen war / nur nicht mit dem Unsagbaren"⁶, heißt es in einem unveröffentlichten Stückentwurf zur "Divina Commedia". Wegen der Inkommensurabilität extremen Grauens werden die letzten Dinge, vor denen Sprechen versagt, durch Bilder des Todes und Sterbens, mitunter durch Mythen substituiert. So vermag z.B. erst die Gestalt der Megäre in Breughels Gemälde "Dulle Griet" das Unwirkliche des Krieges und den darunter verborgenen "alpdruckhafte(n) Schrecken, die panische Verwirrung" (ÄdW, II, 149) sichtbar zu machen, indem das "Unnatürliche" den Rezipienten "grauenhaft über die Haut" (ÄdW, II, 150) streicht. Durch den Begriff des Erhabenen wird nicht die Absicht oder Schreibbewegung bezeichnet, ästhetische Ausdrucksmittel zu finden, die es erlauben, adäquat das Verstummen und die Ohnmacht vor dem Schrecklichen zu artikulieren. Damit ist Erhabenes kein Überlegenheitsbegriff mehr, womit die "Ästhetik des Widerstands" auch in dieser Hinsicht eine deutliche Zäsur im ästhetischen Diskurs des Marxismus vornimmt.

Wie weit Weiss mit seiner Konzeption erhabener Grenzerfahrung in der Kunst von der vulgärmarxistischen Simplifizierung des Erhabenen als normative Wertungskategorie entfernt ist, läßt sich an Kagans "Vorlesungen zur marxistisch-

⁵ Wolfgang Welsch, Für eine postmoderne Ästhetik des Widerstands, in: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss, a.a.O. S. 327-333, hier: S. 328.

⁶ Peter Weiss, Stückentwurf zur Divina Commedia: Canto 3/Inferno; zit. aus dem Nachlass.

leninistischen Ästhetik" ablesen. Ganz dem stalinistischen Pathos des sozialistischen Realismus verbunden, verkündet Kagan, ideologisch dogmatisch statt ästhetisch argumentierend den durch die Existenz der Sowjetunion erzielten "Sieg des Erhabenen" in der Kunst: "Der Sozialismus schafft die günstigsten ästhetischen Bedingungen für eine Blüte der erhabenen, monumentalen Kunst."⁷ Kunst wird auf diese Weise im Namen des Heroismus zur Dekoration des stalinistischen Staates degradiert. Solche totalitäre Heroisierung, die Erhabenes mit Lenins Konzept einer staatsdienlichen Monumentalpropaganda gleichsetzt, ist Peter Weiss völlig fremd. Er greift jedoch indirekt diese parteiliche Kunstideologie auf und läßt Coppi und dessen Mutter während der ausführlichen Gespräche in der beengten Berliner Küche den heroischen Realismus gegen Heilmanns linksutopische Ideen verteidigen. Ihre Apologetik erhebt für die Werke des sozialistischen Realismus den Anspruch, gänzlich neue Beurteilungskriterien zu verlangen, weil die neue Kunst "ohne Umschweife aus der Realität" (ÄdW, I, 65) hervorgehe. Als ihre wichtigsten, gewissermaßen erhabenen Kriterien in Kagans Sinne werden "Triumphieren", "Wahrheit" und "Hochgestimmtheit" angeführt. Sie sind aber derart ideologisch aufgeladen, daß jeder Kritik, die kein affirmatives Verständnis für den neuen gesellschaftlichen Zustand aufbringt, das Urteilsvermögen rundweg abgesprochen wird. Das Erhabene steht in diesem totalitären Legitimationskontext für den proletarischen Heroismus: das Erhabene als ideologische Plattitüde und orthodox heroisierende Staatsethik.

Anästhetik ermöglicht Peter Weiss die Annäherung ans Grauen. Erhabenes hingegen soll das vergebliche Bemühen um Erfolg bezeichnen, ohne mithin Schrecken zu ästhetisieren, womit affirmativ der Fluchtpunkt zum Faschismus eröffnet wäre. Wenn aber der Roman vehement diese Barrieren zu überwinden sucht, so auch deshalb, weil wichtige ästhetische Erfahrungen erst in der Grenzzone zwischen Schrecken und Sprachlosigkeit gemacht werden können. Dieser Ort, den Heilmann dem Herakles-Mythos abliest, ist jener Bereich unzulänglicher Kunstmittel, "wo die Vorstellungskraft ihr Ende erreiche, und sich doch immer weiter noch ausstrecken wolle" (ÄdW, III, 169). Erhabenes heißt somit, daß die Grenzlinie zwischen der ästhetischen Gestaltung und der Thematisierung des Inkommensurablen artikuliert wird, und damit auch eine Erfahrungsweise in den Blick gerät, die rational-diskursiv nicht mehr eindeutig bezeichnet werden kann. Das Erhabene soll daher

⁷ Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, München 1974, S. 180. Napoleon hatte wohl recht mit seinem Aperçu, daß es vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein kleiner Schritt sei. - Zur Kritik der nachrevolutionären sowjetischen Kulturpolitik siehe bes.: Jürgen Rühle, Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus in der Epoche Lenins und Stalins, Frankfurt/M., Olten, Wien 1987, S. 161 ff.

anstelle einer überwältigenden Erfahrungsqualität den poetologischen Reflex in der Kunst auf eine inkommensurable gesellschaftliche Überwältigungsstruktur bezeichnen.

Einen anderen Akzent in der linken aktualisierenden Begründung des Erhabenen setzt Michael Franz, der generell die Erhabenheit als ästhetische Dimension des Widerstands gegen Barbarei und Grauen wertet, als Beschreibungskategorie für die moralische Bedeutsamkeit und Leistung widerständiger Handlungsweisen, für die "Ausstrahlung der Widerstandshandlungen."⁸ Das Erhabene steht hier als Synonym für die Existenz und den moralischen Impuls des Widerstands gegen die Herrschaft des Schreckens schlechthin. Franz kann jedoch seinen eigenen Anspruch, das Erhabene als "spezifisch-ästhetische Wertungsweise(n) und nicht ausschließlich ethisch-moralische"⁹ zu qualifizieren, nicht ungebrochen einhalten. Seine Begriffsverwendung changiert nämlich gerade zwischen beiden Polen, wenn er zum einen den ästhetischen Einsatz gegen die Enthistorisierung und Mythisierung des Schrecklichen als Phänomen künstlerischen Wirkens kennzeichnet, zum anderen jedoch von Heilmanns Abschiedsbrief moralisch als "Dokument menschlicher Erhabenheit"¹⁰ spricht. Die Ursache für den wechselnden Begriffsgebrauch in ästhetischen und moralischen Kontexten besteht im theoretischen Status, den er diesem Zentralbegriff seiner Weiss-Interpretation einräumt. Solange Schreckliches und Erhabenes als "Wertungsprädikate", d. h. als Rezeptionsmerkmale definiert werden und nicht als produktionsästhetische Objektivationen gestalteter Wirklichkeit, als Aisthesis, bleibt es nicht aus, daß die Bezugsebenen vom Wahrnehmungs- und Darstellungsmodus zur Handlungsperspektive übergehen, ohne daß dies Konsequenzen für die Begriffsbildung hat.

Sehr viel plausibler ist dagegen Burkhardt Lindners Versuch, die Kategorie des Erhabenen allein auf die ästhetischen Phänomene des Romans anzuwenden. Seine Überlegungen gehen von dem Anspruch aus, 1. Aspekte des Erhabenen kenntlich zu machen und 2. substantielle Dokumente aufzufinden, die über das Formproblem des Nicht-Darstellbaren hinausgehen. Lindners methodischer Ansatz besteht darin, wesentlich aus der Differenz zur Kantischen Bestimmung des Erhabenen die profane Version bei Weiss auszumachen. Unter das Erhabene wird die Mobilisierung all jener ästhetischen Mittel und Verfahren subsumiert, die dazu angelegt sind, dem vor Schrecken erstarrten Subjekt wieder Handlungsmöglichkeiten offenzulegen. Da

⁸ Ästhetik der Kunst, Berlin/DDR 1987, S. 265-387, hier: S. 281, 289.

⁹ Ebd., S. 304.

¹⁰ Ebd., S. 308.

jedoch dieses Paradigma im Romantext keineswegs eindeutig und konzeptionell klar durchgearbeitet ist, und vom Interpreten zugleich keinesfalls die offenkundigen Ambivalenzen der Erzählstränge eingeebnet werden sollen, bleibt für Lindner von vornherein klar, daß ebenso wie das philosophisch gefaßte Erhabene jenes Roman-Erhabene keine eindeutige Substanz hat, sogar über keinen genau zuweisbaren Ort verfügt. Deshalb kann die Besonderheit erhabener ästhetischer Erfahrung nur vage als changierender Prozeß benannt werden:

"Diese Artikulation vollzieht sich nicht in einer einzigen, statischen Struktur, sondern in gegenläufigen Textbewegungen, die zwischen Überwältigung und Widerstand, zwischen Katastrophe und Heroisierung changieren. Sie umschreibt einen Spielraum, in dem sich das Schreckliche im Erhabenen und das Erhabene im Schrecklichen ereignet."¹¹

Erhabenes bedeutet hier die Überlebensmetapher für das künstlerische Vermögen zu widerstehen, indem Distanz geschaffen wird zu den subjektiven Auswirkungen jeglicher Bedrohung. Sehr überzeugend ist an Lindners Gedanke, im Erhabenen allgemein die "Suche nach einem 'Vermögen zu widerstehen'" zu sehen, "das keiner philosophischen Garantien bedarf"¹², weil auf diese Weise ein romanübergreifender Zugriff auf alle ästhetisch vermittelten Widerstandsakte möglich ist. Damit bezeichnet jedoch trotz aller ambivalenten Strukturen Erhabenes zunächst allein die Potentialität von selbstschützenden Handlungsweisen in existentiellen Grenzbereichen eines ästhetischen Diskurses. Zwar wird durch die schlüssige Argumentation der Blick auf die fiktiven subversiven Resistenzpotentiale im ästhetischen Erfahrungsraum gerichtet, doch scheint dabei problematisch, daß die für Weiss ganz wesentliche Problematik genereller Darstellbarkeit von Grausamkeitserfahrung und ihrer Verarbeitungsweisen in der Kunst unberücksichtigt bleibt. Wenn nämlich Schrecklich-Erhabenes unmittelbar als Organon des Widerstands gesehen wird, das selbst furchtbarster Subjektbedrohung stets noch im Modus ästhetischer Erfahrung ein Moment des Artikulierens abzuringen vermag, dann bleibt gegenüber dieser Beruhigung nur allzu leicht die real drohende Gefahr des tatsächlichen Verstummens vernachlässigt. Immerhin riskiert Peter Weiss ja in seinem grenzüberschreitendem Schreiben immer wieder, von seinen Themen psychisch überwältigt zu werden, und damit nimmt er auch in Kauf, daß anästhetisches Erfahren und Gestalten paralysiert werden können. So bedeutsam es

¹¹ Burkhardt Lindner, *Der Widerstand und das Erhabene. Über ein zentrales Motiv der "Ästhetik des Widerstands"* von Peter Weiss, in: *Literaturmagazin* 27/1991 (*Widerstand der Ästhetik?*. Im Anschluß an Peter Weiss), S. 28-44, hier: S. 43.

¹² Ebd.

für ein kritisches Kunstverständnis ist, den "Überwältigungscharakter des ästhetischen Ereignisses, der die begriffliche Orientierung aufsprengt und suspendiert"¹³ herauszuarbeiten, so ist es darüber hinaus auch von Bedeutung, die grundsätzliche Darstellbarkeit und Präsenzlogik von Kunst mit in die kritische Konzeption des Erhabenen einzubeziehen.

In der "Ästhetik des Widerstands" soll nun aber der Begriff des Erhabenen die ästhetische Näherung ans Grauen beschreiben, dessen undarstellbare Seiten jedoch immer gleich mitreflektiert werden.¹⁴ Das antiquierte Gefühl sittlicher Überlegenheit gegenüber der begrenzten Vorstellungskraft bei Kant wandelt sich für Weiss zum Trauma, nicht der Vernichtung zum Opfer gefallen zu sein. Hieraus erklärt sich auch die radikale und unerbittliche Schärfe von Nymanns Bericht über die Judenvergasung (ÄdW, III, 119 f.) oder auch die unerträgliche Hinrichtungsbeschreibung in Plötzensee (vgl. ÄdW, III, 210 ff.). Die Präsenz dieser Schockbilder erscheint sofort unreal, "weil die Qualen, von denen die Rede war, zu groß waren, als daß wir damit hätten leben können." (ÄdW, III, 125) Zu groß für die Vorstellung und für die Darstellung gleichermaßen. Doch das Wissen um ihre reale Existenz soll stets im Erzähldiskurs kopräsent bleiben, denn der Erzähler weiß, daß die Qualen "sich jederzeit wieder bemerkbar machen konnten." (ÄdW, III, 125) In dieser Perspektive ist das Erhabene auch eine Erinnerung an das Unerträgliche.

In Kants Bestimmung ist das Erhabene ein Mischgefühl, angesiedelt an der Grenze zwischen der endlichen Einbildungskraft und der Unendlichkeit der Vernunftwelt; es ist ein Topos lustvoller Distanz und Sicherheit gegenüber den Naturschrecken. Während das Schöne sich ausschließlich auf die Form begrenzter Objekte bezieht, entspringt das Gefühl des Erhabenen der Beunruhigung der Sinneswahrnehmung über die formlose Übermacht unbegrenzter Natur. Die Beunruhigung gründet in der Erfahrung, daß die sinnlichen Vermögen unzureichend ausgebildet sind, um sich der Vernunftideen im wahrgenommenen Unbegrenzten zu vergegenwärtigen. In diesem Erlebniskontext erfährt sich die Einbildungskraft als unangemessen und endlich gegenüber dem unbegrenzten Naturschauspiel, woraus

¹³ Ebd., S. 29.

¹⁴ Demgegenüber faßt Karl-Josef Müller das Erhabene direkt als eine auf ästhetisierte Gewalt beruhende Kunstform. Damit bleibt er anhand der Stahlmann-Episode in Angkor Wat jedoch der Idee des Heroismus verhaftet. Die Deutung bleibt hier unbefriedigend, weil nicht klar wird, worin im Hinblick auf das Subjekt des Erhabenen der Unterschied zwischen der ästhetischen Verherrlichung gewalttätiger Machtverhältnisse in der Khmer-Metropole und Stahlmanns eigenem Heroismus besteht. (Vgl. Karl-Josef Müller, *Haltlose Reflexion. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands*, Würzburg 1992, S. 132-137).

unmittelbar aber das Überlegenheitsgefühl des Vernunftvermögens resultiert, das ja gerade diese Diskrepanz reflektieren kann. Dazu führt Kant aus:

"Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung zu der Schätzung durch die Vernunft. [...] Man kann das Erhabene so beschreiben: es ist ein Gegenstand (der Natur), dessen Vorstellung das Gemüt bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken."¹⁵

Entscheidend für das - freilich nur in der Einbildung imaginierte - Schreckens- und Furchterlebnis bei Kant ist die Sicherheit, in der sich der Betrachter jederzeit wiegen kann, weil er sich gegenüber den von der Natur ausgelösten Erschütterungen seine Unterschiedenheit von der Natur vergewissern kann. Das lustvolle Überlegenheitsgefühl gründet als "Vermögen zu widerstehen" im unerschütterlichen Vertrauen auf die überlegene Vernunft, der keine Naturmacht etwas anhaben kann. Kant insistiert zudem darauf, daß das Erhabene als unermesslich Großes und Überwältigendes positiv nicht darstellbar ist. Wenn er daher von negativer Darstellung spricht, so hat Kant wohl im Sinn, daß allein die Unangemessenheit jeder Darstellung dargestellt werden kann.

Nun kann es hier nicht darum gehen, bei der Begründung eines aktualisierten und - gegenüber der Kantischen Version - völlig veränderten Verständnisses des Erhabenen auf Kants Systematik zu rekurrieren. Dennoch bleibt eine Parallele zu berücksichtigen, nämlich eine unauflösbare Spannung im Subjekt, worin das Gefühl des Erhabenen seinen Ursprung hat. Bei Kant ist es vor allem der Gegensatz zwischen intelligiblem und empirischen Ich anhand der überwältigenden Naturerfahrung. Bei Weiss dagegen kann von einem Erhabenen gesprochen werden, dessen ursächlicher Gegensatz im intelligiblen Subjekt selbst verortet ist. Gemeint ist jene Spannung des reflektierenden Künstlers, der in seinem Werk die Polarität von übermächtiger, unfaßbarer gesellschaftlicher Negativität (z.B. Auschwitz) und permanenter Ausdruckssuche austrägt und ihr zugleich standhält. Statt von gewaltigen Naturereignissen ist Peter Weiss von der Grausamkeit der Geschichte überwältigt, und statt der lustvollen Versicherung der letztlich doch überlegenen Vernunft bei Kant versichert sich Peter Weiss der Grenzen ästhetischer Möglichkeiten, indem er letztlich die ohnehin immer unangemessenen Kunstwerke durch den vernünftigen Erzählerkommentar in die Schranken weist. Das Erhabene

¹⁵ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1959, S. 102, S. 114. - Zur materialistischen Kritik siehe bes.: Peter Bürger, Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt/M. 1983, S 144 ff.

bei Weiss beruht biographisch letztlich auf der Erinnerung, der faschistischen Vernichtungsmaschinerie entkommen zu sein und sie überlebt zu haben, woraus dem Künstler besondere Anforderungen und Selbstansprüche erwachsen. Davon handelt der Bericht "Meine Ortschaft", der das undarstellbare Inferno als Nichtdarstellbares präsent hält. Das Erhabene resultiert aus dieser Paradoxie und fordert zur Danteschen Grenzüberschreitung zu jenem Ort heraus, in den die "Außenwelt noch nicht ganz eingedrungen (ist), hier ist noch zu erwarten, daß es sich regt da drinnen, daß ein Kopf sich hebt, eine Hand sich vorstreckt."¹⁶ Damit ist die Erinnerung des Autors mit seiner visionären Bildkraft aufgerufen, die Grenzen - auch der Sprachfähigkeit - dieser Ortschaft zu überschreiten. Hierin ist ja auch die Bestandsgarantie für die Kunst selbst auszumachen, denn "wenn auch diese Erinnerung zum Schweigen gebracht wäre", heißt es bei Herbert Marcuse, "dann wäre das Ende der Kunst erreicht"¹⁷. Nicht im visionären Vergegenwärtigen des monströsen Grauens kommt Erhabenes zum Ausdruck, sondern erst mit dem Eingeständnis, weder über die geeigneten Darstellungsmittel noch über den analogen Erfahrungsschatz zu verfügen:

"Ein Lebender ist gekommen, und vor diesem Lebenden verschließt sich, was hier geschah. Der Lebende, der hierherkommt, aus einer andern Welt, besitzt nichts als seine Kenntnisse von Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugenaussagen, sie sind Teil seines Lebens, er trägt daran, doch fassen kann er nur, was ihm selbst widerfährt. [...] Jetzt steht er nur in einer untergegangenen Welt. Hier kann er nichts mehr tun."¹⁸

Die Grenzen der persönlichen Erfahrung sind hier auch die Grenzen des Darstellbaren in der Kunst. Diese Einsicht in die Unzulänglichkeit der Kunstmittel geht historisch vom totalen Zivilisationsbruch aus, erstreckt sich sodann aber auf alle unfaßbaren Schrecksekunden menschlicher Erfahrung, deren Empathie Weiss zum festen Bestandteil seiner literarischen Arbeit macht: "Seit Wochen ein grauenhaftes Gefühl, wie es einen quälen muß, der zum Tod verurteilt ist u die Hinrichtung erwartet, eine ständig mahlende, wühlende Beängstigung" (NB, 1971-1980, 876) Vor der unzulänglichen Bildqualität der Vorstellungskraft resigniert das moralische Gefühl. Ganz im Sinne auch von Antonia Birnbaum: "Unterdrückung läßt sich - vielleicht - erzählen. Vernichtung aber nicht mehr. Auschwitz ist ein Name für das Verschwinden derer, die hätten sagen können, was dieser Name heißt. Und wir

¹⁶ Peter Weiss, *Meine Ortschaft*, in: ders., *Rapporte*, a.a.O., S. 124.

¹⁷ Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*. Ein Essay, München/Wien 1977, S. 62.

¹⁸ Peter Weiss, *Meine Ortschaft*, S. 124.

können nur davon erzählen, daß wir übrig geblieben sind."¹⁹ Gestaltet wird nicht Auschwitz, sondern das Wissen davon; nicht das Leidenserlebnis, sondern die "Explosion einer Erinnerung" (Heiner Müller, "Bildbeschreibung") in einer Ortschaft, in der die Nicht-Opfer keine Erfahrung mehr machen können. Übrig bleiben für die Überlebenden und Nachgeborenen explodierende Erinnerungsbilder und das Bewußtsein von der Begrenztheit der Kunst, die gegen ihre eigenen Grenzen ankämpft und auf diese Weise nicht bloß Widerstand thematisiert, sondern ihn als Text und Schreibbewegung vollzieht.

Statt an einer "Ästhetik des Schreckens" (Bohrer) arbeitet Weiss an seiner Poetik des Schrecklichen.²⁰ Sie ist mit dem Anspruch verknüpft, aus der unzulänglichen Vorstellungskraft gegenüber dem Schrecklichen und seinen Konsequenzen eine Ursache für den Holocaust abzuleiten, weil die "Dimensionen des Schreckens zu groß waren, um noch erfaßt werden zu können. Und eben in dem Unvermögen des Menschen, sich seine eigne Auslöschung vorzustellen, fand der Faschismus seine Voraussetzung." (ÄdW, II, 118) Mit der Vorstellung droht eben auch das Ereignis selbst zu erlöschen. Daraus hat Günther Anders die Konsequenz gezogen, daß das Skandalöse nicht darin bestehe, sich das angerichtete Monströse nicht mehr vorstellen zu können, sondern daß es umgekehrt aus versagender Vorstellung direkt resultiert.²¹ "Die Ästhetik des Widerstands" bezieht aus dieser kritischen Perspektive heraus Gegenposition zu Bohrsers Epiphanisierung der Kunst und der Erhabenheit als geschichtslose Kunstautonomie, die sich gegen jegliche Referentialität versperrt. Bohrsers konservative Erhabenheitsästhetik will sich allein auf die "Emphatisierung des Kunstthings als einer unvergleichbaren Epiphanie"²² verpflichten. Bohrer bemüht

¹⁹ Antonia Birnbaum, Über den Wunsch, das letzte Wort in der Geschichte zu behalten, in: Der Wunderblock. Zeitschrift für Psychoanalyse, Berlin 1989, S. 16.

²⁰ Auch Wolfgang Fach sieht im Roman eine subversive Ästhetik des Krieges am Werk, die "ästhetisch dem Grabenkampf in nichts unterlegen" ist. (Wolfgang Fach, Tod und Verklärung. Über die elitäre Konstruktion der Wirklichkeit, Wien 1989, S. 149 ff.). Die Vernachlässigung der Geschichtlichkeit führte auch schnell zur Anthropologisierung des Schrecklichen und Grauens bei Weiss. So z.B. bei : Walter Schulz, Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik, Pfullingen 1985, S. 345, 347 f.

²¹ Die Kritik von Günther Anders an der Antiquiertheit des Kantischen Erhabenen gründet in der Monströsität unserer Geschichte. In seinen Tagebüchern findet sich im Mai 1949 eine "Akademische Einfügung", in der Kants Konstruktion von begrenzter Einbildungskraft (Comprehension) und überlegener Verstandesleistung (Apprehension) verworfen wird. (Günther Anders, Besuch im Hades, München 1985, S. 47). Eine knappe und instruktive Skizze zur Ästhetik von Günther Anders findet sich in: Ludger Lütkehaus, Philosophieren nach Hiroshima. Über Günther Anders, Frankfurt/M. 1992, S. 40-57.

²² Karl Heinz Bohrer, Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit, in: Merkur H. 10/11 (1990), S. 851-865, hier: S. 863.

sich darum, das Erhabene als unvergleichliche Unbestimmtheit der Kunst zu verkünden, getilgt von allem metaphysischen, kulturkritischen und geschichtsphilosophischen Balast. Das Ergebnis ist Kunst pur als bezugslose, selbstreferentielle Epiphanie, als kontingentes Ereignis ästhetischer Phänomenalität, die statt auf die "Modalität des ästhetischen Bewußtseins" auf die "Substantialität des Erscheinenden selbst"²³ zielt. In der "Ästhetik des Schreckens" sieht Bohrer sodann die Urform dieses Kunstidealismus, der vorgibt, keiner zu sein und auch nicht sein zu wollen. Ihre beiden Grundbegriffe sind "Intensität" und rätselhafte "Epiphanie". Mit ihnen entkoppelt er vollständig die komplexe Beziehung von Kunst und Geschichte und kann dann den Schrecken als immanentes ästhetisches Ereignis, als Kunstmonade ohne gesellschaftlichen Bezug hypostasieren. Gegenüber der überzeitlichen Gültigkeit dieser These fällt dann auch seine Unterscheidung zwischen antiker und moderner Schreckensästhetik nicht mehr ins Gewicht. "Die 'Ästhetik des Schreckens' existiert offenbar unabhängig von historisch-sozialen Ursachen als Bedingung der Kunst selbst. Den ästhetischen Schrecken bloß als epochalen zu reflektieren, heißt die radikalere Frage nach einem möglichen außermoralischen Zentrum künstlerischer Konstrukte von vornherein zugunsten geschichtsphilosophischer Beruhigung abzubiegen."²⁴ "Ästhetik des Schreckens" wird als plötzliche "Epiphanie von Intensität und Geheimnis"²⁵ verstanden und damit als geschichtsenthobene kunstimmanente Struktur. Bohrer's surreale Ritualisierung des Plötzlichen in der Ästhetik treibt somit dem Phänomen des Schrecklichen in der Kunst die reale Präsenz im Bereich menschlicher Erfahrung aus. Demgegenüber steht die "Ästhetik des Widerstands", die als materialistisches Gegenmodell zwar die Übermacht gesellschaftlicher und ästhetischer Schreckenserfahrungen in der Moderne aufweist, jedoch immer ihre ursächlichen Zusammenhänge und Wirkungen, ihren praktischen Kausalnexus mitzureflektieren beabsichtigt.

Während das philosophische Denken des 18. Jh. mit dem Erhabenen primär die Schreckenserfahrung als Lust an der Unlust gegenüber dem Primat des Schönen in der Ästhetik emanzipierte, wird in der Moderne erkannt, wie zunehmend gesellschaftlicher Horror und ästhetisches Vermögen auseinanderfallen. Adorno, der in seiner Ästhetiktheorie das Erhabene als konstitutives Merkmal der Negativität

²³ Ebd., S. 865.

²⁴ Karl Heinz Bohrer, Erwartungsangst und Erscheinungsschrecken. Die griechische Tragödie als Antizipation der modernen Epiphanie, in: Merkur (1991), H. 5, S. 371-386, hier: S. 385.

²⁵ Ebd., S. 386.

moderner Kunst rehabilitiert²⁶, hat darauf verwiesen, daß das Formgesetz der Kunst infolgedessen die Repräsentierung des Furchtbaren im Werk obsolet macht: "Erhebt in den Kunstwerken Grausamkeit unverstellt ihr Haupt, so bekennt sie das Wahre ein, daß vor der Übermacht der Realität Kunst a priori die Transformation des Furchtbaren in die Form nicht mehr sich zutrauen darf. Das Grausame ist ein Stück ihrer kritischen Selbstbesinnung".²⁷ Dieser Doppelaspekt von Darstellung und Undarstellbarem konstituiert in Picassos "Guernica" geradezu paradigmatisch die Trennlinie des avantgardistischen Kunstwerks zur zertrümmerten Außenwelt.

2. Der fehlende Pegasus. "Guernica" als Ästhetik des Abwesenden

Das Moment des Inkommensurablen in jeder Schreckensdarstellung beruht im Kunstwerk darauf, daß Grauen immer nur partikular und temporär beschränkt stattfindet. Sofern das Wissen um die ästhetische Differenz zum Geschehen selbst zum Erzähldiskurs erhoben wird, kann es als Erhabenes des Schrecklichen bezeichnet werden, weil innerhalb des Erzählens auch darüber reflektiert wird, daß das furchtbare Ereignis nicht mehr vollständig sinnlich erfaßt und wiedergegeben werden kann. Dieses Differenzdenken läßt sich vielfach in der "Ästhetik des Widerstands" nachvollziehen, besonders eindrucksvoll kommt es aber in den Analysen von Picassos "Guernica" und Géricaults "Floß der Medusa" zum Ausdruck. Wie kein zweites Bild der Moderne gestaltet "Guernica" den letztlich unaussprechlichen und nicht nachvollziehbaren Todesschrecken der Menschen, den die faschistische Megavernichtung ausgelöst hat.²⁸ "Guernica" wird in der Trilogie vorrangig als Versuch gewertet, mit völlig neuartigen Mitteln die von totaler Vernichtung bedrohte Ausdrucksfähigkeit der Kunst im Zeitalter apokalyptischer Geschehen zu retten:

"Die Katastrophe, die hier über die Gesichter und Körper hergefallen war, besaß Dimensionen, die wir noch nicht zu fassen vermochten. [...] Ohne die Erscheinung noch ganz zu begreifen, sahn wir, was in Spanien geschah. Gehämmert zu einer

²⁶ Adornos Begriff des Erhabenen ist ausführlich dargestellt bei: Albrecht Wellmer, Adorno, die Moderne und das Erhabene, in: Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen. Hrsg. von Franz Koppe, Frankfurt/M. 1991, S. 165-190.

²⁷ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 81.

²⁸ Auf eine explizite Erörterung der Bildrezeption im Roman soll hier zugunsten des zentralen Aspektes des Erhabenen verzichtet werden. Die Rezeptionsstufen der Guernica-Deutung sind ausführlich rekapituliert bei: Michael Hofmann, Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman "Die Ästhetik des Widerstands", Bonn 1990, S. 46-78 und Kurt Oesterle, Das mythische Muster, a.a.O., S. 137-168.

Sprache von wenigen Zeichen, enthielt das Bild Zerschmettrung und Erneuerung, Verzweiflung und Hoffnung." (ÄdW, I, 339, 332)

Das Kunstwerk liefert den Rezipienten, die besonderes Augenmerk auf die disparaten und heterogenen Aspekte legen, zum einen die visuelle Möglichkeit, sich antimimetisch überhaupt dem Geschehen sukzessive anzunähern, zum anderen wird der Ausdruck sogleich durch die inkommensurablen Relationen in die Schranken gewiesen. Damit vollzieht Erhabenes eine dialektische Bewegung, indem das Kunstwerk einen Eindruck vermittelt, aufgrund dessen erkennbar wird, daß kein reales Geschehen abgebildet wird und auch gar nicht abgebildet werden kann. Erst durch das Werk wird dem Schrecken Ausdruck abgerungen, und ebenso zeigt erst das Werk die unüberwindbare Grenze zum Faktischen der Tortur.

Da sich mit dem Kunstwerk weder Leiden simulieren noch die Totalität des Entsetzlichen auf ein erträgliches Maß reduzieren läßt, ohne das Geschehen selbst zu bagatellisieren, bleibt nur der vermittelnde, indirekte Blick aufs Kunstwerk als einem Anästhetikum: "Die durch den Luftdruck platt gedrückten Formen und Gesten waren von einem Licht in die Bildwand geprägt worden, dessen Schein kein Auge ertragen konnte." (ÄdW, I, 339) In der Deutungsperspektive des Erzählers - anhand der Reproduktionen aus "Cahiers d'Art" - vollzieht Picasso mit "Guernica" einen Akt der Spiegelung, wie er durch Perseus' List im Medusen-Mythos paradigmatisch geworden ist. Kunst als Mittel der Selbstverteidigung und des Angriffs, des Schutzes und der Selbstüberwindung. Kunst als Abwehr des Unheils. Da "jeder Versuch, das Abgebildete unmittelbar zu erklären, [...] zum Erlöschen des Werks führen" (ÄdW, I, 339) würde, bleibt nur der Weg über die schrittweise Annäherung. Voluntaristisch nicht einzuholen ist die Distanz zwischen den Opfern, die ihre "Wirklichkeit direkt vor sich" (ÄdW, I, 347) hatten, und den Bemühungen der Kunst um größtmögliche Nähe. Somit lautet die zentrale Bestimmung des Erhabenen im Schrecklichen: "der tatsächliche Vorgang war doch nicht zu umfassen und mitzuteilen." (ÄdW, I, 347) Zum einen liegt dies daran, daß auch in der Kunstproduktion stets nur die eigene, subjektive Erfahrung gestaltet wird, die "so lange über das gewählte Geschehnis geschoben wurde, bis der Eindruck von Übereinstimmung entstand" (ÄdW, I, 347). Zum anderen bedeutet dann Repräsentation nurmehr höchste artifizielle und emotionale Intensität des kreativen Subjekts, statt Widerspiegelung der Ereignisse im Rahmen des Werks.²⁹ Picasso wird im Kontext des Erhabenen aus zwei Gründen eine

²⁹ Es ist wenig hilfreich, wenn Peter Horn die Darstellungsgrenze einfach ignoriert und ein Schreckbild einfordert, das "konkret und greifbar" ist. Gerade die Kritik am Pseudofaktischen der kommunistischen Kunstideologie erzwingt ja das Moment des Erhabenen in einer Ästhetik, die Abwesendes mitreflektieren will. (Peter Horn, Diskurs über die lang andauernde

Sonderstellung zugewiesen: 1. gestaltet er am eindeutigsten, die "Unmöglichkeit [...], dem Erlebnis anderer Menschen gerecht zu werden" (ÄdW, I, 348), und 2. wird seine Kunst als besonders sensible Vorahnung kommender Grauen gewertet.

Im Mythos der Medusa, der antiken Urszene des Schreckens, sieht Weiss das realistische Modell für die Quelle der Kunst, die es mit entsetzlichen Erfahrungen aufnehmen will. Das Werk hat nur Bestand, solange es - analog zu Perseus' Spiegelaktion - Medusa, aus deren Blut das Musenpferd Pegasus entsprang, überlistet. Besonders zu vermerken ist, daß die mythische Analogie nicht im übertragenen Sinne gemeint ist, sondern unmittelbar, denn der im Gegensatz zu den Vorstudien in "Guernica" fehlende Pegasus wird als Verbindungsglied von der ästhetischen Schreckensbannung zur mythischen aufgewertet.³⁰ Neben der Präsenz der Opfer im Bild steht die Absenz der Täter: "Die angreifende Gewalt blieb unsichtbar in seinem Bild, nur die Überwältigung war da, nur die Betroffenen zeigten sich. Entblößt, schutzlos waren sie dem nicht sichtbaren Feind ausgesetzt, dessen Stärke ins Unermeßliche wuchs." (ÄdW, I, 339) "Guernica" setzt der realen Überwältigung, die gar nicht abgebildet wird, die Überwältigung durcheinander gewürfelter mythischer Figuren entgegen. Die Ursache der Zerstörung ist eben erst durch ihre Abwesenheit anwesend. Es ist die Aufgabe entfesselter Phantasie, diesen Zusammenhang herzustellen und die ins Mythische gesteigerte Dimension des Realgeschehens, nämlich die Anonymität des Terrors und die geradezu maßlose Überlegenheit der faschistischen Tötungsmaschine, im Medium ästhetischer Arbeit am Mythos einzufangen. Der Phantasie wird emphatisch die Funktion und Potenz zugeschrieben, die Brücke zum mythischen Bilderarsenal und damit zum riesigen kulturgeschichtlichen Gedächtnis zu schlagen, denn die "Phantasie lebte, so lange der Mensch lebte, der sich zur Wehr setzte." (ÄdW, I, 339)

unästhetische Praxis der Kultur und Kulturwissenschaften in der Metropole und den Kulturkolonien und über die Notwendigkeit einer neuen ästhetischen Praxis anhand des Romans Ästhetik des Widerstands von Peter Weiss, in: Acta Germanica. Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes, Bd. 16, Frankfurt/M. u.a. 1983, S. 173-246, hier: S. 219).

³⁰ Max Imdahl bemerkt über den Zusammenhang von nicht-mimetischer Bildlichkeit und mythischer Bildsprache bei Picasso zutreffend: "Jede Verwechslung des wirklichen Terroraktes und der wirklich Getroffenen mit ihrem Bild ist ausgeschlossen und folglich das Wirkliche zum Ausweis seiner Wirklichkeit bewahrt: Das Wirkliche der Schrecken des Bombenangriffs auf die Stadt Guernica ist in keiner Hinsicht durch ein Abbild illusioniert, wohl aber ist es in einer durch ein Bild erweckten Vorstellung beschworen. Diese in der Vorstellung beschworene Wirklichkeit des historischen Ereignisses aber ist aufgehoben enthalten in der Vorstellung eines Mythischen über aller historischen Zeit: Gerade in seiner Aufgehobenheit im Mythischen ist und bleibt das historische Ereignis des Bombenangriffs auf Guernica in schlechthinniger Aktualität gegenwärtig, und gerade das Mythische macht die Unfaßlichkeit dieser Untat in ihrer Unfaßlichkeit faßbar." (Max Imdahl, Picassos Guernica, Frankfurt/M. 1985, S. 950 f.).

Als Mythos repräsentiert der abwesende Pegasus, dessen Hufschlag in der Überlieferung die Musenquelle erschließt, die Geburt der Kunst aus der Bannung des Schreckens, der Gewalt, Zerstörung und Verzweiflung: "Doch daß Pegasus, unsichtbar, in das Bild gehörte, bestätigte sich, als wir einen Ausspruch Picassos fanden [...]. Sein ganzes Leben [...] sei nichts anderes als ein fortwährender Kampf gegen die Rückständigkeit des Denkens und gegen den Tod der Kunst". (ÄdW, I, 335) Daß in der Endfassung auf Pegasus verzichtet wurde, deutet auch darauf hin, daß jeder Versuch, die monströse Historie direkt darzustellen, das Kunstwerk paralisieren und das Grauen verharmlosen würde. In "Guernica" und den Vorstudien werden daher immer neue Metamorphosen des Androgynen konstruiert, um die Ursachen für die atavistischen Gewaltexzesse in der verlorenen Einheit von Männlichem und Weiblichem zu verorten.³¹ Mit Blick auf den sterbenden Krieger der Vorstudien und der aufschreienden Frauenfigur im Gemälde heißt es: "Männliches und Weibliches ging ineinander über, da war die Erinnerung an Medusa, aus deren Leib Pegasus sprang." (ÄdW, I, 339) Erinnerung meint hier den Umstand, daß durch die Rezeption kulturgeschichtlicher Kontext hergestellt wird. Gleich zweimal wird Medusas Gesicht im Pferdekopf und dem Kopf des Kriegers ausgemacht. Hinter dem Zerfetzten, das Picasso zu neuer Ganzheit verdichtet, wird das mythische Material als aktuelles sichtbar. Mythos des Androgynen heißt hierbei zweierlei, nämlich zum einen die utopische Einheit von separierender Vernunft und wahrnehmender Empfindung, zum anderen symbolisiert aber auch Perseus' Tat die frühe patriarchalische Verschleierung der Männerängste vor den Frauen, die zum Schrecken mythisiert werden. Picasso schafft in dieser Lesart somit einen neuen Mythos, indem er die zerplatzte Geschichte mit mythischen Motiven zu neuer Sinnfälligkeit komprimiert.

Entscheidend am Unfaßbaren, das ästhetisch nur in seiner mythischen Überwältigungsstruktur sekundär vermittelt und symbolisch vergegenständlicht werden kann, ist, daß Un-vorstellbares, Un-faßbares und Un-darstellbares nicht miteinander identisch sind. Problematisch ist es aber, wenn aus der Paradoxie, etwas Nicht-Darstellbares darstellen zu wollen, eine "Ästhetik des Nicht-Vorhandenen"³² gefolgert wird, denn die Crux liegt ja gerade darin, daß Weiss von real vorhandenen Phänomenen ausgeht, die sich jedoch außerhalb des Kunstschaffens befinden, aber nicht ohne weiteres abgebildet werden können. Daher ist wohl exakter von einer Ästhetikreflexion über das Abwesende als Schreckens-Inkommensurables zu

³¹ Siehe hierzu auch: Sigrid Weigel, Die Stimme der Medusa, Reinbek 1989, S. 274.

³² Stephan Meyer, Kunst als Widerstand, a.a.O., S. 200.

sprechen, das als gesellschaftliche Erfahrung (oder Ahnung) durchaus präsent ist, jedoch nicht als ästhetisch geronnene Form: "An die eindringlichen Zeichnungen des Pegasus denkend, fragten wir uns, ob nicht grade durch das Fehlende, durch die erschreckende Aushöhlung, auf ein Hauptmotiv des Gemäldes hingewiesen werden sollte." (ÄdW, I, 334) Der Aufstieg des Pegasus aus dem Leib der getöteten, schrecklichen Kreatur allegorisiert zivilisationsgeschichtlich den Ursprung der Kunst aus der Vernichtung. Kunst ist damit nicht schlichte Bannung des Schreckens, sondern gemäßigte, vermittelte Erfahrung durch den Künstler, der nicht direkt Opfer ist. Gerade weil in "Guernica" "Unterdrückung und Gewalt, Klassenbewußtsein und Parteilichkeit, Todesschrecken und heroischer Mut [...] sich in ihren elementaren, dynamischen Funktionen" (ÄdW, I, 335) zeigten und als unhörbarer Aufschrei an "alle zurückliegenden Stadien der Unterdrückung" (ÄdW, I, 340) erinnerten, kann Picassos Suche nach der Rolle der Kunst im modernen Inferno, die als mythisches Leitmotiv in der Endfassung getilgt ist, mit der politischen Perspektive des Frieses der Zerfetzten, mit diesem "schauerlichen Wundmahl" (ÄdW, I, 335), in Einklang gebracht werden. Erhabenes bezeichnet die Haltung, Verluste kenntlich zu machen gegenüber dem monströsen "Wuchern der Realität" (ÄdW, I, 341), auch politische Verluste in den aktuellen Kämpfen, für die es jedoch noch keinen Ausdruck gibt, denn das "Schreckliche war, daß es gänzlich ungreifbar blieb, unbeweisbar blieb" (NB, 1971-1980, 129). So bleibt letztlich für die Betroffenen nur die Perspektive, trotz ihrer Todesängste nicht die Handlungsfähigkeit völlig zu verlieren: "starr vor Schrecken mußten wir unsre Wahl treffen" (NB, 1971-1980, 723). Jenes merkwürdig Ungreifbare des furchtbaren Ereignisses, das doch so klar vor den Augen der Weltöffentlichkeit stehen müßte, weil es an evidenter Konkretheit nicht mehr zu überbieten ist, scheint es auch zu sein, das es bis in unsere heutigen Tage hinein ermöglicht, das Geschehen in Guernica allein indirekt als politisch und moralisch verdrängten Schuldkomplex anzunehmen.³³

³³ Dieser politische Themenkomplex ist dokumentiert in: Gert Bastian/Petra K. Kelly (Hg.), Guernica und die Deutschen. Dokumentation einer gescheiterten Wiedergutmachung. Mit einem Vorwort von Heleno Sana, Hamburg/Zürich 1992. - Den schleichenden Prozeß, in dem das ehemals Monströse derart zerkleinert wird, daß dessen besondere und häufig auch einmalige Dimension in der Ideologie der Normalität aufgelöst wird, beschreibt der Kunsthistoriker John Berger anhand der Katastrophe in Hiroshima: "Natürlich kommen diese Tatsachen in Büchern vor. Es mag sogar sein, daß Schulkinder die Daten lernen. Aber das, was diese Tatsachen bedeuten, ist herausgerissen worden. Und ursprünglich war ihre Bedeutung doch so klar, auf eine so monströse Weise lebendig, daß jeder Kommentator in der ganzen Welt schockiert war und jeder Politiker sich verpflichtet fühlte 'Nie wieder!' zu sagen (während er anderes plante). Es war ein systematischer, langsamer und gründlicher Prozeß der Unterdrückung und Ausmerzung. Diesen Prozeß hat man hinter der politischen Realität verborgen." (John Berger, Das Sichtbare

3. Medusas Schrecken. Die Todsnähe der Kunst in Géricaults "Floß der Medusa"

Ebenso wie Picassos "Guernica" handelt es sich bei Géricaults "Floß der Medusa" um ein großformatiges Ereignisbild, das eine zugleich skandallöse und verdrängte Wirklichkeit zum Ausdruck bringen soll. Mit Géricaults Gemälde "Radeau de la Méduse" wird ein Modell von Schreckensdarstellung präsentiert, das jedoch statt Distanz - wie bei Picasso - größtmögliche Kongruenz und Empathie zur Grundlage hat. Géricault setzt die eigene erbarmungslose Mimesis an den Anfang der Kunstproduktion und erliegt ohne Gegenwehr dem Schrecklichen und Erschrecken zugleich. Allein die Aufhebung des mimetischen Zwangs aber kann das Erstarren im Entsetzen durchbrechen. In einer Version des Mythos wird das durch Perseus' Hadeskappe versinnbildlicht, die ihn unsichtbar macht und schützt. An Picasso wurde das Übermaß an äußeren Schrecken als Grenzerfahrung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten thematisiert; mit Géricault verschiebt sich sodann die Perspektive des Erhabenen in Richtung des Übermaßes an innerer Todesnähe.

Generell wird in der Malerei eine Annäherung an das reale Geschehen gesehen, das so, "wie es sich auf der Leinwand abzeichnete, doch nie stattgefunden hatte" (ÄdW, I, 348), und das immer auch etwas anderes zeigt "als das, woraus es hervorgegangen war, gezeigt wurde eine Parabel, eine Kontemplation über Vergangenes." (ÄdW, I, 348) Der ästhetische Rang der Kunst wird dadurch allerdings nicht geschmälert; im Gegenteil: in der Kunst zählen besonders die fixierten "einschneidenden Augenblicke" als hochgradig emotional aufgeladene Momentaufnahmen, die eine Mischung aus komprimierter subjektiver Erfahrung und historischem Schockzustand darstellen können. Das gilt auch für Géricault, dessen emphatisch-mimetischer Schaffensprozeß genau dann höchste Authentizität erreicht, als er statt die Gegenstände zu reproduzieren, "die Emotionen, die Traumvorstellungen, die beim Abtasten der Objekte entstanden" (ÄdW, II, 17), in die Form des Kunstwerks überführte. Realismus heißt dann mit Blick auf Géricault, "eine Vertiefung des Realen, wobei dem exakt und objektiv wiedergegebenem Detail die Eigenschaft des Traumhaften hinzugefügt wurde." (ÄdW, II, 66)

und das Verborgene. Essays. Aus dem Englischen von Kyra Stromberg, München/Wien 1990, S. 298).

Wurde bei Picasso das Erhabene vor allem aus der äußeren Sicht des Künstlers auf die Opfer als Differenz der Kunst zum realen Schreckensgeschehen gefaßt, auf das der Produzent keinen direkten Zugriff mehr hat, so steht in der virtuoson Dynamisierung von Géricaults "Floß der Medusa" die subjektive Innenperspektive im Vordergrund.³⁴ Géricault führt den Erzähler direkt an die Schnittstelle von Todesfurcht und Todesfaszination heran: "Die Maler hatten eine Sekunde des Nochlebens der übermächtigen Zerstörung abgewonnen und in Zeitlosigkeit versetzt. Von solcher Anstrengung mußte etwas Unheimliches, ein Schweigen bei angehaltenem Atem zurückbleiben." (ÄdW, I, 345) Die gesamte Schiffbruch-Episode ist denn auch vom zentralen Thema bestimmt, diesem Schweigen nachzuspüren, das gewissermaßen die Kehrseite des "gellenden Schreis" (ÄdW, II, 22) der Floßfahrer, der weder zu ertragen noch ästhetisch darzustellen ist, einnimmt. Ein bildhaftes Schweigen ist angezeigt, in dem sich die Künstler über die eigenen Unsicherheiten, Zweifel und Irrungen erheben können. Weiss hat genau dieses extrem subjektive Begehren im Auge, mit dem die Produzenten von Kunst kurz "vorn Weggewischt werden, eine Bestätigung ihrer selbst" (ÄdW, I, 349) finden.

Indem während des umfangreichen Recherchierens und Malens das Floß zu Géricaults eigener Welt aus Wahnsinn, Sterbeszenen und Tod überhöht wird, überlagert zusehends auch die eigene Phantasie das reale Geschehen. Géricaults Mimesis tilgt sukzessive die Grenze zur Außenwelt und verinnerlicht ein Schreckensgeschehen, das gewissermaßen zu seiner zweiten Natur wird. Das subjektiv aufgespeicherte Grauen tritt somit an die Stelle der Opferleiden, die im Kunstprozeß gar nicht nachzuvollziehen sind. Obwohl er sich in seiner Arbeit direkt als Havariierter halluziniert, der auf dem Treibholz eine bewußtlose Frau umarmt und ein nacktes Kind schützend festhält, vermag seine Empathie dennoch nur extremen Subjektivismus zur Grundlage der Leidensdarstellung zu erheben, und letztlich bleiben die Qualen der Opfer immer nur eine Projektion des Unbeteiligten. Das Inkommensurable, aus dem das Erhabene sein Wissen um die Differenz bezieht, kann

³⁴ Von dieser Idee des Schrecklich-Erhabenen als Bewußtsein vom Inkommensurablen der Kunst gegenüber dem Opferleiden ist strikt die "Erhabenheit und Schönheit" zu unterscheiden, die Alfred Messmann dem Gemälde moralisch als "Ausdruck menschlicher Würde im Kampf gegen menschenvernichtende Destruktivität" zuschreibt. Eine Unterscheidung ist schon deshalb nötig, weil in dieser Argumentation der Überwältigungscharakter, dem sich die Protagonisten ausgesetzt sehen und der im theoretischen Zentrum des traditionellen Begriffs des Erhabenen angesiedelt ist, unberücksichtigt bleibt. (Alfred Messmann, Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst und Subjekterfahrung, dargestellt an P. Weiss' Interpretation von Géricaults Gemälde "Floß der Medusa", in: Manfred Holodynski, Wolfgang Jantzen (Hrsg.), Studien zur Tätigkeitstheorie V, Bielefeld 1989, S. 93-100, hier: S. 96).

ohne weiteres zu einer einmaligen künstlerischen Gestaltung führen, doch bleibt Géricaults "Herausgerissensein aus allen Zusammenhängen" (ÄdW, II, 16) stets vorrangig. Offensichtlich verfolgt Peter Weiss die Idee, daß gerade Géricault, an dem Weiss seinen eigenen künstlerischen Produktionsgang theoretisch nachvollzieht, nur aufgrund größtmöglicher subjektiver Anteilnahme und Opferbereitschaft so perfekt die Illusion realistischer Objektivität seiner Darstellung erzielen kann: "Ohne das Durchleben der dreizehn Tage und Nächte der Qual hätte er nicht den Augenblick der Endgültigkeit finden und die übriggebliebne Gruppe in ihrer Unteilbarkeit darstellen können." (ÄdW, II, 17)

Bezogen auf die bisherigen Ausführungen zum Erhabenen läßt sich in der ästhetischen Überwältigung Géricaults das Korrektiv zur Schreckensüberwältigung der Opfer sehen. Angetrieben von der Obsession, die "Letzten zu malen, die noch fähig waren, sich emporzustrecken" (ÄdW, II, 22), bleibt für den Rezipienten dennoch das subjektivistische Moment des Gemäldes übermächtig, es unterminiert sogar die leidenschaftliche Aneignung. Erst als der Ich-Erzähler im Louvre dem Original gegenübertritt und die dunkle "Verschorfung und Verschlackung des Farbauftrags" (ÄdW, II, 22) unweigerlich negativ empfindet, läßt sich die Vordergründigkeit von Géricaults Lebenskatastrophe nicht mehr übersehen. Größer könnte wohl die Enttäuschung über die Werkausstellung nicht sein, bei deren Anblick das "Erloschensein" und der Todesgedanke überwiegt und mit der ehemals vorgestellten Leuchtkraft der Reproduktionen kontrastiert wird. Daß letztlich sogar die Bildrezeption rigide abgebrochen wird, ist wohl dem Übermaß persönlicher Spuren und Motive des Malers zuzuschreiben, der "fürchterliche Visionen hatte und am lebendigen Leib verfaulte"³⁵, sowie dessen "Todessucht", die eine Übereinstimmung seiner progressiven Gesinnung mit seiner destruktiven Lebensweise verhinderte. Wurde ihm zunächst noch zugestanden, Sterben, Tod und Leid "durch das Erdenken von Bildern" (ÄdW, II, 27) zu überwinden, so erlischt diese distanzschaffende Bildkraft mit der unaufhaltsamen Psychopathologie des Malers selbst. Entscheidend an der Abkehr

³⁵ Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 278. - Die Weiss-Forschung hat ganz unterschiedlich zur Beendigung der Rezeption Stellung genommen: Genia Schulz wertet den Abbruch als Selbstschutz des Erzählers vor unendlichen heteronomen Projektionen (Genia Schulz, Versionen des Indirekten, a.a.O., S. 84 f.); Burkhardt Lindner führt ihn analog auf die unbewußte Verdrängung der Bedrohung zurück, die das Original auslöst (Burkhardt Lindner, Der Widerstand und das Erhabene, a.a.O., S. 39), Karl-Josef Müller sieht darin ebenfalls einen versuchten Selbstschutz des Erzählers vor der unerträglichen Botschaft des Werkes (Karl-Josef Müller, Haltlose Reflexion, a.a.O., S. 99), während Michael Hofmann die Überlagerung subjektiver Momente als Krisendiagnose in Abrede stellt (Michael Hofmann, Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise, S. 98); auch Kurt Oesterle sieht darin keine Abwendung von dem Gemälde (Das mythische Muster, S. 186).

von Géricaults Obsession ist schließlich der Umstand, daß der Erzähler von dem "leidenschaftlichen psychischen Geschehen" (ÄdW, II, 32), in das die Bildrezeption Einblick gewährt, derart in Schrecken versetzt wird, daß eine distanzierte Betrachtung - und damit auch eine produktive Aneignung - nicht mehr möglich erscheint.

Im Kontext von Géricault, darauf läuft der stufenförmige Rezeptionsweg hinaus, verweist Erhabenes auf die Gefahr, daß zu hoch angesetztes subjektives Pathos quer steht zur Intention, fremde Schreckenserfahrung in Kunst zu verwandeln. Zwar vermittelt seine Zerrissenheit - ebenso wie jene "Guernicas" - dem Erzähler ein Bild eigener Widersprüche und Inkonsistenz, doch scheint das Werk dem Rezipienten durch persönliches Siechtum überdeterminiert zu sein. Auch wenn Géricault dem Sterben noch intensive Bilder "äußerster Glut" (ÄdW, II, 27) abgewinnen konnte, auch wenn "den Schichten, in denen die Unerträglichkeit des Lebens ihre Wurzeln hatte" (ÄdW, II, 31) entstammen, so bleibt doch die Bestürzung über die vollständige körperliche Zerrüttung übermächtig. Dahinter verbirgt sich die verhaltene Kritik, derartige Kunstwerke könnten möglicherweise im "angstvollen Traum" gefangen bleiben und den notwendigerweise subjektiv gesteigerten Blick aufs objektive Geschehen ungewollt verklären.³⁶ In den Passagen zum "Floß der Medusa" nimmt Peter Weiss dann auch völlig überraschend eine skeptische Haltung gegenüber dem Visionären und Angsttraumhaften in der Kunst ein. Seine Skepsis gründet in der Befürchtung, jenseits des grausamen Geschehens, das sich nicht mehr ohne weiteres vom psychischen Horror des Künstlers, der "die Leichen zum ersten Mal mit Anteilnahme" malte (NB, 1971-1980, 458), trennen lasse, könne möglicherweise Hoffnung, Rettung und letztlich Widerstand selbst ausbleiben bzw. paralysiert werden. "Er, der eingreifen wollte in das System der Unterdrückung und Destruktivität, sah sich zugrundegehn als Geschlagener" (ÄdW, II, 33), weil er der lähmenden, selbstzerstörenden Über-Identifikation erliegt. Géricaults Kunst setzt an die Stelle rettender Anästhesie hybride, identifikatorische Mimesis.

So fällt das Fazit des Erzählers auch kritisch ambivalent aus. Er hebt an Géricault zwar die Bedeutung von Visionen hervor, mit denen die Melancholie zu überwinden sei und kritisiert gleichzeitig die aus der Todesfaszination herrührende Selbstzer-

³⁶ Dagegen behauptet Klaus Herding in seiner sehr instruktiven Studie allzu schematisch: "je schwärzer ein Bild, desto mehr Einblick in Grenzerfahrung bietet es Weiss, desto mehr Möglichkeiten aber auch, sich zu neuen Ufern abzustoßen." (Klaus Herding, Arbeit am Bild als Widerstandsleistung, in: Die Ästhetik des Widerstands, S. 246-273, hier: S. 251). Diese unzutreffende Formel vernachlässigt, daß Weiss immer auch den Grenzbereich der Kommunikation im Kunstwerk verortet.

störung. Zwar sei angesichts des "Unabänderlichen" ein Maßstab authentischer Kunst erreicht, die in einer Katharsis "jede(n) Rest von Eitelkeit und Selbsttäuschung" (ÄdW, II, 120) tilgt, doch eben nur um den Preis, daß sich der Künstler paralyisiert. Erhabenes bedeutet für den engagierten Sozialisten, der Kunst und Widerstand als Synthese denkt, diesen Weg als historischen Irrweg zu kennzeichnen, weswegen dann auch Géricault - im Gegensatz zu Picasso - als Repräsentant einer ans Ende gelangten Entwicklung gilt (vgl. ÄdW, I, 348). Ein Irrweg deshalb, weil "Géricaults Verdammnis" (NB, 1971-1980, 464) darin bestehe, die gleißenden Wahngelbte nicht mehr erklären zu können. In dieser Kunst gibt es dann eben keinen Übergang mehr von der pathologischen Mimesis ans Grauen und der extremen Idiosynkrasie zur Dynamik widerständigen Handelns. Bezog die künstlerische Handlung, wie es in der Brecht-Episode heißt, ihren Antrieb immer auch daraus, sich "gegenüber den Gewalten zu behaupten" (ÄdW, II, 213), so sind darunter neben den äußeren, gesellschaftlichen Zwängen aber auch die subjektiven Torturen und wahnhaften Zumutungen gemeint, die zwar als Korrektiv gegen bestehende Verkrustungen wirken, jedoch ebenso zum Versiegen des Ästhetischen führen können. Erhabenes markiert immer auch die Grenzen der Kunst, die überschritten werden sollen, um sie zu erkennen, und doch nicht überschritten werden können, ohne Kunst selbst, angesichts der Todesnähe des Produzenten, in Frage zu stellen. Was allerdings passiert, wenn der gewaltige Leidensdruck nicht mehr verarbeitet werden kann, läßt sich nun exemplarisch an der erschütternden Opfermimesis der Mutter nachvollziehen.

4. Mimesis und das Schweigen der Mutter

Anhand der ungeheuren Leidensgeschichte der Mutter der Ich-Figur greift Peter Weiss das durchgängige sowohl ästhetische als auch psychologische Torturmotiv der "Ästhetik des Widerstands" erneut auf, diesmal jedoch nicht anhand eines Kunstwerks, das letztlich die unerbittliche Wucht der realen Vernichtung vom Rezipienten fernhält, sondern an der vollständigen psychischen Verinnerlichung des äußeren Grauens. Im dritten Band wird das schreckliche Schicksal der Mutter erzählt, wobei ihre traumatischen Erlebnisse, die sie letztlich ins Schweigen und in den Tod treiben, ein Wissen in Form innerer Bilderfluten umfassen, das als geheimes Reservoir des Unsichtbaren erschlossen werden soll. Ihr Schweigen ist Ausdruck eines gewaltigen Leidensdrucks, der neben der eigenen Stimme auch die schützende Begriffswelt verstummen läßt. Sie treibt hilflos durch grausame Bilder, "die ihr nicht

einmal einen Laut der Bestürzung zu entlocken vermochten, so weit entfernt war sie von der Erinnerung an Gewohntes." (ÄdW, III, 16) Allerdings ist ihr Wissen im strengen Sinne nicht schon wegen des symbolischen Charakters ihrer wirklichen "Identifikation mit den Opfern"³⁷ als mythisches zu bezeichnen, sondern erst weil diese Erzählung sich nachhaltig auf das Laokoon-Motiv bezieht, in dessen Umkreis Peter Weiss jahrelang seine poetischen Positionen formulierte. Vorrangig zeichnet sich ihr Wissen gegenüber den politikorientierten Wissensformen der männlichen Kommunisten dadurch aus, daß sie die Realität ideologisch ungefiltert wahrnimmt und "in allen Vorgängen die letzten Folgen" (ÄdW, III, 132) zu erkennen vermag. Erst nach und nach werden ihre Erlebnisse, die zum vollständigen Stupor führen, dem Leser preisgegeben.

Von der Flucht seiner Eltern vor den Nazis erfährt der Erzähler durch die Berichte des Vaters; die Fluchtstationen (Tschechoslowakei, Polen, Schweden) entsprechen jeweils traumatischen Erlebnissen der Mutter, die sie, sukzessive und stufenweise ins totale Verstummen drängen. Erzählt wird von ihrem kurzen Gefängnisaufenthalt in Ostrau, von einem zufällig überlebten Panzerangriff in Polen, mit dem offensichtlich der zweite Weltkrieg beginnt, vom Beiwohnen der Mutter an der Erschießung von Juden und der bestialischen Ermordung einer Familie durch die Faschisten. Mit diesen Episoden werden aus der Beobachterperspektive indirekte Momentaufnahmen der faschistischen Barbarei präsentiert, die im Erzählkontext wesentlich drei Funktionen erfüllen: Zum einen dokumentieren sie die mimetische Reaktionsweise der Mutter, die in gleicher Weise den fürchterlichen Erlebnissen wie den gewaltigen Obsessionen zuzuschreiben sind.³⁸ Sie, die repräsentativ "das ganze Leiden der Menschen trägt, und daran zerbricht" (NB, 1971-1980, 635), verfügt über kein Mitteilungsvermögen mehr und kann der Aphasie nicht mehr entkommen. Doch sie ist nicht bloß unmittelbares Opfer der Barbarei, sondern als Zeugin mangels psychischer Widerstandsarbeit, d. h. wegen ihres Unvermögens und auch Unwillens, die schrecklichen Eindrücke zu vergessen und zu verdrängen, gleichfalls ein Opfer ihrer eigenen psychischen Disposition, da sie letztenendes an der ungedämpften

³⁷ Christa Bürger, Arbeit an der Geschichte, in: Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, hrsg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt/M. 1983, S. 493-506, hier: S. 505. - Die mythopoetischen Motive des Romans sind sehr instruktiv herausgearbeitet bei: Jörg Drews, "'Echte Trauer' - Was ist das?", in: protokolle 1/1987, S. 105-132.

³⁸ Kunibert Erbel wertet das Verstummen nicht allein als akute Schocklähmung, sondern verweist auf die biographischen Kontinuitäten im Leben der Mutter, die sich bereits von Anbeginn an nicht von ihrer Körpersprache entfernen will. (Kunibert Erbel, Sprachlose Körper und körperlose Sprache. Studien zu "innerer" und "äußerer" Natur in "Die Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, St. Ingbert 1991, S. 124 ff.).

Sprengkraft der inneren Bilder zugrunde geht. Mit dieser Konstruktion beabsichtigt Weiss primär den unlösbaren Zwangszusammenhang von Erleiden mit Empathie und terrorisierenden Obsessionen aufzuzeigen, einer Konstellation, der nicht ohne weiteres zu entkommen ist und die vor allem in der angelsächsischen Rezeption zu unterschiedlichen Deutungen geführt hat. Der Mutter hier mangelnden "fighting spirit" zu attestieren, ist allerdings nicht zutreffend, denn Åsa Eldh reduziert auf diese Weise die Gesamtproblematik leichtfertig auf eine individuelle Charakterverfassung, wenn sie schreibt: "Her sensitive and righteous nature makes her vulnerable and eventually leads to her destruction".³⁹ Auch für Robert Cohens Behauptung, die Mutter habe beschlossen, "nicht mehr weiterzuleben"⁴⁰, liefert der Text keinen Beleg, und angesichts der traumatisierenden Überwältigung ist diese Sichtweise auch eher unwahrscheinlich. Genauer argumentiert dagegen Andreas Huyssen, wenn er den "fall into silence" der Mutter, "who has witnessed unimaginable horrors", auf ihre Unfähigkeit zu vergessen zurückführt, weswegen sie "into a state of paralyzing illumination"⁴¹ falle. Die Mutter sucht die völlige Mimesis an die Opfer und macht sich ihnen durch die eigenen Obsessionen gleich. Dieser Vorgang der idiosynkratischen Selbstzerstörung ist besser als eidetische Mimesis zu bezeichnen, die gegen das begreifende Denken abgeschlossen und gegenüber rationaler Erlebnisverarbeitung immun ist. Besonders eindringlich ist die Schilderung ihres Sturzes in die Leichengrube bei Sobibor:

"[...] sie war mit den andern gestürzt, in die Grube, sie hatte zwischen ihnen gelegen, die Wärme der Körper war um sie gewesen, sie war umgeben gewesen von den zuckenden Armen und Beinen, sanft war der Schnee über das Röcheln und Knirschen gefallen, dann war es still geworden, sie war hinausgekrochen durch den rieselnden Sand, sie war durch ein Meer von Schnee gewatet" (ÄdW, III, 124).

Von diesem Erlebnis konnte sie gerade noch flüsternd etwas dem Ehemann mitteilen, der den vagen Bericht nur zögernd an den Sohn weitergibt. Dieser ist es dann, der als Erzähler das nahezu Unaussprechliche und Unbeschreibliche zu einem obsessiven Bild erzählend ausweitet, indem er das schockhafte Erleben auf eigene Faust um die

³⁹ Åsa Eldh, *The Mother in the Work and Life of Peter Weiss*, Frankfurt/M. und New York 1990, S. 150.

⁴⁰ Robert Cohen, *Versuche über Weiss' Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M. u.a. 1989, S. 9.

⁴¹ Andreas Huyssen, *Memory, Myth, and the Dream of Reason: Peter Weiss's The Aesthetics of Resistance*, in: *Fall 1986, Working Paper No. 1* (Center for twentieth century studies), Milwaukee, S. 17.

mythischen Metaphern des Faschismus erweitert, womit er einen visionären Realismus anstrebt:

"Meine Mutter wußte, dieses Graben könnte nicht ewig weitergeh'n, aber sie hielt das, was kommen würde, noch von sich ab, das Flimmern rings um die Gestalten rührte her von der Wärme des Sommertags, der Erhitztheit der Leiber, dies konnte kein Winter sein. Dennoch spürte sie hinter sich etwas Ledernes, etwas Metallisches, es war lauend da, und je stärker sie es spürte, desto unmöglicher wurde es, sich umzuwenden. Sie wußte aber, daß es Köpfe hatte und Klauen, und daß es sie nicht einmal anzurühren brauchte, um sie zu vernichten. Eine winzige Bewegung, ein Hauch schon hatte genügt, daß alle sich aufrichteten, auch ihr blieb nichts andres übrig, als abzulassen von dem fast tröstlichen Graben. So knieten sie, sie sah, wie die Rücken sich strafften, wie die Füße, die Zehen der Kinder sich hineinbohrten in den Sand, und niemand blickte sich um." (ÄdW, III, 7) [...] "Sie sah vor sich die Rücken, nackt oder mit Fetzen bedeckt, breite runde Rücken und kleine schwächliche, sie sah, wie sie von unsichtbarer Kraft erschüttert und vornüber geschleudert wurden, wobei ihnen ein schattenhafter Strahl aus dem Fleisch schoß, und wie sie, so tief hatten ihre Hände gegraben, in der Grube verschwanden." (ÄdW, III, 10 f.)

Was wie ein gräßlicher Alptraum anmutet, ist die narrative Vergegenwärtigung der obsessiven Erinnerungen der Mutter, die schweigend und "reglos im Lehnstuhl verharrte" (ÄdW, III, 9). Die schrecklichen Meldungen und Geschehnisse werden in extremer Weise verlangsamt, um sie in dieser ästhetisch bearbeiteten Form intensiver Bilder, Metaphern und Halluzinationen überhaupt der menschlichen Erfahrung wieder zugänglich zu machen, ohne sie gänzlich zu zerstören. Der Sohn tritt als Erzähler auf, der aus eigenen Stücken einen seiner eigenen Erfahrungswelt verschlossenen Realitätsausschnitt rekonstruieren will. Hierzu bemerkt Andreas Huber, das Ich halte "an seinem Projekt einer 'universalen Sprache' fest, mit der auch dies 'Unsagbare' zu artikulieren wäre."⁴² Berücksichtigt man aber in dieser erzählten, d. h. fiktiven Todesnähe die Perspektive des Erhabenen, mit dem die bewußt reflektierte und auch thematisierte Unmöglichkeit des adäquaten Sprechens über die schrecklichen Grenzerfahrungen gemeint sein soll, so ist jedoch daran festzuhalten, daß es dem Erzähler eben gerade nicht gelingt, das Unsagbare, über das unaufhörlich gesprochen wird, in seiner ontischen Qualität zu fixieren.

Eine zweite Funktion der alptraumartigen Bilder liegt in der subjektiven Annäherung an das Phänomen Faschismus aus der erlebenden und leidenden Opferperspektive. Der montageartige Erzählfluß macht indes deutlich, wie

⁴² Andreas Huber, *Mythos und Utopie*, a.a.O., S. 353.

unmöglich es ist, ein wie auch immer geartetes Gesamtbild dieses monströsen Ereignisses und seiner unermeßlichen Grauen zu entwerfen. Im Gegensatz zum Vater, der die kapitalistischen Drahtzieher des Faschismus namentlich auflistet (ÄdW, III, 126 ff.), um die eigenen Ängste und Ohnmachtsgefühle einzudämmen, ohne damit jedoch die Mutter tatsächlich zu erreichen, liefert sie sich der idiosynkratischen Wahrnehmung des "Molochs" aus, von dem eine "Epidemie" ausging. Sprachlos und starr vor Schrecken empfindet sie das lauernde Bedrohliche als Schreckensmythos. In ihren Gesichtern halluziniert sie das rettungslose Ausgeliefertsein der Opfer an ein Ausmaß der Verbrechen, das inkommensurabel mit einer Bewältigung ist, "die noch auf moralisch-diskursive Maßstäbe vertraut."⁴³ Allerdings geht Weiss noch einen Schritt weiter, indem er das Inkommensurable auf die sprachliche Repräsentation schlechthin ausdehnt, so daß nur noch stellvertretende, gewissermaßen simulierte Bilder das Erlebte zur Anschauung bringen, ohne es damit jedoch kommunizierbar zu machen. Unmöglich scheint es, in dieser quasi mythischen Bedeutungsdimension, der "Hydra des Todes, aus der immer wieder ein neuer Schreckenskopf hervorschoß" (ÄdW, III, 129), außer Schrecken, Ohnmacht und Lähmung noch etwas anderes entgegenzusetzen. Eine Furcht, die so überwältigend ist, daß es beim Graben der Leichengruben keinen Blick zurück mehr gibt ins Gesicht des Ungetüms; angesichts der ins mythisch Unermeßliche gesteigerten Schrecken des Faschismus kommt es nicht mehr zum direkten Anblick der waffenklirrenden Medusa. Einer Monade gleich, kapselt sich die Mutter in ihrer "hermetischen Absperrung" (NB, 1971-1980, 792) ein, verschmilzt mit ihren Gesichtern und verkörpert somatisch ihre Angst, ohne jedoch im pathologischen Sinne wahnsinnig zu werden. Schließlich hätte sogar eine "Sprengrung dieser Abschirmung [...] zu Geistesverwirrung geführt" (NB, 1971-1980, 792).

Die Tatsache, daß es unvorstellbare Verbrechen gegeben hat, soll durch die verheerenden subjektiven Leiden in einem anderen, intensiven Licht erscheinen. Dazu ist es unerläßlich, der argumentativen Sachlichkeit, wie sie mehr noch als vom Vater von den rationalistischen KP-Funktionären (Rosner, Stahlmann) ritualisiert wird, um sich nicht selbst den lähmenden Erfahrungen auszuliefern, eine unbornierte Sicht der Dinge entgegenzusetzen. Das intuitive Erfassen der Mutter folgt einem sprachlosen Sehenlassen, das aus dem politischen Diskurs ausgegrenzt wird, und damit werden auch die Grenzen der rationalisierenden Sprache aufgezeigt. Mehr

⁴³ Alphons Söllner, Kritik totalitärer Herrschaft. Rationalität und Irrationalität in Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands, in: "Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht", a.a.O., S. 179-198, hier: S. 193.

noch als daran, den erstickten Schrei als psychischen point of no return zu thematisieren, scheint Peter Weiss daran interessiert zu sein, die Umnachtung der Mutter als immanente Grenze der Kunst und der diskursiven Mittelbarkeit der Opferleiden im Faschismus einsichtig machen zu wollen. Beide Momente sind für den modifizierten und erweiterten Realismusbegriff maßgeblich. Daß dieses gegen die Schocklähmung angehende Erzählprojekt vorrangig darauf abzielt, brennscharfe Bilder zu entwerfen, hat direkt etwas mit Weiss' Auffassung des Laokoon-Motives zu tun. Laokoon gilt Peter Weiss als Signum für die Gefangenschaft in der Sprachlosigkeit: "Die Ohnmacht vor dem Eingreifen, der Umgestaltung. Die Unfähigkeit, die Situation zu verändern Laokoon" (NB, 1960-1971, 349).

Die dritte Funktion der Mutter-Episode liegt darin, daß Bilder favorisiert werden, um das Verstummen der diskursiv-rationalen Sprache zu durchbrechen. Anstelle der Mutter, die nur wispernd Bruchstücke ihrer Tragödie mitteilen kann, imaginiert der Erzähler die erlittene Realität, indem er Bruchstücke des Fluchtberichts zu sehr komplexen eidetischen Traumvisionen verdichtet. Über die einwöchige Inhaftierung der Eltern heißt es: "Mein Vater sprach von einer engen Zelle. Die Finger meiner Mutter rührten sich tastend. Sie strichen über die Rillen, die Körnigkeit einer steinernen Wand. Modriger Geruch stieg auf von dem mit Holzspänen bedeckten Lehm Boden." (ÄdW, III, 12) Bruchlos schließt sich hier an die allgemeine Information des Vaters die Imagination des Sohnes über die tastenden Wahrnehmungen seiner Mutter sowie über den Zellengeruch an. Faktizität und Imagination verschmelzen zu einem visionären Realismus:

"Mehr als hundert Menschen waren in der Zelle zusammengepfercht. [...] Meine Mutter spürte die dichte Wärme, sie gehörte zu diesen schwitzenden Leibern". "[...] und daß sie mitten unter ihnen war, verlieh ihr Kraft. Die faulige Ausdünstung war für sie wie ein Blühen, tief sog sie den Geruch ein, sie lebte in diesem Organismus, nie würde sie hinaus wollen aus dieser Geschlossenheit, eine Trennung wäre ihr Verderben, ihr Untergang." (ÄdW, III, 12)

Hier wird die Schilderung der Haftumstände sogleich noch um die Interpretation der mütterlichen Verhaltensweise erweitert. Sie will sich den Opfern in einer Art mimetischer Kommunikation gleichmachen, will, obwohl es Fluchtmöglichkeiten gibt, "zwischen den Vertriebenen bleiben" (ÄdW, III, 12). "Was meine Mutter am Leben hielt", heißt es an anderer Stelle sodann unmißverständlich, "das war dieses Einverständnis, dieses stillschweigende Akzeptieren ihrer Abwesenheit, ihres Verweilens im Abgrund." (ÄdW, III, 19) Dieses stillschweigende Einverständnis als vorbehaltlose, selbstvernichtende Identifikation mit den Opfern, überwindet die Grenzen der nüchternen und abstrakten politisch-moralischen Solidarität und drückt

sich stattdessen als physische Mimikry aus.⁴⁴ Für die Mutter, beobachtet Karin Boye sensibel, sei eben all das Unfaßbare "bis in die innersten Fasern lebendig geworden", was der Vater "mit seinen Zahlen nur von sich wegschieben konnte" (ÄdW, III, 25).

Definitiv wird der Abgrund erst überschritten, als sie Zeugin eines Massakers an einer Familie wird: Soldaten "hätten der Frau das Kind entrissen und es vor ihren Augen erschlagen, und der Mann habe sich auf die Soldaten geworfen, und die Soldaten hätten den Mann niedergetreten und sich dann über die Frau hergemacht und sie zu Tode gemartert, vor den Augen des Manns, und dann hätten sie den Mann weggeführt, um ihn irgendwo zu erschießen." (ÄdW, III, 130) Die moralische Qualität, die Weiss der Umnachtung der Mutter zuschreibt, besteht darin, daß gerade ein separater, durchaus alltäglicher Akt der Barbarei unter dem Faschismus zum Anlaß der irreversiblen Sprachlosigkeit wird. Hierzu kommentiert Carol Poore, daß für die Mutter der Grad für das ungeschminkte und durch keine ideologischen oder rationalen Kalküle gebrochene Sehen der Zukunft in der Vielzahl denkbarer Bedeutungen des Gegenwärtigen liegt: "She perceives these horrors by identifying with the victims so totally and remembering them so intensely that she passes beyond the point where efforts to understand could have any meaning for her."⁴⁵ Ihr stiller Zusammenbruch vor der unfaßbaren Gewalt und des Leidens wird von Weiss als eindringliche Erinnerungsleistung gestaltet, ihre selbstzerstörerische Mimesis an die Opfer als Trauerarbeit. Ihre Erinnerung umfaßt ein gewissermaßen exemplarisches Wissen vom Terror, dessen Ziel jedoch, alle Spuren des Vergangenen zu tilgen, somit nicht erfüllt wird. Letztendlich hält ihre Trauer unwiderruflich fest, daß ein moralischer Standpunkt überhaupt nur in der Solidarität mit den Erniedrigten und Gepeinigten bestehen kann.⁴⁶

Der Preis für die Nähe zu den Geschundenen im Sinne einer mimetischen Solidarität scheint allerdings die physische Erstarrung als Vorbote des Sterbens zu sein. Mehrfach wird deshalb in den "Notizbüchern" betont, ihr Zustand sei keinesfalls

⁴⁴ Es bleibt unerfindlich, weshalb Maria Häußler Ballhausen in diesen Erlebnissen eine tiefenpsychologische Symbiose von "Rückzug und Aufbruch, Todesangst, Todesnot und Lust" der Mutter ausmachen kann. (Maria Häußler Ballhausen, *Mnemosyne/Mimikry*. Der "andere Schauplatz" und die Sprache des Unbewußten in der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss. *Konfigurationen einer dialektischen Anthropologie*, Diss., Darmstadt 1989, S. 269).

⁴⁵ Carol Poore, *Mother Earth, Melancholia, and Mnemosyne: Women in Peter Weiss' Die Ästhetik des Widerstands*, in: *The German Quarterly*, Vol. 58, No 1, Winter 1985, S. 68-86, Zitat: S. 73.

⁴⁶ Diese Opferperspektive ist nahezu für das gesamte Werk von Peter Weiss charakteristisch, besonders kommt sie jedoch im Dokumentarstück "Die Ermittlung" zum Ausdruck. Bereits die Tatsache, daß die Auschwitz-Zeugen keine Namen tragen, weil sie auch im Lager dieser Individualität beraubt waren, liefert einen Hinweis auf die subtile Moralität von Weiss. (Vgl. Peter Weiss, *Die Ermittlung*. Oratorium in 11 Gesängen, Reinbek bei Hamburg 1969).

als psychische Krankheit zu sehen. Sie kapituliert vor dem Wahn, statt wahnsinnig zu werden: "sie hat alles vorausgesehen, obgleich sie nur einige Zeichen sah, die nichts von den Konsequenzen enthielten" (NB, 1971-1980, 793). Es ist jedoch zweifelhaft, ob man die unfreiwillige Panzerung als "angemessene Schutzreaktion" bezeichnen kann, "weil dort [...] das Schmerzempfinden anästhesiert ist."⁴⁷ Zweifelhaft deshalb, weil es keine Hinweise auf eine freiwillige oder gezielte Handlung der Mutter gibt, die auf eine gezielte Selbstanästhesie hinweisen würden; auch ist nichts darüber zu erfahren, welche möglichen Empfindungen oder auch Empfindungslosigkeit die Mutter besitzt. Demgegenüber liegt die Schutzreaktion ja gerade bei denjenigen Personen, die durch die Mittel der Vernunft sich diese Abgründe vom Halse halten, so daß statt von einer gewollten Schutzreaktion eher von einer äußerlich erzwungenen Leidensobsession gesprochen werden muß. Ihre Physiognomie läßt die Angehörigen nur entfernt ahnen, was sich hinter der Versteinerung verbirgt, denn wie "abgebrochen lag ihre linke Hand mit der Innenfläche nach oben in ihrem Schoß, die rechte Hand war vom sich aufstützenden Arm zu einer Gebärde angehoben, als wolle sie etwas Nahendem Einhalt gebieten." (ÄdW, III, 9) Weil eine Verständigung schlechterdings nicht mehr möglich ist, bleibt nur der Versuch, durch ästhetische Imagination das Erlebte zu rekonstruieren.

Erschwert und fast unmöglich wird das Erzählen jedoch durch den Umstand, daß sich der angehende Schriftsteller keine angemessene Darstellungsform vorstellen kann, um die Ereignisse zu veranschaulichen. Auch an dieser Stelle des Romanes durchkreuzt der Zweifel am narrativen Versuch, das Furchtbare auf künstlerische Weise zu erfassen, den Erzählvorgang über das Unaussprechliche. Das Erzählen von der Unmöglichkeit adäquaten Erzählens ist fester Bestandteil des erzählten Unfaßbaren. Es steht für Weiss allerdings fest, daß es nur einen moralisch legitimen und politisch opportunen Weg gibt, sich nicht der "zweiten Schuld"⁴⁸ des Vergessens und Verdrängens schuldig zu machen: die Bilder des Unfaßbaren müssen als unfassbare Bilder präsent gehalten und tradiert werden. "Diese Bilder gehörten fortan zu unserm Dasein", heißt es in "Fluchtpunkt" über Auschwitz, "sie waren nie wieder wegzudenken, und oft machten sie jedes Wort, das gesprochen wurde, jede Aufzeichnung, zu Lüge und Hohn."⁴⁹ Explizit ist hier - und bei den Gesichtern der

⁴⁷ Christian Bommert, Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der Ästhetik des Widerstands, Opladen 1991, S. 80.

⁴⁸ Ralph Giordano, Die zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein, Hamburg 1987. - In diesem Kontext ist es auch wichtig, sich die neuerdings wieder affirmativen Formen schmerzlosen Erinnerens als subtilste Art des Verdrängens zu vergegenwärtigen. Siehe hierzu bes.: Lothar Baier, Volk ohne Zeit. Essay über das eilige Vaterland, Berlin 1990, S. 59 ff., bes. 69 f.

⁴⁹ Peter Weiss, Fluchtpunkt, a.a.O., S. 136 f..

Mutter - von Bildern die Rede, weil ein unmittelbares Umsetzen in diskursive Sprache wenn nicht unmöglich, so doch wenigstens unangemessen ist.

5. Laokoon und die stummen Bilder

Das Sprechen scheint in diesen Situationen extremer Negativität nur noch sinnvoll, wenn es unter der Prämisse geschieht, daß Verstummen die einzige Alternative wäre. Wollen Celans diskrete Gedichte, wie es Adorno formulierte, "das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen"⁵⁰, so will es Weiss noch wenigstens in Bildern andeuten, wenngleich deren Unzulänglichkeit stets durch den Erzählerkommentar betont wird. Auf diese Weise soll das Unbenennbare in der Kunst nicht einfach hypostasiert werden, gleichzeitig jedoch bleibt es immer als unüberschreitbare Grenzlinie der subjektiven Ausdrucksmöglichkeiten sichtbar. Hierzu äußert sich Weiss in seiner Laokoon-Rede, die er 1965 anlässlich der Verleihung des Lessing-Preises gehalten hat, eingedenk der fatalen Alternativen, sehr prägnant: "Wenn einer versucht, in dieser Situation, in der die Geschehnisse sich von keinem Bild, von keinem Wort mehr decken lassen wollen, festzuhalten an der Konvention einer Mitteilung durch Bilder oder Worte, so tut er das im Bewußtsein, daß die Verwendung dieser kaum mehr tauglichen Mitteln besser ist als das Schweigen und die Fassungslosigkeit."⁵¹ Auf seine Deutung der antiken Laokoon-Gruppe greift Weiss auch in der "Ästhetik des Widerstands" häufig zurück, wenn es darum geht, die Mitteilungsgrenzen der Sprache zu auszuloten. Er geht von der seit der Aufklärung zentralen Frage nach dem Schrei des Laokoon⁵² aus und verknüpft seine Sicht der Skulptur mit ausführlichen Reflexionen über Rolle, Funktion und Wandel der Sprache in seiner persönlichen und künstlerischen Autobiographie. Vorrangig wird unter autobiographischen Vorzeichen die Dialektik von der ontogenetischen Geburt der Sprache aus dem Schrei und der menschlichen Geburt aus der Sprache behandelt.⁵³ Nach einführenden Überlegungen

⁵⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 477.

⁵¹ Peter Weiss, *Laokoon oder die Grenzen der Sprache*, in: ders., *Rapporte*, 2. Aufl., a.a.O., S. 170-186, hier: S. 181. - Wenn demgegenüber Birgit Feusthuber meint, der Schrecken der Mutter selbst werde durch Sprache gebannt, so übersieht sie, daß gerade das subjektive Erleben des Opfers gar nicht mehr kommunikativ erreichbar ist. (Birgit Feusthuber, *Sprache und Erinnerungsvermögen*, a.a.O., S. 212.).

⁵² Zur Deutungsgeschichte siehe: Burkhardt Lindner, *Der Schrei des Laokoon*. Winkelmann, *Lessing ... Peter Weiss*, Bonn 1985, S. 65-88 (*Wege der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Kolkenbrock-Netz/ Plumpe/Schrimpf. Sonderdruck).

⁵³ Peter Weiss, *Laokoon oder die Grenzen der Sprache*, a.a.O., S. 171.

zur Genese der Sprachentwicklung wendet er sich Lessings Antinomie von Malerei und Dichtung zu, interpretiert die Gruppe im Gegensatz zu Lessing allerdings unter dem Hauptmotiv des unterdrückten Schreis⁵⁴. Für Weiss steht die Figurengruppe als Ausdruck der gegensätzlichen Bewegung von Statik (Schweigen) und Dynamik (Sprechen/Mitteilen). Sie wird als Chiffre für die Dichotomie von Schweigen und noch verbleibender Mitteilungsfähigkeit gesehen. Für die dualistische Deutung sprechen für Weiss zwei Indizien: erstens besteht zwischen dem Paar Laokoon und dessen jüngerem Sohn einerseits und dem älteren Sohn andererseits hinsichtlich deren Verschlingung ins rettungslose Unheil ein gradueller Unterschied; zweitens scheint die Physiognomie des älteren Sohnes auf einen (noch) überlegeneren Standpunkt hinzuweisen. Im Gegensatz zu ihm hat Laokoon seine Stimme verloren, weil seine Energien vollständig vom Kampfgeschehen aufgezehrt werden:

"Sein Mund, und der Mund des jüngsten Sohns, ist halb geöffnet, nicht in einem Schrei, sondern in der letzten Anstrengung vor dem Ermatten. Sie haben ihre Stimmen aufgegeben. Nur der älteste Sohn zeigt in seinen Gesten an, daß er des Sprechens, des Sichmitteilens noch fähig ist. Während Laokoon und sein jüngster Sohn völlig in ihrem Untergehen eingeschlossen sind und sich niemandem mehr bemerkbar machen können, weist der ältere Sohn noch auf das Geschehnis hin. Er kann es überblicken. Sein Gesichtsausdruck zeigt Ekel und Furcht. Mit seiner nach außen gewandten Haltung gibt er seine Absicht kund, der Umschnürung zu entfliehen. Listig rechnet er noch mit der Möglichkeit, verschont zu bleiben."⁵⁵

So wie die beiden verzweifelt Kämpfenden ganz auf sich zurückgeworfen sind und insofern ihren eigenen Untergang illustrieren, verweilt auch die Mutter als erstarrte Säule im inneren Kampf gegen die Attacken der Erinnerungen. Auch sie ist wegen des Leidensdrucks und der ihr aufgebürdeten Last, "die zu groß gewesen war, als daß wir ihr hätten helfen können" (ÄdW, III, 123), zu keinem befreienden oder klagendem Aufschrei in der Lage. Ihr Stummsein ist als Metapher des Gefangenseins in der Sprachlosigkeit ein einziger unterdrückter und dennoch gewaltiger Aufschrei, den, ließe er sich denn in ihr wecken, "kein Lebender [...] ertragen" (ÄdW, III, 16) könnte.

"Dieser Schrei aber war, wie der Schrei all derer, die neben ihr gegangen waren, vor langem erstickt worden. Zuerst hatten die Verbreiter des Gifts sie das Schweigen gelehrt, wo immer das Entsetzen aufkommen wollte, hatte man es mit einem einzigen Hieb zum Verstummen gebracht." (ÄdW, III, 16)

⁵⁴ Dieses Motiv taucht schon frühzeitig in Weiss' Werk auf, beispielsweise in den Ausführungen zu Bunuel: Avantgardefilm, in: Rapporte, a.a.O., S. 34 f.

⁵⁵ Peter Weiss, Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache, a.a.O., S. 180.

So wie Laokoon hat die Mutter unter der vernichtenden Last der äußeren Gefahren ihre Stimme aufgegeben, doch der erstickte Schrei der Verzweiflung ist noch in der tödlichen Bilderwelt des Schweigens aufgehoben (vgl. auch die verstummten Schreie der Spanienkämpfer, ÄdW, I, 258). Offenkundig verarbeitet Weiss hier mit dem Changieren zwischen ohnmächtigem Verstummen, dem sprachlosen Leiden und dem (noch) kommunizierbaren Mitteilen auch seine eigene Sprachkrise als Exilant und politischer Künstler. Nach diesem biographischen Erfahrungsschema wird nun die Laokoon-Skulptur bewertet und das Bild der sterbenden Mutter gestaltet, denn "außerhalb einer Sprache zu sein, bedeutete Sterben."⁵⁶ Ganz analog zur antiken Figurengruppe, die im Mythos von Poseidons Schlangen angefallen und getötet wird, ist auch die Mutter vom "Nahen eines mythischen Unheils" (ÄdW, III, 27) bedroht und vernichtet worden. Davon versucht der Erzähler zu berichten, für den gleichermaßen gilt, was Peter Weiss in seiner Lessing-Rede über sich selbst zum Ausdruck bringt: "Er war Laokoons ältester Sohn."⁵⁷ Mit diesem mythischen Geleitschutz verpflichtet er sich, dem Statuarischen zu entkommen, um Bericht zu erstatten. Der Bericht hat dabei auf die unreflektierte, aber ungleich intensivere Ausdruckskraft der Bilder gegenüber den Worten zu setzen:

"Das Bild liegt tiefer als die Worte. Wenn er nachdenkt über die Einzelheiten des Bildes, verlieren sie sich schon. Er muß bedingungslos an den Wert eines Bildes glauben. Je besessener er vom Bild ist, je weniger er sich um die Anlässe des Bildes kümmert, desto überzeugender wird die erreichte Wirkung. Worte enthalten immer Fragen. Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit dem Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen."⁵⁸

Weil die Vorstellungswelt der Mutter so unbegreifbar ist, bleibt nur die Möglichkeit, die Schreckensbilder imaginativ nachzustellen und sie nicht durch diskursive Anstrengungen zu paralysieren. Weiss beabsichtigt mit solchen Schreckenssequenzen, den Faschismus als letztlich unfaßbares mythisches Phänomen einzufangen, ohne auf rationale Geschichtsanalysen, die den Text auf vielfältige Weise durchziehen, zu verzichten. Eine Ausprägung sind die ökonomischen Details des Vaters, der in einem letzten Aufbäumen - und hierin Laokoon nicht unähnlich - die Hilflosigkeit des Faktischen erfährt. Wie die entsprechenden Eintragungen in den "Notizbüchern" belegen, war sich Weiss über die Problematik, aber auch Notwendigkeit der Namensliste durchaus im klaren; daß er dennoch auf dies

⁵⁶ Ebd., S. 182 f.

⁵⁷ Ebd., S. 183.

⁵⁸ Ebd., S. 182.

Stilmittel nicht verzichten wollte, liegt an seiner Absicht, "schreiende Kontraste" (NB, 1971-1980, 889) zu einer widersprüchlichen "Ganzheit" zu verdichten. Im Sinne der Collage-Technik sollen die "Stilbrechungen" gar zu "groben Dissonanzen" gesteigert werden. Auf keinen Fall sollen die Brüche geglättet oder harmonisierend überdeckt werden, um vor allem eines klar zu machen: es geht nicht darum, sich für oder gegen eine Seite der Wirklichkeitsaneignung, für oder gegen den sozialistischen Vater zu entscheiden. Statt leichtfertige Solidarität beim Leser zu erheischen, geht es darum, einzusehen, daß beide Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweisen als Extreme historisch unvermittelt nebeneinanderstehen und jeweils andere Wirklichkeitsausschnitte präsentieren. Daher erscheinen die Ausführungen der Vater-Figur auch nicht als fasch, sondern "unvereinbar [...] mit dem, was uns umgab." (ÄdW, III, 125) Laokoons Sohn hat sich die Verpflichtung auferlegt, von einer Realität zu berichten, "in der es noch keine Begriffe gab für die Veränderung, die sich in unserm Bewußtsein vollzog" (ÄdW, III, 131).⁵⁹ Der Roman steht auch dafür ein, daß diese Begriffe gar nicht gefunden werden können, denn immer wenn die Mutter sich flüsternd an den Vater wendet, um "etwas von den Regionen, in denen sie sich befand, deutlich zu machen" (ÄdW, III, 123), geschieht es mit "Rücksicht auf seine Welt". Ihre eigene ist nicht mehr rational kommunizierbar, eine Verständigung wäre auf den mythischen Austausch von Bilderreihen angewiesen.

Erst im Vergleich mit Dürers "Melencolia" findet Weiss ein ästhetisches Äquivalent, um die ambivalente Verfassung der Mutter zu vergegenwärtigen und zu veranschaulichen. Hodann, für den "die Grenze zwischen dem sich Verschließen und dem sich Öffnen" (ÄdW, III, 132) ohnehin zum allgemeinen Wesen der Kunst gehört, sieht in der Neigung zur Melancholie dieses Changieren zwischen den Extremen verkörpert: "So habe meine Mutter verharret, wie von Dürer gezeichnet, unter der Waage, der Sanduhr, der Stundenglocke, der Tafel mit den unverständlichen Ziffern, mit aufgestütztem Haupt, vor sich hin- dämmernd, unnahbar" (ÄdW, III, 132). Beide Frauenfiguren befinden sich demnach in einem meditativen Zustand, der daraus resultiert, daß "eine andre Wirklichkeit in das Bekannte eindrang" (ÄdW, III, 133). Die Gründe für das enorme Interesse von Weiss am "Versinken im Unbenennbaren", am erstickten Schrei Laokoons und der Mutter,

⁵⁹ Es ist hier auch Lindners Beobachtung zuzustimmen, daß an der Figur des älteren Sohnes die "Begründung der Poesie abgelesen" wird. (Burkhardt Lindner, Der Schrei des Laokoon, a.a.O., S. 83). - Im Gegenteil zu Bernad Dieterle, der im Laokoon-Projekt eine für Weiss' Werk im Ganzen richtungsweisende "Ästhetik des Schreis" ausmacht, lese ich den Text als Ästhetik des erstickten, erwürgten, unterdrückten Schreis. (Bernad Dieterle, Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden, Marburg, 1988, S. 141 ff.).

die "eine einzige ungeheure Katastrophe" (NB, 1971-1980, 596) sieht, liegen darin, die Grenzen der Kunst und der Mitteilbarkeit der Kunst überhaupt zu bezeichnen. Die Mutter sieht als Melencolia die totale Destruktion der faschistischen Maschinerie voraus, sie ahnt, was passieren wird, da in ihrer traumatisierenden Zwangsvorstellungen kein Platz mehr für Hoffnung ist.⁶⁰ Ihr mimetisches Mitleiden schlägt (im Gegensatz zum Mitleid) in eine Verhärtung gegen die Außenwelt um. Zurück bleibt nur eine Versteinerung, die nicht mehr in aktives Erinnern, in Mnemosyne verwandelt werden kann. Insofern ist die Mutter das sterbende Mahnmal eines Schreckensgedächtnisses, das keine Erinnerung mehr mitteilen kann und deren Zeugenschaft auf Tradierungen angewiesen ist: "Manchmal, als wir am Bett meiner Mutter saßen, [...] war es uns, als sterbe in ihr nicht nur ein einzelner Mensch, sondern ein Meer von Menschen". (ÄdW, III, 129) Weiss setzt darauf, aus der Konfrontation zweier gegensätzlicher Verfahren, den psychisch aufgeladenen surrealen Traumsequenzen (Obsessionen der Mutter, Gesichte von Karin Boye) und dem harten, nüchternen und kalten Blick aufs Grauen (Nymann-Bericht über Massenvergasung in Auschwitz, Exekutionen in Plötzensee), einen komplexen Realismus zu gewinnen, dessen Duktus auf avancierte Weise den ästhetischen, moralischen und politischen Herausforderungen bei der erinnernden Bewältigung der Widerstandsgeschichte gegen den Faschismus gewachsen ist.⁶¹

Dieser Realismus weist auch im Hinblick auf die Mutter eine Dimension mythischer Motive auf, deren Spannungsbogen sich paradigmatisch von der "klagenden Ge" aus dem Pergamonfries, der menschheitsgeschichtlichen Urmutter, bis zum Sterben der Mutter des Erzählers über mehrere Stationen leidender Frauenfiguren erstreckt und transformiert. Ebenso wie die Motivklammer Herakles unterlegt diese Reihung dem Romanwerk ein Netz mythischer Motive und

⁶⁰ Zu optimistisch scheint mir die These, in der Kunst nehme das "Grauen Gestalt" an, das sogleich "seine zerstörerische Wirkung" verliere und sich dennoch "unverscheuchbar dem Gedächtnis des Betrachters" aufdränge. (Thomas Koebner/Gert Sautermeister/Sigrid Schneider (Hrsg.), Deutschland nach Hitler, Opladen 1987, S. 264). - Weiss insistiert doch gerade auf den Schwierigkeiten, Grauen in Kunst umzusetzen. Es ist jedenfalls zu unterscheiden zwischen der Darstellung des Grauens in der Kunst und den realen Schrecken vor dem Grauen. Während Weiss in seinem Roman zahlreiche Bilder für das Schrecken bereithält, ist er gegenüber dem Grauen und seiner infernalischen Totalität eher zurückhaltend. Die "Ästhetik des Widerstands" ist konzipiert als Anamnese eines gewaltigen Aufschreis, der in seiner universellen Leidensgeschichte jedoch immer unterdrückt war.

⁶¹ Es ist zu vorschnell geurteilt, wenn Genia Schulz meint, mit der Figur der Mutter werde die generelle Undarstellbarkeit von Wirklichkeit vorgeführt. Der Text belegt hingegen nur, wie unmöglich es ist, ihre Erlebnisse und Wahrnehmungen in der Kunst authentisch zu artikulieren. Es wäre sehr kurzschlüssig gedacht, die Wirklichkeit auf die subjektive Seite der Schreckenserfahrung zu reduzieren. (Genia Schulz, Versionen des Indirekten, a.a.O., S. 52).

Analogien. Daß es dem Erzähler selbst auf diese Assoziationen ankommt, belegen seine Erinnerungen an einen vergeblichen Versuch, mit seiner Mutter Kontakt aufzunehmen. Nachdem sein Bemühen jedoch fehlschlägt, bleibt ihm nurmehr die eigene Einbildungskraft. Tagträumend schiebt sich das schwer zerstörte Gesicht Gaias, "weggehackt unter den Augenlöchern" (ÄdW, I, 8), ihre "Wunde klaffte vom Kinn bis zum Kehlkopf" (ÄdW, I, 10), über das fahle der eigenen Mutter:

"[...] nichts im Gesicht meiner Mutter deutete darauf hin, daß sie auch nur ein einziges meiner Worte in sich aufgenommen hätte. Im Zug, während der Rückfahrt nach Stockholm, sah ich, aus dem Fenster blickend, dieses Gesicht, groß, grau, abgenutzt von den Bildern, die sich darüber hergemacht hatten, eine steinerne Maske, die Augen blind in der Bruchfläche. Es war das Gesicht der Ge, der Dämonin der Erde, ihre linke Hand, mit den zerborstnen Fingern, ragte auf, die abendlichen Landschaften flogen vorbei, Alkyoneus fiel, von der Schlange in die Brust gebissen, schräg von ihr weg." (ÄdW, III, 20)

Mit dieser Bildverschmelzung wird ein mythischer Bezug von solchem Ausmaß hergestellt, daß die Frauengestalten insgesamt sowohl als die Hauptopfer patriarchalischer Gewalt und Zerstörungswut als auch als die leidgeprüften Zeugen dieser Barbareigeschichte erscheinen. Wie eine Naturgewalt schlägt die bereits lange anhaltende Katastrophe über der Mutter zusammen; sie ist somit "total ausgeliefert an eine höllische Raserei" (NB, 1971-1980, 567), in der keine Vernunft mehr mobilisiert werden kann.⁶² Sie, die ungeschützt Medusa ins Gesicht schaut, versteinert ebenso wie Niobe, das antike Ur-Bild für die leidende und schmerzzerissene Mutter. Niobe erstarrt aus Gram über den unfassbaren Verlust ihrer vierzehn Kinder, und die Mutter der "Ästhetik des Widerstands", deren Leben immer "nur in einer Bewegung gegen den Strich" (NB, 1971-1980, 567) verlief, vermag nicht mehr, sich zu widersetzen, und ist dazu verdammt, nicht vergessen zu können. Weiss kennzeichnet mit ihrem Schicksal einen Menschentyp, der am äußersten Rande ungefilterter Wahrnehmung steht, und dessen Wachheit Rimbauds Forderung nach "Entregelung aller Sinne"⁶³ ad absurdum führt, sofern sie nicht im Medium der Kunst stattfindet. So steht die Mutter nicht symbolisch für die den ganzen Romantext kennzeichnende Suche nach der

⁶² Es grenzt aber schon an Frivolität, wenn Bergh/Munkhammar in dem erzwungenen Verstummen sogar noch ein befreiendes "Denken jenseits der Unfreiheit und der Schuld" ausmachen. Mit der Ideologie, ausgerechnet in der Situation größter Entmenschlichung eine Zündflamme der Emanzipation zu sehen, wird ein neuer Mythos geboren. Siehe: Bergh/Munkhammar, Über die Mythen in der Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 209; kritisch hierzu auch: Andreas Huber, Mythos und Utopie, a.a.O., S. 167 f.

⁶³ Siehe hierzu die beiden 'Seher'-Briefe Rimbauds: Arthur Rimbaud, Poetische Werke, hrsg. von Hans Therre und Rainer G. Schmidt. Bd. 1, München 1979, S. 11 ff.

entregelten Wahrnehmungsoffensive, sondern für die extreme historische Erfahrungsweise der Opfermimesis: "Viele konnten an dem Schweren ganz vorbeileben, für andre aber war es so, daß der Schwierigkeitsgrad des Daseins sich ständig an der Grenze zum Unerträglichen bewegte" (NB, 1971-1980, 568). Weiss war sich darüber im klaren, daß die Empfindsamkeit der Mutter auch die Kapazitäten der immer auf Mitteilung ausgerichteten Kunst übersteigt. Hieß es noch von Dürers "Melencolia", ihr Gesicht sei "nicht weltabgewandt, sondern voller Erfahrungen" (ÄdW, III, 134), so sieht es der Erzähler als Herausforderung und politische Lebensperspektive an, diese Erfahrungen mitzuteilen.

Unter dem Stichwort Laokoon wird das angesprochene Unerträgliche stets unter zwei Gesichtspunkten betrachtet: als stumme "Verzweiflung, die nie zum Ausdruck gekommen ist" (NB, 1960-1971, 332) und als erhabene Einsicht, "daß diese Dinge sich nicht ausdrücken lassen" (NB, 1960-1971, 332). "Wo es garnichts mehr zu sagen gibt", notiert Weiss dann auch vorbereitend zur Lessing-Rede, "nur ein namenloser Schmerz und Tränen" (NB, 1960-1971, 321). In diesem Sinne ist die Mutter eine mehrfache Grenzfigur: hinsichtlich der mitteilbaren Sprache, hinsichtlich des menschlich Ertragbaren und letztlich hinsichtlich des Erinnerbaren. Sie ist die humane Grenzlinie zwischen Widerstand und Niederlage.⁶⁴ Es verhält sich unwiderruflich so, wie Primo Levi - ganz im Sinne von Peter Weiss - in seinem Vermächtnis festhält: Wer den Punkt des Abgrunds "berührt, wer das Haupt der Medusa erblickt hat, konnte nicht mehr zurückkehren, um zu berichten, oder er ist stumm geworden."⁶⁵

⁶⁴ Wenn Norbert Krenzlin orthodox leninistisch vom "heroischen Kampf der Arbeiterklasse und ihrer Verbündeten" spricht, und im dritten Band, in dem für Weiss "alles von Trauer verdüstert" ist (NB, 1971-1980, 722), die "Lehre von der historischen Mission der Arbeiterklasse" gestaltet sieht, so personifiziert gerade die Mutter-Figur die Kritik dieser Platitüden, die mehr dazu taugen, ideologische Klischees zu bedienen als historische Analyse kritisch zu betreiben. (Norbert Krenzlin, "Die Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss - eine Herausforderung der marxistischen Ästhetik, in: Weimarer Beiträge 3/1984, S. 424-437, Zitat: S. 433).

⁶⁵ Primo Levi, Die Untergegangenen und die Geretteten, München/Wien 1990, S. 83.

Schlußbetrachtung: Schreiben nach Plötzensee

Einer bekannten Sentenz William Faulkners zufolge, ist das Vergangene nicht tot, da es noch nicht einmal vergangen sei. In diesem warnenden Hinweis auf die verborgenen Kontinuitäten der Geschichte liegt - neben der Kritik am defizitären historischen Bewußtsein - aber auch ein Moment der Erleichterung. So scheint noch im Umstand, daß nur vermeintlich Vergangenes bis in die Gegenwart hineinreicht, die Chance gegeben, rückwirkend auf die Geschichte einwirken zu können, indem die Jetztzeit korrigierend gestaltet wird. Mit dieser kritischen, aber dennoch illusorischen Sichtweise bricht die "Ästhetik des Widerstands". Für sie ist Vergangenes als Kontinuum von Kämpfen, Niederlagen und Schrecken unwiderruflich entschwunden. Deshalb verfolgt sie aufwendig die Absicht, ein authentisches Bild des Erloschenen zu illuminieren, doch zugleich dem rigorosen moralischen wie politischen Grundsatz treu zu bleiben: Es gibt weder eine Bewältigung der Vergangenheit noch deren Wiedergutmachung, sondern nur die Verpflichtung, sie ständig zu vergegenwärtigen. Der Preis für diese rigorose Haltung gegen jegliche Zumutung, die Vergangenheit auf irgendeine Weise entsorgen zu wollen, ist allerdings hoch, denn die Geschichte der Leiden, Grauen und Schrecken, die stets mit Widerstandskämpfen verbunden ist, verwirft jeden Anflug von historischem Optimismus, den Weiss jedoch aufrechterhalten wollte. Es ist denn wohl auch gerade dieser paradoxe Konflikt zwischen ethischer und ästhetischer Perspektive, die die Grundspannung des Romanes ausmacht.

Der Roman befaßt sich mit der unbewältigten und wohl auch nicht zu bewältigenden Erfahrung des Faschismus¹ und den ohnehin verdrängten bzw. verleugneten Ambivalenzen und Konflikten des antifaschistischen Widerstandes. Dabei werden vor allem jene linken politischen Widerstandsmilieus in den Blick genommen, die in den Klischees der staatlichen Gedenkrituale und der apathischen bürgerlichen Öffentlichkeit erst gar nicht vorkommen. In der "Ästhetik des Widerstands" ist denn auch statt von nationalen Kollektiven und fehlgeleiteten Zwangsgemeinschaften von Individuen die Rede, deren Schicksal nur deshalb noch ein Sinn zugesprochen werden kann, weil ihr Leiden vollständig sinnlos war.

¹ Hierzu bemerken Alexander und Margarete Mitscherlich in ihrer heute immer noch maßgeblichen Studie: "Es ist klar, daß man millionenfachen Mord nicht 'bewältigen' kann. Die Ohnmacht der Gerichtsverfahren gegen Täter wegen der Größenordnung ihrer Verbrechen in dieser Vergangenheit beweist diesen Tatbestand in symbolischer Verdichtung." (Alexander und Margarete Mitscherlich, Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967, S. 26).

"Schafft die Einheit" (ÄdW, III, 259) steht als vergeblicher Imperativ gegen den Massenwahn auf Wilhelm Leuschners Zettel, den er als unerfüllt gebliebenes Vermächtnis zurückläßt, bevor er zur Exekution geführt wird. Und dieses knappe Testament ist auch jene Losung, aus der Peter Weiss seine moralische Kraft schöpft, der Nachwelt ein solch imposantes Romanwerk über verschiedene Arten des Widerstands zu hinterlassen.

In ästhetischer Hinsicht bedeutet Widerstand in diesem literarischen Großprojekt vor allem, Erinnerung zu mobilisieren, um noch Erfahrungen unter dem Alp der "Tradition aller toten Geschlechter"² zu ermöglichen. Ein Gedächtnis soll bewahrt werden an eine nicht zu korrigierende Vergangenheit. Schließlich belegen unsere alltäglichen Erfahrungen, daß sämtliche Versuche einer entlastenden Geschichtsbewältigung entweder neue Legenden und Ideologien produzieren oder direkt Gewalt stimulieren. Dies trifft fraglos in gleichem Maße auch auf die terroristische Vergangenheit des stalinistischen Sozialismus zu, dessen Verbrechensgeschichte die gesamte sozialistische Bewegung diskreditiert hat, weswegen die "Ästhetik des Widerstands" auch keineswegs entlastend als "marxistische Vergangenheitsbewältigung"³ gelesen werden kann, wie es Wolfgang Fritz Haug in einer ersten euphorischen Stellungnahme getan hat. Denn zum einen kann ein kritisches Geschichtsverständnis nicht darauf aus sein, Geschichte als Totalität zu bewältigen, sondern mit Walter Benjamin ist daran zu erinnern, daß die Vergangenheit "nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt"⁴, festzuhalten ist. Statt um Vergangenheitsbewältigung geht es Weiss darum, mit ästhetischen Mitteln seine eigene Überwältigung durch die katastrophische Historie, die vor dem Angelus Novus "unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert"⁵, in prägnanten Bildern abzuwehren. Zum anderen ist das von Haug beinahe schon beschworene Kollektiv-Wir einer doch nur imaginären und zutiefst zerrissenen Linken ("Wir brauchen dieses Buch") kein Garant mehr für gesicherte historische Orientierung; schließlich kann auch angesichts der rasanten und endgültigen Selbstauflösung der Staatssozialismen beim besten Willen keine homogene "Dritte, gemeinsame Sache"⁶ mehr verortet

² Karl Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: Marx/Engels, Ausgewählte Schriften in zwei Bänden, Bd. I, Berlin/DDR 1979, S. 226.

³ Wolfgang Fritz Haug, Vorschläge zur Aneignung der "Ästhetik des Widerstands", in: "Ästhetik des Widerstands" lesen, a.a.O., S. 29-40, hier: S. 29.

⁴ Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: W. B., G.S., Bd. I.2 (werkausgabe Bd. 2), Frankfurt/M. 1980, S. 695.

⁵ Ebd., S. 697.

⁶ Wolfgang Fritz Haug, Vorschläge zur Aneignung, a.a.O., S. 29.

werden. Die noch vor kurzem gehegten Hoffnungen, durch den Roman ließe sich der Scherbenhaufen der zerbrochenen sozialistischen Bewegung wieder kitten und zu einer politischen Identität mit Perspektive zusammenfügen, müssen sicher als Trugschluß gelten. Peter Weiss hat den heutigen Zusammenbruch des "realexistierenden Sozialismus" weder vorausgesehen noch erwünscht. Seit den siebziger Jahren vertritt er eine Position kritischer Solidarität gegenüber den sozialistischen Ländern, eine Art früher Perestroika, die auf der Illusion beruht, mit den Mitteln des zu rehabilitierenden Leninismus grundlegenden Wandel und Reformen herbeizuführen. Durch die Tatsache aber, daß die Demokratisierung der Regime unaufhaltsam zu deren Zerfall führte, ist auch das sozialistische Kalkül der "Ästhetik des Widerstands" hinfällig geworden.

In der zurückliegenden, bereits selbst Geschichte gewordenen Historikerdebatte hat Michael Stürmer besonders prägnant den hegemonialen Anspruch auf konservative Zukunftsstrategien geltend gemacht, in denen die Vergangenheitsdeutung zum Garanten der entsorgten Zukunft wird. Sein Credo lautet, daß nur derjenige, "im geschichtslosen Land die Zukunft gewinnt, (d)er die Erinnerung füllt, die Begriffe prägt und die Vergangenheit deutet"⁷. Das deutsche Volk soll auf diese Weise von seiner unnützen Geschichtslast endgültig freigesprochen werden, um eine machtvolle deutsche Nation wiederzubeleben. Dagegen beharrt die "Ästhetik des Widerstands" zehn Jahre zuvor unerbittlich auf dem Standpunkt der Opfer und Vergessenen. Erinnern heißt für Weiss auch, in moralischer Hinsicht vergangene politische Kämpfe, Niederlagen und historische Erfahrungslagen nachzuvollziehen, denn erst aus der gegenwärtigen Erwägung heraus, wer man unter den Bedingungen des Faschismus hätte sein wollen und können, erschließt sich der moralisch gültige Maßstab für ein aufgeklärtes und politisches Dasein in der Gegenwart.

Allen Versuchen, die unermesslichen Verbrechen des Faschismus zu relativieren, treten die drei Romanbände entgegen, indem sie den kalten Blick auf das Inferno richten. So sind die Hinrichtungsszenen in Plötzensee explodierende Erinnerungen, die sich ideologisch nicht mehr besänftigen und korrumpieren lassen. Peter Weiss geht es nicht darum, Erinnerungen selektiv zu füllen, sondern sie aus den

⁷ Michael Stürmer, "Geschichte in geschichtslosem Land", in: FAZ v. 25.4.1986. - Die Debatte ist in zahlreichen Bänden publiziert worden. Vgl. bes. die beiden zusammenfassenden Dokumentationen: Reinhard Kühnl (Hrsg.), Streit ums Geschichtsbild. Die "Historiker-Debatte". Darstellung, Dokumentation, Kritik, Köln 1987; "Historikerstreit". Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung (ohne Hrsg.), München 1987.

Ablagerungen der Historie herauszupräparieren, so wie es der Kommunist Münzer in einer Diskussion mit Spanienkämpfern formuliert: "Wenn ich versuche, mir klarzuwerden über meine Stellung in der Arbeiterbewegung, so ist es, als müsse ich zuerst zu graben anfangen, müsse mich rauswühlen, rauskratzen aus einer Masse von Schutt, die uns zudeckt. Unsre Organisationen sind wie Erdschichten, die abgehoben werden müssen, damit wir uns selbst finden können." (ÄdW, I, 227) Seinem Selbstverständnis nach arbeitet Weiss am kollektiven Gedächtnis der Menschheit. Nicht vergessen werden soll hierbei auch, was für die vergeßliche politische Kultur der westdeutschen Nachkriegsordnung signifikant ist: Die Greuel des Faschismus blieben unerklärt, weil alle Antworten nur zum Ballast des nationalen Wohlempfindens geworden wären. Davon spricht der einsame und erschütterte Erzähler zum Abschluß der "Ästhetik des Widerstands": "Zu matt, zu staubig, zu gleichgültig war alles, als daß noch danach gefragt worden wäre, was der Faschismus hinterlassen hatte." (ÄdW, III, 263) Allein die Erwähnung der Hinterlassenschaft soll signalisieren, daß der Faschismus noch in der Geschichte anwesend ist, weil seine Niederlage nur eine Schein-Vernichtung war.

Erinnern heißt, Diskontinuitäten in die Kontinuität des Wachbewußtseins einzuschalten. Sollen aber Erinnerung und kollektives Gedächtnis nicht als leere Pathosformeln staatlich inszenierter Gedenkrituale verkommen, so ist die Vergangenheit als unwiderrufliches Geschehen stets neu zu rekonstruieren. Dieses Unternehmen - darauf hat bereits Hannah Arendt in ihrer antitotalitären Machtdiagnose überzeugend hingewiesen - hat sich indes vor jeglicher Bürokratisierung kultureller Prozesse zu hüten, da sie die individuelle Teilnahme und damit letztlich eine aufgeklärte Öffentlichkeit verhindert. Erinnern setzt hierbei allerdings stete Wahrnehmungen voraus, in denen auch neue sinnliche Möglichkeiten routinisiert werden können. Weiss gibt sich im Roman als emphatischer Wahrnehmungsreformer zu erkennen, dem es darauf ankommt, vielfältige Erfahrungsweisen in der Geschichte zu artikulieren. Sein Kunst- und Kulturverständnis zielt darauf ab, Erfahrung überhaupt zu ermöglichen, indem deren Entwertung und Vernichtung durch Ideologie und Herrschaftswissen verhindert wird. Dafür steht exemplarisch der künstlerische Rezeptionsmarathon seiner Protagonisten. Er ist zugleich selbstbefreiende Kunsterschließung und politischer Kampf gegen bürgerliches Elitedenken. Pierre Bourdieu hat erneut darauf hingewiesen, daß der "Ästhetizismus in einem Elitedenken"⁸ wurzelt, und Weiss demonstriert eine

⁸ Pierre Bourdieu, Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung des Intellektuellen, Berlin 1989, S. 68.

demokratische Variante kultureller Emanzipation gegen den elitären Ästhetizismus, wie er gerade auch in den postmodernen Spielarten zelebriert wird, die keinen Gedanken mehr an widerständisches Verhalten verschwenden.

Der Roman ist aus einem totalen physischen Zusammenbruch, über den das Krankenjournal "Rekonvaleszenz" Auskunft gibt, heraus begonnen worden und endet für den Autor in totaler Erschöpfung. An den "Notizbüchern" ist abzulesen, daß er seine ganze Schaffenskraft mobilisierte und dabei seine eigenen Grenzen erreicht, um sich in einer Art nachträglicher Tortur bis an den Abgrund der Widerstandsapokalypse heranzuschreiben. Peter Weiss ist mit seinen schonungslosen Recherchen bis zum Ort des Henkers vorgedrungen. Er wollte sich als Zeuge imaginieren und über den in Vergessenheit geratenen Widerstand gegen den totalen Zivilisationsbruch berichten. Er war ein kommunistischer Dante, der vor allem der "Divina Commedia" und dem Herakles-Mythos jene poetische Schreibgrundlage abgewinnen wollte, die seine visionäre Wanderung durch die schreckliche Vergangenheit tragen sollte. Hierin gründet seine realistische Haltung, ganz disparate Diskurse im Erzähltext zusammenzuführen, sie zu verknüpfen und zu einem heterogenen "Chor" zu verdichten. Dieser Konzeption liegt ein materialistisches Kunstverständnis zugrunde, das auch zu der jüngst wieder in Mode gekommenen metaphysischen "Befreiung des Kunstwerks von der Diktatur der sekundären Diskurse" zum Zweck, seine "theophane Herrlichkeit"⁹ zurückzugewinnen, in Opposition steht. Damit hat Peter Weiss nichts im Sinn. Ihm geht es vorrangig darum, nichts zu verschweigen und das Vorstellungsvakuum jener deutschen Verdrängung anzuprangern, das er seit den ersten Entwürfen zu einer aktualisierten "Divina Commedia" (1964) dem Inferno zugewiesen hat; dessen oberster Imperativ lautet nach wie vor: "Jetzt: laßt Gras darüber wachsen" (NB, 1960-1971, 229). Es ist der schier unausrottbare common sense des narkotisierten Lebens "Unter dem Hirseberg", dem unerträgliche Erinnerungen ein Greuel sind, sofern sie nicht durch das Pathos der staatsoffiziellen Gedenkrituale sanktioniert und damit wirkungslos sind. Aus diesem deutschen Zustand resultieren für Weiss rasender Haß und Ekel gleichermaßen, sind es doch "nur immer wieder diejenigen", heißt es 1965 in einem Brief an Hans Werner Richter, "die damals eigentlich hätten vernichtet werden sollen, doch dieser Vernichtung mit knapper Not entgingen, die noch daran tragen, und sie sind es, die sich mit dieser Katastrophe auseinandersetzen, sei es, weil viele von ihnen die Schuld übernommen haben, sei es, weil sie immer noch erfahren

⁹ Botho Strauß, Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Anmerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, in: Die Zeit, 22.6.1990, S. 57.

möchten, was damals eigentlich auf sie zukam. Für die Schläfer jedoch ist dies alles fern. Sie haben keinen Schaden daran genommen."¹⁰ Was 1965 Weiss noch nicht berücksichtigte, steht mit der Schilderung des Widerstands zehn Jahre später in der Romantrilogie im Vordergrund. "Der Widerstand" sollte ursprünglich auch der zunächst nur einbändig geplante Text (NB, 1971-1980, 103, 163) heißen, und diese Erinnerung an eine nahezu vergessene Geschichte soll nicht bloß eine Reminiszenz an zurückliegende, ferne Ereignisse sein, deren man sich zu erinnern vermag, ohne den Kontext der Gegenwart zu erhellen. Weiss geht es vielmehr darum, den Zusammenhang von gescheitertem und vernichtetem Widerstand und der unmittelbaren Nachkriegsentwicklung als zerborstene Utopie aufzuzeigen: "Was sollte werden aus diesem Land", lautet der skeptische Ausblick am Romanende, "das jetzt fast all derer beraubt worden war, die ihm ein neues Gesicht hätten geben können" (ÄdW, III, 239). Der rhetorische Fragegestus Charlotte Bischoffs mahnt nicht nur an, daß es keine Stunde Null in der deutschen Geschichte gab. Ein gesellschaftlicher Neubeginn mußte schon deshalb ausbleiben, weil auf den Leichenbergen des tausendjährigen Reiches allein die Illusion des unbeschadeten Anfangs Bestand haben konnte. "Dieses Land hat mich die Dialektik gelehrt" (NB, 1971-1980, 686), notiert Weiss im Vorfeld der Verleihung des Thomas-Dehler-Preises, und er spricht damit die Antagonismen der blutigen deutschen Geschichte an, die dem ewigen Exilanten eine Versöhnung versagt.

Die Singularität von Auschwitz ist für ihn zugleich aber auch die Voraussetzung für die Kritik an Stalinismus und sozialistischer Herrschaftspraxis. Weiss durchbricht bis zu einem gewissen Punkt die damals noch herrschenden Legendenbildungen der kommunistischen Orthodoxie, indem er die Greuel der Moskauer Schauprozesse ebenso anführt wie die verheerenden Folgen des Hitler-Stalin-Paktes für die Kommunisten, genauso den Terror innerhalb der revolutionären Arbeiterbewegung benennt wie die Exzesse der Verfolgung und Liquidierung alles Abweichenden.¹¹ Vermutlich hätte ihn auch das heutige Wissen um die Ausmaße stalinistischer Massenvernichtung dazu gebracht, dieser Tortur einen breiteren Raum und größeren Stellenwert einzuräumen. In dieser Arbeit gegen den sozialistischen Mythos, der blind ist, die eigenen Fehler zu sehen und sich weigert, historische Niederlagen und Fehlentwicklungen einzugestehen, kommt der Kunst eine zentrale Rolle zu. Sie vermag für Weiss all das auszudrücken, was der Rationalität und politischen

¹⁰ Peter Weiss, Unter dem Hirseberg, in: ders., Rapporte 2, a.a.O., S. 7-13, hier: S. 10.

¹¹ Siehe zum stalinistischen Terrors unter Intellektuellen bes.: Georg Lukács/Johannes R. Becher/Friedrich Wolf u.a., Die Säuberung. Moskau 1936: Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung, hrsg. von Reinhard Müller, Reinbek bei Hamburg 1991.

Vernunft zuwiderläuft, aber unbedingt als Korrektiv Eingang in die linke Bewegung finden sollte: das Unbewußte, Traumhafte, das Gewaltsame und Gestaltlose. So lange diese Momente ausgespart bleiben, scheinen die destruktiven Kollektivmythen ungebrochen fortzuwirken. Die zentrale politische Vision von Peter Weiss besagt, daß die revolutionären Bewegungen dieser ästhetischen Energiequelle bedürfen, ohne die keine kulturelle und politische Emanzipation möglich ist. Daß diese Utopie inzwischen von der geschichtlichen Entwicklung überrollt und offenkundig außer Kraft gesetzt worden ist, spricht jedoch nicht gegen das Romanwerk. Es sei denn, die mühselige Suche nach kultureller Identität in der Trilogie würde als exemplarisches oder gar zeitlos gültiges Modell aufgefaßt werden¹², anstatt deren Impulse erneut zu aktualisieren.

¹² Unter dieser Voraussetzung würde dann auch Klaus Scherpes kritischer Einwand zutreffen, der Roman entwerfe ein kulturelles Identifikationsmodell, das heute nicht realisiert werden könne. (Klaus R. Scherpe, Die Ästhetik des Widerstands. Peter Weiss' Traum von der Vernunft, in: Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 242-266, hier: S. 253).

Literaturverzeichnis

I. Texte von Peter Weiss

- Weiss, Peter: Alle Zellen des Widerstands miteinander verbinden, in: Kürbiskern, 2/1973, S. 314-320.
- Weiss, Peter: Brief an Charlotte Bischoff von 1979 (unveröffentlicht; zit. aus dem Nachlass des Peter Weiss-Archivs in Berlin).
- Weiss, Peter: Brief an den Dekan des Fachbereichs Gesellschaftswissenschaften und Philosophie der Phillips-Universität Marburg vom 2. Mai 1982, in: Klaus R. Scherpe, Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia. Peter Weiss' künstlerische Vergegenständlichung der Geschichte, in: Peter Weiss, Werk und Wirkung, hrsg. von Rudolf Wolff, Bonn 1987, S. 88-99, Fundstelle: S. 89.
- Weiss, Peter: Brief an Klaus Scherpe (2.7.1977), zit. in: Stephan Meyer, Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetische Reflexion in Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands", Tübingen 1989, S. 97.
- Weiss, Peter: "Brief in Sachen Solshenizyn", in: "Neues Deutschland" vom 17. Mai 1991, S. 11.
- Weiss, Peter: Dante-Prosa. (Zit. nach dem Typoskript aus dem Peter Weiss-Archiv), o. O. 1969.
- Sinclair (Pseudonym von P. Weiss): Der Fremde. Erzählung, Frankfurt/M. 1980.
- Weiss, Peter: Der große Traum des Briefträgers Cheval, in: ders., Rapporte, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 36-50.
- Weiss, Peter: Die Ästhetik des Widerstands. Roman, (dreibändige Ausgabe in einem Band, 1975, 1978, 1981), Frankfurt/M. 1983.
- Weiss, Peter: Die Besiegten. Aus dem Schwedischen von Beat Mazenauer. Mit einem Nachwort von Gunilla Palmstierna-Weiss, Frankfurt/M. 1985.
- Weiss, Peter: Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen, Reinbek bei Hamburg 1969.
- Weiss, Peter: Fluchtpunkt. Roman, Frankfurt/M. 1962.
- Weiss, Peter: Für Vielfalt der Themen und des künstlerischen Ausdrucks, in: FAZ, 21.9.1974, S. 23.
- Weiss, Peter: Gegen die Gesetze der Normalität, in: ders., Rapporte, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 72-82.

- Weiss, Peter: Gespräch über Dante, in: ders., *Rapporte*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 142-169.
- Weiss, Peter: Hölderlin. Stück in zwei Akten. Neufassung, Frankfurt/M. 1982.
- Weiss, Peter: Laokoon oder die Grenzen der Sprache, in: ders., *Rapporte*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 170-186.
- Weiss, Peter: Luis Buñuel, in: *Filmkritik* 291 (Juni 1981), S. 273-282.
- Weiss, Peter: Meine Ortschaft, in: ders., *Rapporte*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 113-124.
- Weiss, Peter: Notizbücher 1960-1971. Zwei Bände, Frankfurt/M. 1982.
- Weiss, Peter: Notizbücher 1971-1980. Zwei Bände, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1982.
- Weiss, Peter: *Rapporte*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1981.
- Weiss, Peter: *Rapporte* 2, zweite Aufl., Frankfurt/M. 1980.
- Weiss, Peter: Rede in englischer Sprache gehalten an der Princeton University USA am 25. April 1966, unter dem Titel: I Come out of My Hiding Place, in: *Über Peter Weiss*, hrsg. von Volker Canaris, 5. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 9-14.
- Weiss, Peter: *Rekonvaleszenz*, Frankfurt/M. 1991.
- Weiss, Peter: Stückentwurf zur *Divina Commedia*: Canto 3/*Inferno* (unveröffentlicht; zit. aus dem Nachlass des Peter Weiss-Archivs in Berlin).
- Weiss, Peter: Unter dem Hirseberg, in: *Rapporte* 2, zweite Aufl., Frankfurt/M. 1980, S. 7-13.
- Weiss, Peter: Vorübung zum dreiteiligen Drama *divina commedia*, in: ders., *Rapporte*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1981, S. 125-141.

II. Interviews und Gespräche

- Peter Weiss im Gespräch, hrsg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter, Frankfurt/M. 1986.
- Axelsson, Sun: Gespräch mit Peter Weiss, in: *Peter Weiss im Gespräch*, a.a.O., S. 117-128.
- Die Entwicklung hat auch ihr Gutes. Gespräch mit Erich Fried: in: *Peter Weiss im Gespräch*, a.a.O., S. 170-180.
- "...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mißgriffen...". Heinz-Ludwig Arnold im Gespräch mit Peter Weiss, in: *Die Ästhetik des Widerstands*, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 11-58.
- Engagement im Historischen. Ernst Schumacher unterhielt sich mit Peter Weiss, in: *Peter Weiss im Gespräch*, a.a.O., S. 82-93.
- "Es ist eine Wunschautobiographie". Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman, in: *Peter Weiss im Gespräch*, a.a.O., S. 216-223.

- Mit der Hoffnung als Arbeitshypothese. Magnus Bergh und Birgit Munkhammar im Gespräch mit Peter Weiss über "Die Ästhetik des Widerstands", in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 290-300.
- Müller, Manfred/Schütte, Wolfram: Der Kampf geht weiter. FR-Gespräch mit dem Dramatiker Peter Weiss anlässlich der Weltpremiere seines Vietnam-Diskurses in Frankfurt, in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 136-142.
- Peter Weiss im Gespräch mit A. Alvarez, in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 50-60.
- Peter Weiss im Gespräch mit Wend Kässens/Michael Töteberg, in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 243-251.
- Peter Weiss im Gespräch mit Hannes Heer, unveröffentlichtes Typoskript der Sendung vom 13.11.1979 (WDR III).
- "Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe". Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner, in: Peter Weiss im Gespräch, a.a.O., S. 263-289.

III. Sammelbände zu Peter Weiss

- Alltag - Kunst - Proletarische Subjektwerdung. Kolloquium über die "Ästhetik des Widerstands" anlässlich des 70. Geburtstages von Peter Weiss 11./12. Juni 1986 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Wissenschaftliche Zeitschrift 36 (1987), H. 3.
- "Ästhetik des Widerstands". Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss, hrsg. von Norbert Krenzlin, Berlin/DDR 1987.
- Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, hrsg. von Jürgen Garbers u.a., Lüneburg 1990.
- Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss (Ergänzungsband), hrsg. von der Internationalen Peter-Weiss-Gesellschaft, Luzern/Mannenberg 1990.
- Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983.
- Die "Ästhetik des Widerstands" lesen. Über Peter Weiss, hrsg. von Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe, Berlin 1981.
- Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, hrsg. von Hans Höller, Stuttgart 1988.
- Peter Weiss, hrsg. von Rainer Gerlach, Frankfurt/M. 1984.
- Peter Weiss Jahrbuch 1, hrsg. von Rainer Koch, Martin Rector, Rainer Rother Jochen Vogt, Opladen 1992.
- Peter Weiss, Leben und Werk, hrsg. von Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte, Frankfurt/M. 1991.

Peter Weiss - Werk und Wirkung, hrsg. von Rudolf Wolff, Bonn 1987.
Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Peter Weiss,
zweite, völlig veränderte Aufl., (1982), H. 37.
Über Peter Weiss, hrsg. von Volker Canaris, 5. Aufl., Frankfurt/M. 1981.

VI. Sekundärliteratur zu Peter Weiss

- Abendroth, Lisa und Wolfgang: Die "Ästhetik des Widerstands" als Beitrag zur Geschichte der Arbeiterbewegung, in: Die "Ästhetik des Widerstands" lesen. Über Peter Weiss, hrsg. von Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe, Berlin 1981, S. 18-28.
- Andersch, Alfred: Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe von Peter Weiss, in: ders., Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze, Zürich 1977, S. 143-153.
- Baier, Lothar: Utopisches Fresko der Vergangenheit, in: Merkur 36 (1982), H. 1, S. 81-89
- Baumgart, Reinhard: Ein rot geträumtes Leben. Peter Weiss legt den ersten Teil einer "Wunschautobiographie" vor, in: Süddeutsche Zeitung vom 25./26.10. 1975.
- Bengtsson, Jan Christer: Peter Weiss, der Film und die Großstadt, in: Peter Weiss. Werk und Wirkung, hrsg. von Rudolf Wolff, Berlin 1987, S. 130-145.
- Bergh, Magnus: Durch die Herkulesgata. Stockholmer Ortsbegehung zur Ästhetik des Widerstands, in: Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt/M. 1991, S. 294-306.
- Bergh, Magnus/Munkhammar, Birgit: Über die Mythen in der Ästhetik des Widerstands, in: "Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht", hrsg. von Christa Bürger, Frankfurt/M. 1986, S. 199-216.
- Best, Otto F.: Vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz, Bern und München 1971.
- Birkmeyer, Jens: Der andere Kafka. Kunstaneignung als Realitätserkundung in der "Schloß"-Rezeption der Ästhetik des Widerstands, in: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss (Ergänzungsband), hrsg. von der Internationalen Peter-Weiss-Gesellschaft, Luzern/Mannenbergl 1990, S. 231-246.
- Bohrer, Karl Heinz: Katastrophenphantasie oder Aufklärung? Zu Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands", in: Merkur 30 (1976), H. 1, S. 85-90.
- Bommert, Christian: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der "Ästhetik des Widerstands", Opladen 1991.
- Buch, Hans Christoph: Seine Rede ist: Ja ja, nein nein, in: Der Spiegel, Nr. 47 (1978), S. 258-261.

- Bürger, Christa: Arbeit an der Geschichte, in: Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, hrsg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt/M. 1983, S. 493-506.
- Bürger, Peter: Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der "Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 285-295.
- Burmeister, Hans-Peter: Bild der Götter und Sprache der Erdgeborenen, in: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss (Ergänzungsband), hrsg. von der Internationalen Peter-Weiss-Gesellschaft, Luzern/Mannenberg 1990, S. 169-178.
- Burmeister, Hans-Peter: Kunst als Protest und Widerstand. Untersuchungen zum Kunstbegriff bei Peter Weiss und Alexander Kluge, Frankfurt/M. 1985.
- Claßen, Ludger/Vogt, Jochen: "Kein Roman überhaupt"???. Beobachtungen zur Prosaform der "Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 134-163.
- Cohen, Robert: Bio-Bibliographisches Handbuch zu Peter Weiss' "Ästhetik des Widerstands", Hamburg 1989.
- Cohen, Robert: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk, Stuttgart 1992.
- Cohen, Robert: Versuche über Weiss' Ästhetik des Widerstands, Bern u.a. 1989.
- Dieterle, Bernad: Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden, Marburg 1988.
- Dölling, Irene: Frauen im Klassenkampf - Klassenkampf und Geschlechterfrage in Peter Weiss' "Ästhetik des Widerstands", in: Ästhetik des Widerstands. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss, hrsg. von Norbert Krenzlin, Berlin/DDR 1987, S. 45-63.
- Dwars, Jens-F., Strützel, Dieter, Mieth, Matias (Hg.), Widerstand wahrnehmen. Dokumente eines Dialogs mit Peter Weiss, Köln 1993.
- Drews, Jörg: "'Echte Trauer' - Was ist das?", in: protokolle 1/1987, S. 105-132.
- Dunz-Wolff, G., Goebel, H., Stüsser, J. (Hrsg.), Lesergespräche. Erfahrungen mit Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands, Hamburg 1988.
- Ek, Sverker: "Eine Sprache suchen". Peter Weiss als Filmemacher, in: Peter Weiss, Leben und Werk, hrsg. von Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte, Frankfurt/M. 1991, S. 138-154.
- Eldh, Åsa: The Mother in the Work and Life of Peter Weiss, Frankfurt/M. und New York 1990.
- Ellis, Roger: Peter Weiss in Exile. A critical study of his works, Berkeley 1980.
- Erbel, Kunibert: Sprachlose Körper und körperlose Sprache. Studien zu "innerer" und "äußerer" Natur in "Die Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, St. Ingbert 1991.
- Feher, Ferenc: The Swan Song of German Khrushchevism - With a Historic Lag: Peter Weiss' Die Ästhetik des Widerstands, in: New German Critique, 30/1983, S. 157-169.

- Feusthuber, Birgit: Sprache und Erinnerungsvermögen. Weibliche Spurensuche in der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, in: Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, hrsg. von Jürgen Garbers u.a., Lüneburg 1990, S. 207-237.
- Gerlich, Siegfried: Ist die Ästhetik des Widerstands eine Ästhetik des Widerstands?, in: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss (Ergänzungsband), hrsg. von der Internationalen Peter-Weiss-Gesellschaft, Luzern/Mannenberg 1990, S. 288-305.
- Götze, Karl-Heinz: Abseits als Zentrum, in: Die "Ästhetik des Widerstands" lesen. Über Peter Weiss, hrsg. von Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe, Berlin 1981, S. 95-111.
- Häußler Ballhausen, Maria: Mnemosyne/Mimikry. Der "andere Schauplatz" und die Sprache des Unbewußten in der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss. Konfigurationen einer dialektischen Anthropologie, Diss., Darmstadt 1989.
- Haiduk, Manfred: Der Dramatiker Peter Weiss, 2. Aufl., Berlin/DDR 1977.
- Haiduk, Manfred: Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss' Romantrilogie "Die Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 59-78.
- Haug, Wolfgang Fritz: Notizen über Peter Weiss und die "Linie Luxemburg-Gramsci" in einer "Epoche der Ambivalenz", in: Die "Linie Luxemburg-Gramsci". Zur Aktualität marxistischen Denkens, Hamburg 1989, S. 6-13.
- Haug, Wolfgang Fritz: Vorschläge zur Aneignung der "Ästhetik des Widerstands", in: Die "Ästhetik des Widerstands" lesen. Über Peter Weiss, hrsg. von Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe, Berlin 1981, S. 29-40.
- Heidelberger-Leonard, Irene: Der Stellenwert der Divina Commedia in der Werkgeschichte von Peter Weiss, in: Orbis Litterarum 44 (1989), No. 3, S. 252-266.
- Heidelberger-Leonard, Irene: "Die Kunst zu erben" oder Der Gebrauchswert der "Divina Commedia" für Peter Weiss, in: Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, hrsg. von Hans Höller, Stuttgart 1988, S. 21-37.
- Herding, Klaus: Arbeit am Bild als Widerstandsleistung, in: Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 246-273.
- Hermant, Jost: "Der Über-Vater. Brecht in der "Ästhetik des Widerstands", in: Werner Hecht (Hg.), Brecht 83. Brecht und der Marxismus. Dokumentation. Protokoll der Brecht-Tage 1983, Berlin 1983, S. 190-202.
- Hermansson, Carl-Henrik: Berichte zur Diskussion über die Ästhetik des Widerstands, in: Peter Weiss - Werk und Wirkung, hrsg. von Rudolf Wolff, Bonn 1987, S. 107-113.
- Hermansson, Carl-Henrik: Gewerkschafter lesen Peter Weiss, in: Das Argument, 29 (1987), H. 2, S. 250-254.
- Hermansson, Carl-Henrik: "10. Marxistische Volksuni Stockholm, 28. bis 31. Mai 1987, in: Das Argument, 29 (1987), H. 5, S. 718 f.

- Hermlin, Stephan: Brief an Peter Weiss vom 22.4.1976 (unveröffentlicht; zit. aus dem Nachlaß des Peter Weiss-Archivs in Berlin).
- Heukenkamp, Ursula: Angelus novus oder der Erzähler in der "Ästhetik des Widerstands", in: "Ästhetik des Widerstands". Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss, hrsg. von Norbert Krenzlin, Berlin/DDR 1987, S. 100-121.
- Hofmann, Michael: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman "Die Ästhetik des Widerstands", Bonn 1990.
- Hofmann, Michael: Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands. Kunstautonomie und Engagement des Kunstwerks bei Schiller, Marcuse und Peter Weiss, in: Weimarer Beiträge 37 (1991), H. 6, S. 819-838.
- Hofmann, Michael: Das widerständige Kunstwerk zwischen Engagement und Autonomie. Die Ästhetik des Widerstands im Verhältnis zu Adornos Kunst- und Literaturtheorie, in: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss (Ergänzungsband), hrsg. von der Internationalen Peter-Weiss-Gesellschaft, Luzern/Mannenberg 1990, S. 258-267.
- Horn, Peter: Diskurs über die lang andauernde unästhetische Praxis der Kultur und Kulturwissenschaften in der Metropole und den Kulturkolonien und über die Notwendigkeit einer neuen ästhetischen Praxis anhand des Romans Ästhetik des Widerstands von Peter Weiss, in: Acta Germanica. Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes, Bd. 16, Frankfurt/M. u.a. 1983, S. 173-246.
- Huber, Andreas: Mythos und Utopie. Eine Studie zur Ästhetik des Widerstands von Peter Weiss, Heidelberg 1990.
- Huysen, Andreas: Memory, Myth, and the Dream of Reason: Peter Weiss's The Aesthetics of Resistance, in: Fall 1986, Working Paper No. 1 (Center for twentieth century studies), Milwaukee.
- Jens, Walter: Fremdlinge sind wir im eignen Haus ... Laudatio auf Peter Weiss, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch 1982, II, Heidelberg 1983, S. 79-89.
- Jochem, Klaus: Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Zur Kunstkonzeption und Geschichtsdarstellung in der "Ästhetik des Widerstands", Berlin 1984.
- Kehn, Wolfgang: Von Dante zu Hölderlin. Traditionswahl und Engagement im Werk von Peter Weiss, Köln 1975.
- Kesting, Hanjo: "Ruinen eines Zeitalters", in: Spiegel Nr. 24 vom 8.6.1981, S. 198-206.
- Kiermeier-Debre, Joseph: Herakles' Söhne im Exil. Zu Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands, in: Arbitrium 2/1983, S. 204-214.
- Kimpel, Dieter: Aporien des literarischen Realismus. Die ästhetische Erfahrung als Provokation der politischen Bildung in Peter Weiss' "Wunschautobiographie", in: Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 205-227.

- Kleinschmidt, Erich: "Sprache, die meine Wohnung war". Exil und Sprachidee bei Peter Weiss, in: Exil Forschung. Ein internationales Jahrbuch Bd. 3, München 1985, S. 215-224.
- Kliche, Dieter: Epos des Widerstands. Zur "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, in: Weimarer Beiträge 32 (1986), H. 7, S. 1192-1213.
- Koch, Rainer: Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit. Untersuchungen zur ästhetischen Rettung einer geschichtskritischen Wahrheit des Mythos im dialektischen Bild, Diss., Hannover 1987.
- Köppen, Manuel: Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss, in: Peter Weiss - Werk und Wirkung, hrsg. von Rudolf Wolff, Bonn 1987, S. 9-26.
- Krause, Rolf D.: Faschismus als Theorie und Erfahrung. "Die Ermittlung" und ihr Autor Peter Weiss, Frankfurt/M. 1982
- Krenzlin, Norbert: "Die Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss - eine Herausforderung der marxistischen Ästhetik, in: Weimarer Beiträge (1984), H. 3, S. 424-437.
- Krenzlin, Norbert: Zur Dialektik ästhetischer Wertung in Peter Weiss' Roman "Die Ästhetik des Widerstands", in: Weimarer Beiträge 27 (1981), H. 6, S. 86-98.
- Kösser, Uta: Rezeption der "Ästhetik des Widerstands" in einer Umbruchsituation, in: Weimarer Beiträge 37 (1991), H. 8, S. 1125-1141.
- Lagercrantz, Olof: Anwalt gemordeter und versklavter Millionen, in: Peter Weiss. Leben und Werk, hrsg. von Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte, Frankfurt/M. 1991, S. 14-20.
- Lagercrantz, Olof: Von der Hölle zum Paradies. Dante und die Göttliche Kommödie, Frankfurt 1964.
- Lamm, Staffan: Nichts, oder: Strange Walks in and through and out. Notizen über Dreharbeiten, in: Peter Weiss, Leben und Werk, hrsg. von Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte, Frankfurt/M. 1991, S. 125-137.
- Lange, Sigrid: Kunst und Politik in der Konzeption der Erzählerfigur. Ein Beitrag zur Avantgardediskussion, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena 36 (1987), H. 3, S. 345-351.
- Lilienthal, Volker: "Literaturkritik als ästhetische Justiz. Zur Kritik der massenmedialen Rezeption der 'Ästhetik des Widerstands' von Peter Weiss", in: die horen, 29 (1984), H. 4, S. 123-129.
- Lilienthal, Volker: Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der Rezeption der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, Berlin 1988.
- Lindner, Burkhardt: Anästhesie. Die dantesche "Ästhetik des Widerstands" und die "Ermittlung", in: Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, hrsg. von Jürgen Garbers u.a., Lüneburg 1990, S. 114-128.
- Lindner, Burkhardt: Der Schrei des Laokoon. Winckelmann, Lessing ... Peter Weiss (Wege der Literaturwissenschaft, hrsg. von Kolkenbrock-Netz/ Plumpe/Schrimpf. Sonderdruck) Bonn 1985.

- Lindner, Burkhardt: Der Widerstand und das Erhabene. Über ein zentrales Motiv der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, in: Literaturmagazin 27/1991 (Widerstand der Ästhetik?. Im Anschluß an Peter Weiss), S. 28-44.
- Lindner, Burkhardt: Halluzinatorischer Realismus. "Die Ästhetik des Widerstands", die "Notizbücher" und die Todeszonen der Kunst, in: Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 164-204.
- Lindner, Burkhardt: Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils, in: Die "Ästhetik des Widerstands" lesen. Über Peter Weiss, hrsg. von Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe, Berlin 1981, S. 85-94.
- Lindner, Burkhardt: Im Inferno. Die "Ermittlung" von Peter Weiss. Auschwitz, der Historikerstreit und "Die Ermittlung", Frankfurt/M. 1988.
- Linsel, Klaus: Nicht die Asche, sondern das Feuer. Die Notizbücher 1971-1980 von Peter Weiss und die Deutung der "Ästhetik des Widerstands", in: die tat, Nr. 22, 16.10.1981, S. 17.
- Mayer, Hans: Brief an Peter Weiss vom 4.1.1976 (unveröffentlicht; zit. aus dem Nachlaß des Peter Weiss-Archivs in Berlin).
- Meckel, Christoph: "Eine Provokation, die sich nicht erschöpft", in: die horen 27 (1982), H. 1, S. 108-112.
- Melberg, Arne: Helden und Opfer in der Ästhetik des Widerstands, in: "Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht", hrsg. von Christa Bürger, Frankfurt/M. 1986, S. 217-227.
- Messmann, Alfred: Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst und Subjekterfahrung, dargestellt an P. Weiss' Interpretation von Géricaults Gemälde "Floß der Medusa", in: Manfred Holodynski, Wolfgang Jantzen (Hrsg.), Studien zur Tätigkeitstheorie V, Bielefeld 1989, S. 93-100.
- Metscher, Thomas: Geschichte, Politik und Kunst. Zu Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands, in: Die Herausforderung Peter Weiss. Symposium, Wuppertal, 17./18. Oktober 1987, Düsseldorf 1989, S. 24-53.
- Meyer, Stephan: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetische Reflexion in Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands", Tübingen 1989.
- Müller, Heiner: Erinnerung an Peter Weiss, in: Peter Weiss, Leben und Werk, hrsg. von Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte, Frankfurt/M. 1991, S. 21-23.
- Müller, Jost: Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die "Ästhetik des Widerstands" und die Krise des Marxismus, Wiesbaden 1991.
- Müller, Karl-Josef: Haltlose Reflexion. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands, Würzburg 1992.
- Müssener, Helmut: "Berlin - Stockholm - Berlin - und wieder Stockholm". Die 'Heimatlosigkeit' des Peter Weiss, in: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss, hrsg. von der Int. Peter-Weiss-Gesellschaft, Luzern/Mannenberg 1990, S. 66-86.
- Müssener, Helmut: Tua res agitur, Zur "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, in: Basis 6. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Frankfurt/M. 1976, S. 126-139.

- Nowak, Krystyna: "Die Unterdrückten schweigen". Zum Werdegang eines Schriftstellers der Arbeiterklasse anhand der "Ästhetik des Widerstands", in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena 36 (1987), H. 3, S. 353-358.
- Mittenzwei, Werner: Ästhetik des Widerstands. Gedanken zu dem Versuch, eine ästhetische Kategorie für die Kunstentwicklung während des Kampfes gegen den Faschismus zu begründen, Heidelberg 1985.
- Müssener, Helmut: Exil in Schweden, München 1974.
- Oesterle, Kurt: Dante und das Mega-Ich. Literarische Formen politischer und ästhetischer Subjektivität bei Peter Weiss, in: Literaturmagazin 27/1991 (Widerstand der Ästhetik? Im Anschluß an Peter Weiss), S. 45-72.
- Oesterle, Kurt: Das mythische Muster. Untersuchungen zur Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, Tübingen 1989.
- Osterle, Heinz D.: Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands: Bild eines neuen Menschen?, in: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.), Vom Anderen und vom Selbst, Königstein/Ts. 1982, S. 133-152.
- Palmstierna-Weiss, Gunilla: "Erst Trotzki, dann persona non grata". Interview im "Neuen Deutschland" vom 20.2.1991.
- Peitsch, Helmut: Zur Rezeption von Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands" in der Literaturwissenschaft, in: Konsequent Diskussions-Sonderband 6, März 1984, S. 106-113.
- Peters, Jan: Exilland Schweden, Berlin/DDR 1984.
- Petersen, Jürgen H.: Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte, in: Poetica, H. 9 (1977), S. 167-195.
- Pleijel, Agneta: Erinnerung, in: Peter Weiss, Leben und Werk, hrsg. von Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte, Frankfurt/M. 1991, S. 226-228.
- Poore, Carol: Mother Earth, Melancholia, and Mnemosyne: Women in Peter Weiss' Die Ästhetik des Widerstands, in: The German Quarterly, Vol. 58, No 1, Winter 1985, S. 68-86.
- Pretzer, Lielo Anne: Die Begegnung des Regenschirms und der Nähmaschine auf Peter Weiss' Operationstisch, in: Etudes germaniques 34 (1979), S. 261-275.
- Raddatz, Fritz. J.: Abschied von den Söhnen? Peter Weiss: "Die Ästhetik des Widerstands", in: Die Zeit, 8.5.1981.
- Rector, Martin: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der "Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 104-133.
- Rector, Martin: Zur Kritik der einfachen Politisierung. Die "Ästhetik des Widerstands" als Nach-68-Roman, in: Michael Hofmann (Hg.), Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, S. 99-114.
- Rother, Rainer: Konditional 1. Die Konstruktion des Schlußabschnittes in der "Ästhetik des Widerstands", in: Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, hrsg. von Jürgen Garbers u.a., Lüneburg 1990, S. 238-257.

- Scherpe, Klaus R.: Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia. Peter Weiss' künstlerische Vergegenständlichung der Geschichte, in: Peter Weiss, Werk und Wirkung. Hrsg. von Rudolf Wolff, Bonn 1987, S. 88-99.
- Scherpe, Klaus R.: Die Ästhetik des Widerstands. Peter Weiss' Traum von der Vernunft, in: Peter Weiss, Leben und Werk, hrsg. von Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schütte, Frankfurt/M. 1991, S. 242-266.
- Scherpe, Klaus R.: Kampf gegen die Selbstaufgabe. Ästhetischer Widerstand und künstlerische Authentizität in Peter Weiss' Roman, in: Karl-Heinz Götze/Klaus R. Scherpe (Hrsg.), Die "Ästhetik des Widerstands" lesen. Über Peter Weiss, Berlin 1981, S. 57-73.
- Scherpe, Klaus R.: Reading the Aesthetics of Resistance: Ten Working Theses, in: New German Critique, 30/1983, S. 97-105.
- Scherpe, Klaus R.: Klaus R. Scherpe, 10 Arbeitspunkte beim Lesen der "Ästhetik des Widerstands", in: Dunz-Wolff, Goebel, Stüsser (Hrsg.), Lesergespräche. Erfahrungen mit Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands, Hamburg 1988, S. 168-174.
- Schmitt, Maria C.: Peter Weiss, "Die Ästhetik des Widerstands". Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, St. Ingbert 1986.
- Schulz, Genia: Anmerkungen zur Ästhetik der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, in: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 10, hrsg. von Albrecht Schöne, Tübingen 1986, S. 256-262.
- Schulz, Genia: Der Tod in Texten von Peter Weiss, in: Merkur H. 12 (1989), S. 1048-1055.
- Schulz, Genia: "Die Ästhetik des Widerstands". Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, Stuttgart 1986.
- Schweikert, Uwe: Kunst als Widerstand, Widerstand der Kunst. Peter Weiss: "Die Ästhetik des Widerstands", in: Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Peter Weiss, zweite, völlig veränderte Aufl., (1982), H. 37, S. 107-114.
- Söllner, Alfons: Kritik totalitärer Herrschaft. Rationalität und Irrationalität in Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands, in: "Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht", hrsg. von Christa Bürger, Frankfurt/M. 1986, S. 179-198.
- Söllner, Alfons: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung, Opladen 1988.
- Söllner, Alfons: Peter Weiss - Zeitgenosse, in: Freitag vom 22.2.1991, S. 21.
- Stephan, Alexander: "Ein großer Entwurf gegen den Zeitgeist." Zur Aufnahme von Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands", in: Die Ästhetik des Widerstands, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt/M. 1983, S. 346-366.
- Stephan, Alexander: Spätfolgen des Exils. Zwischenbericht zu Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands, in: Donald G. Daviau und Ludwig M. Fischer (Hrsg.), Exil: Wirkung und Wertung, Columbia 1985, S. 245-257.
- Stoppacher, Peter: Literatur und Gesellschaft am Beispiel der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, Graz 1989.

- Timmermann, Harry: Vom Helden zum Heiligen. Überlegungen zu einigen Funktionen des Herakles-Mythos in der "Ästhetik des Widerstands", in: Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, hrsg. von Jürgen Garbers u.a., Lüneburg 1990, S. 258-271.
- Ueding, Gert: Die Hadeswanderung des Peter Weiss. Der dritte Band der "Ästhetik des Widerstands" und die Notizbücher aus den Jahren 1971-1980, in: FAZ vom 4.7.1981.
- Vance, Kathleen A.: The theme of Alienation in the Prose of Peter Weiss, Las Vegas u.a. 1981.
- Vogt, Jochen: "Nirgendwo zuhause als in unserer Parteilichkeit". Zur Annäherung an die Ästhetik des Widerstands von Peter Weiss, in: Studia Germanica Posnaniensia, Bd. 10, Poznań 1982, S. 77-92.
- Vogt, Jochen: Peter Weiss (=rororo monographien), Reinbek bei Hamburg 1987.
- Vogt, Jochen: Wie auf den Schultern eine Last von Scheitern. Über "Die Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss, in: Jochen Vogt, "Erinnerung ist unsere Aufgabe". Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990, Opladen 1991, S. 143-172.
- Vogt, Jochen: Wie könnte dies alles geschildert werden?" Versuch, die "Ästhetik des Widerstands" mit Hilfe einiger Vorurteile ihrer Kritiker zu verstehen, in: Text und Kritik (Peter Weiss), zweite, völlig veränderte Aufl., München 1982, S. 68-94.
- Vormweg, Heinrich: Peter Weiss, München 1981.

V. Literarische Texte anderer Autoren

- Anders, Günther: Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966. Nach "Holocaust" 1979, 2. Aufl., München 1985.
- Barth, Max: Flucht in die Welt. Exilerinnerungen 1933-1950, hrsg. und mit einem Nachwort von Manfred Bosch, Waldkirch 1986, S. 95-100.
- Barth, Max: Spuren im Ufersand, Waldkirch 1971, S. 250-254.
- Boye, Karin: Kallocain. Roman aus dem 21. Jahrhundert. Aus dem Schwedischen von Helga Clemens, Kiel 1984.
- Braun, Volker: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität, in: Sinn und Form 5/1985, S. 978-998.
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Gedichte, Bd. 2, Frankfurt/M. 1976.
- Brückner, Peter: Abseits als sicherer Ort. Kindheit und Jugend zwischen 1933 und 1945, Berlin 1980.
- Bucharina, Anna Larina: Nun bin ich schon weit über zwanzig. Erinnerungen. Aus dem Russischen von Eva Rönnau, Göttingen 1989.
- Canetti, Elias: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972, München/Wien 1982.

- Dante, Alighieri: Die Göttliche Kommödie. Ins Deutsche übertragen von Ida und Walter von Wartburg. Kommentiert von Walter von Wartburg (=Manesse Bibliothek der Weltliteratur), 2. Aufl., revidierter Text, Zürich 1936.
- Kerschbaumer, Marie-Thérèse: Der weibliche Name des Widerstands. Sieben Berichte, München 1982.
- Koestler, Arthur: Das rote Jahrzehnt, Wien/Zürich 1991.
- Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, München/Wien 1990.
- Mandelstam, Ossip: Gespräch über Dante. Aus dem Russischen übersetzt von Wolfgang Beilenhoff und Gabriele Leupold. Nachwort von Wolfgang Beilenhoff, Berlin 1984.
- Miller, Henry: Wendekreis des Krebses. Roman. Deutsch von Kurt Wagenseil, Reinbek bei Hamburg 1988.
- Müller, Heiner: Brief an Robert Wilson, in: Heiner Müller. Material. Texte und Kommentare, hrsg. von Frank Hörnigk, Göttingen 1989, S. 51-54.
- Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche, Frankfurt/M. 1986.
- Müller, Heiner: Herakles 2 oder Die Hydra, in: Heiner Müller. Material. Texte und Kommentare, hrsg. von Frank Hörnigk, Göttingen 1989, S. 74-77.
- Müller, Heiner: Herakles 13, in: Sinn und Form 44 (1992), H. 1, S. 23-25.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln 1992
- Müller, Heiner: Revolutionsstücke, hrsg. von Uwe Wittstock, Stuttgart 1988.
- Müller, Heiner: Stücke, hrsg. und mit einem Nachwort von Joachim Fiebach, Berlin/DDR 1988.
- Nietzsche, Friedrich: Gedichte. Übertragen und mit einem Vorwort versehen von Olga Marx, Zug 1973.
- Pasolini, Pier Paolo: Barbarische Erinnerungen. La Divina Mimesis. Aus dem Italienischen von Maja Pflug, Berlin 1983.
- Poelchau, Harald: Die letzten Stunden, Berlin 1949.
- Rimbaud, Arthur: Gedichte, hrsg. und mit einem Essay von Karlheinz Barck, 2. veränd. Aufl., Leipzig 1991.
- Rimbaud, Arthur: Poetische Werke, hrsg. von Hans Therre und Rainer G. Schmidt. Bd. 1, München 1979.
- Strindberg, August: Drei Stücke in der Übertragung von Peter Weiss, Frankfurt/M. o. J.
- Strindberg, August: Inferno. Übersetzt nach dem französischen Original von Christian Morgenstern, Frankfurt/M. 1987.

VI. Sonstige Literatur

- Abendroth, Wolfgang: Aufstieg und Krise der deutschen Sozialdemokratie, Frankfurt/M. 1964.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973.
- Adorno, Theodor W.: Engagement, in: ders., Noten zur Literatur, Frankfurt/M. 1981, S. 114-128.
- Adorno, Theodor W.: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in: Bruno Hillebrand (Hrsg.), Zur Struktur des Romans, Darmstadt 1978, S. 104-110.
- Adorno, Theodor W.: Über epische Naivetät, in: ders., Noten zur Literatur, Frankfurt/M. 1981, S. 34-40.
- Ästhetik der Kunst (Autorenkollektiv), Berlin/DDR 1987.
- Auerbach, Erich: Dante als Dichter der irdischen Welt, Berlin und Leipzig 1929.
- Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes, hrsg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt/M. 1979.
- Baier, Lothar: Volk ohne Zeit. Essay über das eilige Vaterland, Berlin 1990.
- Barthes, Roland: Die Lust am Text, Frankfurt/M. 1974.
- Bastian, Gert/ Kelly, Petra K.(Hg.), Guernica und die Deutschen. Dokumentation einer gescheiterten Wiedergutmachung. Mit einem Vorwort von Heleno Sana, Hamburg/Zürich 1992.
- Bataille, Georges: Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität, hrsg. von Elisabeth Lenk. Nachwort von Rita Bischof, München 1978.
- Baumgart, Reinhard: Der neue deutsche Literaturstreit. Anlaß - Verlauf - Vorgeschichte - Folgen, in: text & kritik (Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur), (1992), H. 113, S. 72-85.
- Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1981.
- Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. IV.1 (werkausgabe Bd.10), hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/M. 1980, S. 400 f.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, in: W. B., Gesammelte Schriften, Bd. V.1., Frankfurt/M. 1982.
- Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows, in: W. B., Gesammelte Schriften, Bd. II.2 (werkausgabe Bd. 5), hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, S. 438-465.
- Benjamin, Walter: Die Wiederkehr des Flaneurs, in: W. B., Gesammelte Schriften, Bd. III (werkausgabe Bd. 8), hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt/M. 1980, S. 194-199.
- Benjamin, Walter: Einbahnstraße, in: W. B., Gesammelte Schriften, Bd. IV.1 (werkausgabe 10), hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/M. 1980, S. 85-148.

- Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins "Berlin Alexanderplatz", in: W. B., Gesammelte Schriften, Bd. III (werkausgabe Bd. 8), hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt/M. 1980, S. 230-236.
- Benjamin, Walter: Oedipus oder Der vernünftige Mythos, in: W. B., Gesammelte Schriften, II.1 (werkausgabe Bd. 4), hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, S. 391-395.
- Benjamin, Walter: Pariser Tagebuch, in: W. B., Gesammelte Schriften, Bd. IV. 1/2 (werkausgabe Bd. 11), hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/M. 1980, S. 567-587.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: W. B., Gesammelte Schriften, Bd. I.2 (werkausgabe Bd. 2), hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, S. 693-704.
- Berger, John: Das Sichtbare und das Verborgene. Essays. Aus dem Englischen von Kyra Stromberg, München/Wien 1990.
- Bernhardt, Rüdiger: Odysseus' Tod - Prometheus' Leben. Antike Mythen in der Literatur der DDR, Leipzig 1983.
- Betz, Albrecht: Exil und Engagement. Deutsche Schriftsteller im Frankreich der dreissiger Jahre, München 1986.
- Betz, Walter: Vom "Götterwort" zum "Massentraumbild". Zur Wortgeschichte von "Mythos", in: Helmut Koopmann (Hg), Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jh., Frankfurt/M. 1979, S. 11-24.
- Birnbaum, Antonia: Über den Wunsch, das letzte Wort in der Geschichte zu behalten, in: Der Wunderblock. Zeitschrift für Psychoanalyse, Berlin 1989.
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Bd. 3, dritte Aufl., Frankfurt/M. 1976.
- Bloch, Ernst: Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht, in: E. B., Literarische Aufsätze, Frankfurt/M. 1965, S. 338-347.
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, vierte Aufl., Frankfurt/M. 1986.
- Boehm, Gottfried: Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens, in: Boehm/Stierle/Winter (Hrsg.), Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag, München 1985, S. 37-57.
- Böhme, Gernot: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt/M. 1989.
- Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit, in: Merkur H. 10/11 (1990), S. 851-865.
- Bohrer, Karl Heinz: Die Tortur - Peter Weiss' Weg ins Engagement - Die Geschichte des Individualisten, in: ders., Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror, München 1970.
- Bohrer, Karl Heinz: Erwartungsangst und Erscheinungsschrecken. Die griechische Tragödie als Antizipation der modernen Epiphanie, in: Merkur (1991), H. 5, S. 371-386.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/M. 1982.
- Bourdieu, Pierre: Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung des Intellektuellen, Berlin 1989.
- Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/M. 1974.

- Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater, in: B. B., Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik, Frankfurt/M. 1973.
- Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek 1984.
- Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus. Deutsch von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1968.
- Briegleb, Klaus: Unmittelbar zur Epoche des NS-Faschismus. Arbeiten zur politischen Philologie 1978-1988, Frankfurt/M. 1990.
- Broich, Ulrich /Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, Fallstudien, Tübingen 1985.
- Brückner, Peter/Ricke, Gabriele: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in der Arbeiterbewegung, in: Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer materialistischen Ästhetik, Berlin 1974, S. 37-68.
- Buck, August: Dante und die Mythologie, in: Deutsches Dante-Jahrbuch, 55./56. Band, Wien 1980/81, S. 7-27.
- Bürger, Christa: Tradition und Subjektivität, Frankfurt/M. 1980.
- Bürger, Peter: Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt/M. 1983.
- Bürger, Peter: Prosa der Moderne unter Mitarbeit von Christa Bürger, Frankfurt/M. 1988.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort zur 2. Aufl., 4. Aufl., Frankfurt/M. 1982.
- Canetti, Elias: Masse und Macht, Frankfurt/M. 1980.
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen II. Das mythische Denken, Darmstadt 1953.
- Cassirer, Ernst: Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur, Stuttgart 1960.
- Caudwell, Christopher: Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit. Beiträge zur materialistischen Ästhetik. Aus dem Englischen von Horst Bretschneider und mit einem Nachwort von Peter Hamm, München 1971.
- Dante, Alighieri: Die Göttliche Kommödie. Übersetzt von Hermann Gmelin. Kommentar, I. Teil. Die Hölle, Stuttgart 1954.
- Della Volpe, Galvano: Kritik des Geschmacks. Entwurf einer historisch-materialistischen Literaturtheorie und Ästhetik. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, Darmstadt und Neuwied 1978.
- Deutsche Widerstandskämpfer 1933-1945. Biographien und Briefe, 2 Bde., Berlin/DDR 1970.
- Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, Frankfurt/M. 1988.
- Dokumente und Materialien zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1848-1918. Hrsg. von Peter von Rüdén und Kurt Koszyk, Frankfurt/M. u.a. 1979.
- Durzak, Manfred: Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen, 3., erweiterte und veränderte Aufl., Stuttgart u.a. 1979.

- Effe, Bernd: Helden und Literatur. Der Funktionswandel des Herakles- Mythos in der griechischen Literatur, in: *Poetica* 12 (1981) H. 2, S. 145-166.
- Exil in der Tschechoslowakei, in Großbritannien, Skandinavien und in Palästina, Frankfurt/M. 1981.
- Eisele, Ulf: Die Struktur des modernen deutschen Romans, Tübingen 1984.
- Fach, Wolfgang: Tod und Verklärung. Über die elitäre Konstruktion der Wirklichkeit, Wien 1989.
- Fisher, Philip: City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur, in: Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek 1988, S. 106-128.
- Foucault, Michel: *Der Gebrauch der Lüste*, Frankfurt/M. 1989.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht*, Berlin 1978.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. u.a. 1979, S. 7-31.
- Frank, Manfred: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, 1. Teil, Frankfurt/M. 1982.
- Frederik, Hans: *gezeichnet vom zwielft seiner zeit*, 9. Aufl., München 1972.
- Freud, Sigmund: *Darstellungen der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1969.
- Friedländer, Saul: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, München/Wien 1984.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2. Aufl., Tübingen 1965.
- Geier, Manfred: *Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität*, München 1985.
- Genette, Gérard: *Discours du récit, essai de méthode*, in: ders., *Figures III*, Paris 1972, S. 67-273.
- Giordano, Ralph: *Die zweite Schuld oder von der Last Deutscher zu sein*, Hamburg/Zürich 1987.
- Gorsen, Peter: *Marxismus und Kunstanalyse in der Gegenwart*, in: ders., *Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst. Reflexionen zur Entästhetisierung*, Frankfurt/M. 1981, S. 201-248.
- Gramsci, Antonio: *Zu Politik, Geschichte und Kultur. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1980.
- Gramsci, Antonio: *Marxismus und Literatur. Ideologie, Alltag, Literatur*, hrsg. und aus dem Italienischen übertragen von Sabine Kebir. Mit einem Nachwort von Giuliano Manacorda, Hamburg 1983.
- Grant, Michael und Hazel, John: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, 3. Aufl., München 1985.
- Gruber, Bettina: *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*, Essen 1989.

- Habel, Reinhard: Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1971, S. 265-295.
- Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, dritte Aufl., Frankfurt/M. 1986.
- Habermas, Jürgen: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt, in: Die Zeit, Nr. 39, 19.9.1980, S. 48.
- Habermas, Jürgen: Die neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt/M. 1985.
- Habermas, Jürgen: Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze, Frankfurt/M. 1988.
- Habermas, Jürgen: Technik und Wissenschaft als "Ideologie", Frankfurt/M. 1968.
- Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 1. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1982.
- Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Mit einem Geleitwort zur deutschen Ausgabe von Heinz Maus. Aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann, Frankfurt/M. 1985.
- Hartmann, Karl-Heinz: Wiederholungen im Erzählen. Zur Literarität narrativer Texte, Stuttgart 1979.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik., 2 Bde, hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1985.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1960.
- Heller, Agnes: Die Weltzeituhr stand still, in: Die Zeit, 7. Mai 1993, S. 61 f. (aus dem Englischen von Willi Winkler).
- Heuermann, Hartmut: Mythos, Literatur, Gesellschaft. Mythokritische Analysen zur Geschichte des amerikanischen Romans, München 1988.
- Herburger, Günter: Wird man durch Schaden klug?, in: Kürbiskern 3/1986, S. 30-39.
- Hillman, James: Am Anfang war das Bild. Unsere Träume - Brücke der Seele zu den Mythen, München 1979.
- "Historikerstreit". Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung (ohne Hrsg.), München 1987.
- Hodann, Max: The sexual problem in the army, in: La Voz de la Sanidad, Nr. 20 vom 7.12.1937.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1969.
- Hübner, Kurt: Die Wahrheit des Mythos, München 1985.
- Imdahl, Max: Picassos Guernica, Frankfurt/M. 1985.
- Jamme, Christoph: "Gott an hat ein Gewand". Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart, Frankfurt/M. 1991.
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, zweite Aufl., Frankfurt/M. 1984.

- Jauß, Hans Robert: Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität, in: Poetik und Hermeneutik X. Funktionen des Fiktiven, hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser, München 1983, S. 423-431.
- Kagan, Moissej: Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, München 1974.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1959.
- Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Bd. 2., München 1966.
- Kirk, Geoffrey Stephen: Griechische Mythen. Ihre Bedeutung und Funktion. Aus dem Englischen von Renate Schein, Reinbek bei Hamburg 1987.
- Kluge, Alexander: Die Differenz. Rede zur Verleihung des Kleist- Preises, in: ders., Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit, Berlin 1987, S. 73-89.
- Koebner, Thomas/Sautermeister, Gert/Schneider, Sigrid (Hrsg.): Deutschland nach Hitler, Opladen 1987.
- Kosellek, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1984.
- Kracauer, Siegfried: Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform, in: ders., Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte, Frankfurt/M. 1977, S. 75-80.
- Kraft, Herbert: Um Schiller betrogen, Pfullingen 1978.
- Kristeva, Julia: Probleme der Textstruktur, in: Jens Ihwe (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. II/2, Frankfurt/M. 1971.
- Kühnl, Reinhard: (Hrsg.), Streit ums Geschichtsbild. Die "Historiker-Debatte". Darstellung, Dokumentation, Kritik, Köln 1987.
- Kundera, Milan: Die Kunst des Romans. Essay, München/Wien 1987.
- Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt/M. 1990.
- Laplanche, Jean/Pontalis, J.-B.: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1973.
- Lämmert, Eberhard u. a. (Hrsg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, 2. Aufl., Königstein/Ts. 1984.
- Lenk, Elisabeth: Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum, München 1983.
- Linder, Christian: Die Träume der Wunschmaschine, Reinbek 1981.
- Lockemann, Wolfgang: Zur Lage der Erzählforschung, in: GRM 15 (1965), S. 63-84.
- Loroux, Nicole: Herakles: Der Über-Mann und das Weibliche, in: Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen, hrsg. von Renate Schlesier, Basel u. Frankfurt/M. 1985, S. 167-208.
- Löwenthal, Leo: Das kleine und das große Ich. Einspruch gegen die Postmoderne (Rede zur Verleihung des Theodor W. Adorno-Preises), in: Frankfurter Rundschau vom 2.10.1989, S. 15.
- Lukács, Georg: Die Eigenart des Ästhetischen. 1. Halbband, Neuwied 1963.

- Lukács, Georg: Franz Kafka oder Thomas Mann?, in: G. L., Essays über Realismus, Neuwied und Berlin 1971, S. 500-550.
- Lukács, Georg: Theorie des Romans, Darmstadt und Neuwied 1971.
- Lukács, Georg/Becher, Johannes R./Wolf, Friedrich u.a., Die Säuberung. Moskau 1936: Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung, hrsg. von Reinhard Müller, Reinbek bei Hamburg 1991.
- Liotard, Jean-François: Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38/1984, S. 151-164.
- Liotard, Jean-François :Die Erhabenheit ist das Unkonsumierbare. Ein Gespräch mit Christine Pries am 6.5.1988, in: Kunstforum International (Bd. 100), April/Mai 1989, S. 354-363.
- Macho, Thomas H.: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung, Frankfurt/M. 1987.
- Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch, Neuwied und Berlin 1970.
- Marcuse, Herbert: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay, München/Wien 1977.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Über Kunst und Literatur. In zwei Bänden, Berlin/DDR 1967.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke Bd. 1, Berlin/DDR 1956.
- Marx, Karl: Das Kapital (MEW, Bd. 23), Berlin/DDR 1974.
- Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: Marx/Engels, Ausgewählte Schriften in zwei Bänden, Bd. I, Berlin/DDR 1979, S. 226-316.
- Marx, Karl: Zur Kritik der Politischen Ökonomie. Erstes Heft, 9. Aufl., Berlin/DDR 1974.
- Mayer, Hans: Die unerwünschte Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1968-1985, Berlin 1989.
- Mewis, Karl: Im Auftrag der Partei. Erlebnisse im Kampf gegen die faschistische Diktatur, Berlin/DDR 1972.
- Mitscherlich, Alexander und Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967.
- Mitscherlich, Margarete: Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern, Frankfurt/M. 1987.
- Münkler, Herfried: Odysseus und Kassandra, Politik im Mythos, Frankfurt/M. 1990.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Geschichte und Eigensinn, 9. Aufl., Frankfurt/M. 1987.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen, Frankfurt/Main 1992
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung, 4. Aufl., Frankfurt/M. 1976.
- Niederland, William G.: Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom. Seelenmord, Frankfurt/M. 1980.

- Oehler, Dolf: Autobiographische deutsche Paris-Literatur im 20. Jahrhundert von Rilke und Kafka zu Weiss, Nizon und Handke, in: Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium, hrsg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988, S. 512-522.
- Pêcheux, Michel: Über die Rolle des Gedächtnisses als interdiskursives Material. Ein Forschungsprojekt im Rahmen der Diskursanalyse und Archivlektüre, in: Das Subjekt des Diskurses. Beiträge zur sprachlichen Bildung von Subjektivität und Intersubjektivität, hrsg. von Manfred Geier und Harold Woetzel, Berlin 1983, S. 50-58.
- Pirker, Theo (Hrsg.): Die Moskauer Schauprozesse 1936-1938, München 1963.
- Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Neuausgabe in einem Band, Reinbek 1984.
- Reisberg, Arnold: Der Kampf der KPD um die Aktionseinheit der deutschen Arbeiterklasse in den Jahren 1921 und 1922, 2 Bde., Berlin 1964.
- Rühle, Jürgen: Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus in der Epoche Lenins und Stalins, Frankfurt/M., Olten, Wien 1987.
- Rutschky, Michael: Der Sinn für das Erhabene, in: Peter Mosler (Hrsg.), Schreiben nach Auschwitz, Nördlingen 1988, S. 107-127.
- Scherpe, Klaus R.: Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins "Berlin Alexanderplatz", in: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, Frankfurt/M. 1988, S. 418-437.
- Scheunemann, Dietrich: Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland, Heidelberg 1978.
- Schmidt, Alfred: Deutungen des Mythos im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert. Von Heyne zu Marx, in: Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft? Hrsg. von Peter Kemper, Frankfurt/M. 1989, S. 125-147.
- Schmidt, Ulrich: Engagierter Ästhetizismus. Über neudeutsche Literaturkritik, in: text & kritik (Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur), (1992), H. 113, S. 86-96.
- Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans, München 1974.
- Schulz, Genia: Heiner Müller, Stuttgart 1980.
- Schulz, Walter: Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik, Pfullingen 1985.
- Schwab, Gustav: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Bearbeitet und ergänzt von Richard Carstensen, Reutlingen o. J.
- Seel, Martin: Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt/M. 1985.
- Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm, Frankfurt/M. 1974.

- Staffhorst, Albrecht: Die Subjekt-Objekt-Struktur. Ein Beitrag zur Erzähltheorie, Stuttgart 1979.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens, 3. durchges. Aufl., Göttingen 1985.
- Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans, 2. durchges. Aufl., Göttingen 1964.
- Stanzel, Franz K.: Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen, in: Zur Struktur des Romans, hrsg. von Bruno Hillebrand, Darmstadt 1978, S. 558-576.
- Strauß, Botho: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Anmerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, in: Die Zeit, 22.6.1990, S. 57.
- Teichmann, Klaus: Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers, Freiburg 1986.
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien, Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt/M. 1986.
- Vernant, Jean-Pierre: Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum. Artemis und Gorgo. Aus dem Französischen von Max Looser, Frankfurt/M. 1988.
- Veyne, Paul: Glaubten die Griechen an ihre Mythen? Ein Versuch über die konstitutive Einbildungskraft. Aus dem Französischen von Markus May, Frankfurt/M. 1987.
- Wehner, Herbert: Zeugnis, hrsg. von Gerhard Jahn, Köln 1982.
- Weigel, Sigrid: Die Stimme der Medusa, Reinbek 1989.
- Weimann, Robert: Erzählsituation und Romantypus. Zu Theorie und Genese realistischer Erzählformen, in: Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Analysen und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans, Bd. I, hrsg. von Manfred Brauneck, Bamberg 1976, S. 62-81.
- Wellmer, Albrecht: Adorno, die Moderne und das Erhabene, in: Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen. Hrsg. von Franz Koppe, Frankfurt/M. 1991, S. 165-190.
- Welsch, Wolfgang: Für eine postmoderne Ästhetik des Widerstands, in: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss (Ergänzungsband), hrsg. von der Internationalen Peter-Weiss-Gesellschaft, Luzern/Mannenberg 1990, S. 327-333.
- Welsch, Wolfgang: Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen in: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, hrsg. v. Christine Pries, Weinheim 1989, S. 185-213.
- Zaleski, Carol: Nah-Todeserlebnisse und Jenseitsvisionen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Aus dem Amerikanischen von Ilse Davis Schauer, Frankfurt/M. 1993.