

Hans Peter Herrmann

## **"Totalität" und "Subjekt" in Peter Weiss'** *Ästhetik des Widerstands*

Als 1975 der erste Band von Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands* erschien, geriet er bekanntlich sofort in das Kreuzfeuer der bundesdeutschen Rezensenten-Szene. Dies sei ein "kommunistischer Bildungsroman", befand Reinhard Baumgart in der "Süddeutschen Zeitung", von einem leblosen Machwerk sprach Fritz J. Raddatz in der "Zeit". 1978, beim Erscheinen des zweiten Bandes, die gleichen Töne: "Eine Materialsammlung zum Thema Politik und Moral" (wieder Raddatz); das "Konzept eines geschlossenen, fix und fertigen Weltbildes" (Gert Ueding). Erst 1981, angesichts des dritten Bandes, gewannen positive Stimmen die Überhand.<sup>1</sup>

Doch der frühe Vorwurf parteipolitischer Begrenztheit wurde jüngst wiederholt. 1990 interpretierte Wolfgang Welsch *Die Ästhetik des Widerstands* als Beispiel einer inhaltlich voreingenommenen, sogenannten "INPUT-Hermeneutik", der er die offene, das Eigenrecht des Ästhetischen wahrende, Kunstauffassung Lyotards entgegensetzte: nur eine postmoderne Ästhetik wie die Lyotards widerstehe dem "sträflich folgenreichen" Wunsch nach Ganzheit, "der zumindest strukturell den Weg zum Terror eröffnet"; nur eine postmoderne Ästhetik verweigere sich jeder "Totalisierung" und stelle deshalb heute das eigentliche Konzept einer Ästhetik des Widerstands dar, des "Widerstands gegen Uniformierung jeglicher Art".<sup>2</sup>

Welschs Artikel ist sehr flüchtig gearbeitet und als Weiss-Interpretation von sträflicher Oberflächlichkeit; er hat denn auch rasch Widerspruch gefunden.<sup>3</sup> Aber die Frage nach dem Konzept der Totalität in der *Ästhetik des Widerstands* ist damit erneut in der Diskussion; und die beiden bisherigen Antworten auf Welschs Artikel gehen gerade darauf nicht ein.<sup>4</sup>

In der Tat spielt die Kategorie Totalität (sei es explizit als Begriff oder implizit als Vorstellung) in Weiss' Roman eine wichtige Rolle; sie führt ins Zentrum seiner ästhetischen wie seiner politischen Konzeption. Es geht Weiss um das Ganze der Wirklichkeit - dies aber in einer Weise, die mit schlichten Gegenübersetzungen wie: Moderne versus Postmoderne, oder: totalitäres Ganzes versus widerständiges Einzelnes, nicht zu fassen ist. Vielmehr entwickelt sein Roman Ästhetik und Weltbild der Moderne auf eine eigenständige Weise über deren historische Grenzen hinaus und gibt Anstöße, über das Konzept der Totalität neu nachzudenken.

In welche Richtung dieses Nachdenken anhand der *Ästhetik des Widerstands* gehen kann, möchte ich vorgehend durch ein Zitat von Robert Musil andeuten. Es handelt vom Wahrheitsbegriff, der mit dem Totalitätsbegriff unmittelbar benachbart ist; Musil hält an einer Vorstellung von Wahrheit fest, aber definiert sie neu, so daß ihre traditionellen Grenzen gesprengt werden. Das Zitat lautet: "Die Wahrheit ist eben kein Kristall, den man in die Tasche stecken kann, sondern eine unendliche Flüssigkeit, in die man hineinfällt".<sup>5</sup>

## I

Das Wort "Totalität" selbst kommt, soweit ich sehe, in der *Ästhetik des Widerstands* dreimal vor, und zwar an wichtigen Stellen im ersten Band.<sup>6</sup>

Zum ersten Male fällt der Begriff in den kunsttheoretischen Überlegungen zum Pergamonaltar. Die drei Freunde aus dem proletarischen Widerstand gegen den Faschismus erheben Anspruch auf einen eigenen, umfassenden Zugang zu Kunst und Kultur. Der Bestand an Kulturgütern und die kulturellen Techniken müßten aus der Macht der Herrschenden gelöst und von den bisher "Eigentumslosen" angeeignet werden, dazu reichten aber die vorhandenen marxistischen Kunsttheorien nicht aus: sie entsprächen nicht der "Totalität, die wir anstreben", denn sie hätten sich "letzten Endes von den Maßstäben der Herrschaftswelt" noch nicht losgesagt.<sup>7</sup>

Die zweite Erwähnung findet sich in den politischen Auseinandersetzungen des Erzählers mit dem Vater. Beide Generationen sozialistischen Widerstandes erheben Anspruch auf einen umfassenden emotionalen und rationalen Zugang zur Wirklichkeit; angesichts der Trennungen und Vereinzelungen, die ihnen die Herrschaft des Faschismus auferlegt, müßten sie den Blick und das Bewußtsein offen halten für die Gemeinsamkeiten untereinander, aber auch für die Gewalt und die Strukturen der Gegenseite:

Wir waren Vereinzelte und gleichzeitig von einer Totalität umfassen, unsre Aufgabe war es, uns so viel wie möglich bewußt zu machen von dem, was ringsum geschah, auch von dem, was [...] uns bevormundete und maßregelte, was nicht nach unserm Kommentar verlangte, was uns stumm und gefügig haben wollte. (I,137)

Die dritte Stelle steht am Anfang des Berichts über den Spanienkrieg. Hier erhebt der Erzähler den - illusorischen - Anspruch, in dieser historisch

einmaligen Situation eine umfassende Konzentration aller antifaschistischen Kräfte zu erfahren:

Mit unserm Eintritt in die Stadt waren wir in eine Totalität gelangt, die alle Konflikte in sich enthalten mußte und in der die Lösung stets die bewaffnete Aktion an der Front war. Nicht mehr als einzelne nahmen wir die Erscheinungen wahr, was wir sahn, wurde ergänzt durch die Blicke vieler anderer, jeder unserer Schritte war Bewegung in einer organischen Gesamtheit. In Albacete empfangen wir die ersten Eindrücke von der Kraft, die uns lenken würde. (I, 203)

Die drei Zitate markieren drei Aspekte des Totalitätsbegriffs bei Peter Weiss: den Anspruch der Unterdrückten auf einen umfassenden Zugang zur Kultur, das Drängen auf einen umfassenden Zugang zur Wirklichkeit, den Wunsch nach Einheit aller Kräfte im Widerstand. Alle drei Aspekte zusammen konstituieren auch weiterhin die Konzeption der *Ästhetik des Widerstands*, kunsttheoretisch, erkenntnistheoretisch und politisch.

Das Wort "Totalität" allerdings verschwindet aus dem Text. Mit der zunehmenden Skepsis des Erzählers gegenüber der Ideologie und Praxis der vom Stalinismus geprägten kommunistischen Parteien wächst die Abneigung des Autors gegen die latinisierte Fassung des Begriffs, die eine Nähe zum Totalitarismus nahelegen könnte.<sup>8</sup>

Die Sache aber verschwindet nicht aus dem Roman. Vielfach und durchaus mit Emphase wird in diesem Text vom Ganzen gesprochen - vom Ganzen des Widerstands und von der notwendigen Einheit des Kommunismus, vom Ganzen der Wirklichkeit, vom Ganzen des Menschen und vom umfassenden Anspruch auf eine ganze, vielfältige Kunst - also von der Totalität der gesellschaftlichen Wirklichkeit und von der Ganzheit des Subjekts.

Selbst dort, wo auch das deutsche Wort nicht erscheint, geht es immer wieder um die Zusammengehörigkeit von Verstreutem, um das Anarbeiten gegen Trennungen, um das Suchen nach Einheit des Widerstands und des Subjekts, - geht es um ein Erkennen der Wirklichkeit, das sich mit deren Fraktionierungen nicht begnügt, weil die Fraktionierungen der Wirklichkeit von Herrschaft erzeugt wurden und Herrschaft stabilisieren. "Totalität" ist ein wichtiges Thema in der *Ästhetik des Widerstands*.

Im folgenden werde ich die verschiedenen Aspekte dieses Begriffs etwas ausführlicher durch die verschiedenen Ebenen des Romans hindurch verfolgen und dann am Schluß, in einem mehr theoretischen Teil, auf die Eigenart des von Peter Weiss entwickelten Konzepts von Totalität eingehen. Ich gehe dabei auch auf den Begriff des "Subjekts" ein, weil bei Peter Weiss "Totalität" als eine an Erkenntnis gebundene Kategorie nicht ohne

das erkennende Subjekt gedacht werden kann. Ich werde aber nur den Begriff der "Totalität", nicht den des "Subjekts" zum Gegenstand theoretischer Reflexionen machen.<sup>9</sup>

## II

Ich beginne mit derjenigen Stelle am Schluß des Romans, an der zum letzten Mal von Totalität, vom Wunsch nach dem "Ganzen" gesprochen wird. Lotte Bischoff, die Kommunistin im Untergrund in Berlin, erinnert sich an die wenige Monate zurückliegende Zeit, als die verhafteten Mitglieder der Widerstandsorganisation der "Roten Kapelle" noch nicht von den Nazis umgebracht waren

Im November und Dezember zweiundvierzig, als Bischoff noch nicht wußte, wer von den Gefangenen hingerichtet worden war, schien ihr manchmal, als seien alle von einem Wahn befallen gewesen, als sie geglaubt hatten, sie seien ein Ganzes und könnten sich als ein Ganzes halten. (III, 228)

Das "Ganze", von dem hier die Rede ist, ist die Gemeinschaft der im Untergrund kämpfenden Männer und Frauen des antinazistischen Widerstands. Die Hoffnung auf die Geschlossenheit und die Kraft dieses "Ganzen" scheint von der Wirklichkeit widerlegt: die Nazis sind stärker, der Widerstand war kein geschlossenes Ganzes.

Die Vorstellung vom Widerstand als eines geschlossenen Ganzen durchzieht den gesamten Roman. Sie ist eine der Leitvorstellungen des Erzählers, sie ist Gegenstand fast aller Gespräche, sie steuert die Auswahl an Personen und Ereignissen, die Peter Weiss in seinen Roman aufnimmt. Ob es dieses Ganze des Widerstandes gibt, ob und wie es herstellbar, verläßlich oder eine Illusion sei, wird immer wieder neu und oft kontrovers diskutiert; auch Bischoffs skeptische Einsicht in das Scheitern solcher Hoffnungen ist nur ein Urteil unter vielen und nicht etwa das letzte Wort des Romans.

Die Vorstellung vom Ganzen des Widerstands in der *Ästhetik des Widerstands* hat zwei Ebenen. Auf einer ersten, politischen Ebene handelt es sich ganz offensichtlich um die Forderung der kommunistischen Partei nach einer antifaschistischen Einheitsfront zwischen Kommunisten, Sozialdemokraten und humanistisch eingestellten Bürgerlichen, wie sie seit 1933/35 in der Geschichte des deutschen Exils eine wichtige und zwiespältige Rolle gespielt hat. Zwiespältig war die Parole von der Einheitsfront insofern, als sie immer wieder von der KP als Machtinstrument zur

Durchsetzung eigener Dominanzansprüche benutzt wurde und dadurch zum Inbegriff eines fragwürdigen Totalitätsanspruchs wurde, der in der Form politisch einleuchtender Forderungen von hohem Allgemeinheitsgrad eigene partikuläre, parteitaktische Interessen verfolgt.

Im Roman wird die Position einer solchen, parteikommunistisch dominierten Einheitsfront von bestimmten Figuren wie Wehner oder Rosner vertreten; an anderen Figuren wie Marcauer, Münzenberg oder Hodann wird ihre fragwürdige Praxis gezeigt; Hodann oder der Vater des Erzählers lehnen sie ab. Das Konzept eines politisch organisierten und organisierbaren "Ganzen des Widerstands" wird also im Roman diskutiert, aber keineswegs vom Roman selbst vertreten - allerdings auch keineswegs verworfen.

Auf einer zweiten Ebene handelt es sich bei der Vorstellung vom "Ganzen des Widerstands" nicht um eine parteitaktische Parole, sondern um eine individuelle, existentielle Erfahrung, die in der grundlegenden Befindlichkeit des Erzählers wurzelt. Er erlebt sich stets in der Situation des Machtlosen und Unterlegenen - und interpretiert diese Situation politisch: als kollektives Schicksal, das von der ökonomischen und politischen Machtverteilung in der Gesellschaft bedingt ist. Der Erzähler leidet an der herrschaftserzeugten Isolierung in dieser Situation des Machtlosen und Abhängigen; er sehnt sich danach und arbeitet daran, anderer Menschen in gleicher Situation ansichtig zu werden. Die Selbstidentität des Ich-Erzählers hängt davon ab, diese Art von Gruppenbewußtsein der Unterdrückten praktisch zu erleben und im eigenen Bewußtsein zu realisieren.

Es scheint mir ganz offensichtlich, daß in diesem Streben nach Selbstidentität in der Gemeinsamkeit der Unterdrückten die eigentliche psychische Energie liegt, die den Riesenbau des Romans *Ästhetik des Widerstands* trägt und strukturiert. Für einen psychoanalytisch interessierten Interpreten wäre es lohnend, den individualgeschichtlichen Wurzeln dieser erstaunlichen Energie etwa in Peter Weiss' Verhältnis zu seinem Vater Eugen Weiss nachzugehen.<sup>10</sup> Mir ist hier wichtiger, darauf hinzuweisen, wie der Autor im Roman mit seinen mitgebrachten psychischen Dispositionen umgeht. Die unstillbare Sehnsucht nach Aufhebung der eigenen Isolierung, nach Kontakt mit anderen und nach Anschluß an ein die eigene Person situierendes größeres Ganzes, diese Sehnsucht wird im Roman in ein Realitätskonzept einbezogen, in dem sie arbeiten kann und muß. In den unterschiedlichsten Situationen kann diese Sehnsucht sich als Wunsch entfalten, wird sie grausam enttäuscht oder kann sie beglückt Zusammenhänge aufdecken; stets aber muß sie sich an der Wirklichkeit bewähren und stets - mit einer, wichtigen, Ausnahme - wird diese Wirk-

lichkeit auf ihren politischen Ort hin befragt.<sup>11</sup> Der Roman legt erkennbaren Wert darauf, daß es ein jede einzelne und konkrete Beziehung übergreifendes "Ganzes des Widerstands" ist, das hier ersehnt wird und erfahren werden kann. Dieses "Ganze" ist in der *Ästhetik des Widerstands* immer nur im Einzelnen erfahrbar, aber es ist immer auch mehr als dieses Einzelne.

Vom "Ganzen des Widerstands" könnte der Roman nicht sprechen, wenn er nicht zugleich vom Ganzen der Herrschaft und damit vom Ganzen der gesellschaftlichen Wirklichkeit überhaupt handeln würde. Beides bedingt einander. Zum Konzept eines Menschen, der sich durch gesellschaftliche Unterprivilegierung definiert sieht und der seine Identität in der kritischen und aktiven Auseinandersetzung mit dieser Unterprivilegierung findet, gehört das Konzept einer dichotomisch gegliederten Gesellschaft, in der es oben und unten, Herrschaft und Abhängigkeit, Sieger und Unterlegene gibt.

Sehr aufwendig hütet sich Weiss, diese Dichotomie zu simplifizieren: von der Antike zur Moderne wird Herrschaft immer anonym, verlegt sich aus den Personen in die Strukturen.<sup>12</sup> Und so, wie einerseits "unten" die Organisation der Unterdrückten, die kommunistische Partei, von bürgerlichen und patriarchalischen Herrschaftsstrukturen durchzogen ist, so ist auf der andern Seite "oben" die bürgerliche Kultur kein monolithischer Herrschaftsblock, sondern zerspalten von den Widersprüchen der Gesamtsituation.<sup>13</sup>

Aber zugleich läßt Weiss keinen Zweifel daran, daß die Sklaven im pergamenischen Griechenland, die Bauern im späten Mittelalter, die Arbeiter im 19. und 20. Jahrhundert oder die Oppositionellen und Juden im Faschismus ausgebeutet und unterdrückt sind, daß die, die sie ausbeuten und unterdrücken, als Klasse wie als Personen daraus materiellen und kulturellen Gewinn ziehen, und daß diese Situation für das Schicksal und das Bewußtsein jedes und jeder Einzelnen von grundlegender Bedeutung ist.

Zusammenfassend läßt sich also festhalten: wenn Weiss vom Ganzen des Widerstands und vom Ganzen der Wirklichkeit spricht, dann ist damit nicht eine vorweg gesetzte, abgeschlossene Totalität gemeint. Dies schon deshalb nicht, weil es ihm nicht um ein Bild der Realität geht, sondern um etwas, das einem möglichen Bild vorausgeht: um eine andere Erfahrung der Realität. Die Anstrengung des Romans arbeitet an der Möglichkeit authentischer Erfahrung der Realität, einer Erfahrung, die den Gewaltzusammenhang herrschaftserzeugter und herrschaftsstabilisierender Trennungen durchbricht, - einer Erfahrung der Realität, die das Ausgeschlossene und die Ausgeschlossenen einbezieht. Und wenn diese Erfahrung, natürlich, ihrerseits auf ein Bild vom Ganzen der Realität hinarbeitet, dann liegt der Ganzheitscharakter dieses Bildes nicht in seiner

Abgeschlossenheit, sondern in seinem postulativen Charakter: der Hinweis auf das Ganze fordert, daß in diesem Bild, das erst noch zu schaffen ist, auch "wir vorkommen".

### III

Die oben skizzierte Erfahrung von Wirklichkeit verlangt, daß auch im Subjekt Trennungen überwunden werden. Aber auch dieses Problem der Totalität und Einheit des Subjekts bearbeitet Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* in sehr komplexer Weise und mit einer auffälligen Vorsicht im Wortgebrauch. Der Begriff der "Totalität" erscheint in diesem Kontext überhaupt nicht, vom "Ganzen des Menschen" wird nur an wenigen Stellen gesprochen.

Eine dieser seltenen Stellen findet sich (natürlich) im ersten Band. Der Arzt Hodann, der eine Sanitätsstation der Internationalen Brigaden hinter der Front leitet, verteidigt vor einer hochkarätig besetzten Parteikommision seine Praxis, bei der Behandlung psychisch kranker Soldaten auch auf deren Sexualprobleme einzugehen. Für die Parteikommissare ist das eine kleinbürgerliche und eines klassenbewußten Arbeiters unwürdige Beschäftigung mit dem Privatleben: Sport, militärische Ausbildung und eine Stärkung proletarischen Klassenbewußtseins würden die Sexualprobleme der von ihren Frauen und Freundinnen getrennten Soldaten lösen. Hodann jedoch

widersprach dem Gedanken, die Arbeiterklasse sei Herr über die Triebkräfte und habe Harmonie aus ideologischer Disziplin gewonnen. [...] Bei einer Aussprache über Empfängnisverhütung, Schwangerschaftsunterbrechung oder Masturbation, sagte er, setzen wir uns mit den Vorurteilen und Zwängen auseinander, die der bürgerliche Sittenkodex auferlegt, und unterm System der Ausbeutung haben die am schwersten Betroffenen auch am schwersten an Konflikten im Sexualleben zu leiden. [...] Für Hodann hatte der Mensch, der sozial tauglich genannt werden konnte, ein Ganzes darzustellen, und dieses Ganze war undenkbar ohne die Einbeziehung der psychologischen Realität. (I, 262)

Das ist eine eher konventionelle Auffassung vom "ganzen Menschen". Sie ist uns heute geläufig; Anfang der 70er Jahre, als der 1. Band der *Ästhetik des Widerstands* entstand, wurde sie in der amerikanischen und europäischen Studentenbewegung als neu und als politisch wichtig diskutiert. Man berief sich dabei auf linke Autoren in der Weimarer Republik, die diese Position vertraten, wie Wilhelm Reich, Magnus Hirschfeld oder

eben auch Max Hodann; sie waren damals von den Parteioffiziellen der KP aufs heftigste bekämpft worden. Peter Weiss greift diese Traditionslinie einer undogmatischen Linken auf und gibt damit in einer brisanten Frage den Dissidenten in der KP Raum für ihre Argumente. Diese Argumente laufen darauf hinaus, daß die Abspaltung sexueller Bedürfnisse und Wünsche vom klassenkämpferischen Proletarier selbst ein Produkt bürgerlicher Herrschaftsmoral darstellt, die die gleichen Parteifunktionäre in ihren eigenen Reihen ideologisch weiter trugen, die das Bürgertum politisch und ökonomisch zu bekämpfen trachteten.

Von dieser programmatischen Stelle abgesehen, vermeidet es Peter Weiss jedoch, davon zu sprechen, daß der Mensch "ein Ganzes" sei. Es geht ihm nicht um ein zu erreichendes Ideal von Ganzheit, sondern um die Überwindung von konkreten einzelnen Trennungen und Aufspaltungen; sie benennt er, schildert das Leiden an ihnen, sucht nach Möglichkeiten zu ihrer Bewältigung, berichtet vom Glück ihrer Überwindung. Das für sein Buch zentrale Thema von der Totalität und Einheit des Subjekts zeigt sich nicht als statischer Entwurf von abstrakten Ganzheits-Bildern, sondern als dynamisches Anarbeiten gegen konkrete Spaltungsphänomene.

In der zitierten Stelle referiert der Erzähler Hodanns Einsicht, daß zur sozialen Tauglichkeit nicht nur die physische, sondern auch die psychische Realität gehöre; immer wieder spricht er davon, daß politisches und künstlerisches Handeln zusammengesehen werden müßten, - oder er berichtet, wie sehr er die Bindung an die Partei als eine Entbindung und Befreiung der eigenen Subjektivität erlebe. In der Entwicklungsgeschichte des Erzählers werden die Kämpfe um die Bewältigung der ökonomischen und politischen Probleme eines Emigrantenalltags verbunden mit der wachsenden Öffnung - des Erzählers und des Erzählens - für Emotionen, für die Abgründe der menschlichen Seele und für die Besonderheit und den Lebensweg anderer Menschen.

Die Notwendigkeit, Aufspaltungen und Fraktionierungen im Menschen zu überwinden, zeigt sich in vielen Formen; einige von ihnen will ich etwas genauer beleuchten.

Eine erste, wichtige Dimension der Problematik "Ganzheit des Subjekts" ist die individuelle Lebensgeschichte des Ich-Erzählers. Sie wird dargestellt als ein Weg von der unmittelbaren politischen Aktivität im Spanienkrieg, über die Erfahrung fremder künstlerischer Produktivität in der Zusammenarbeit mit Brecht, hin zu eigener literarischer Produktion, die ihrerseits als Form der politischen Arbeit verstanden wird, als kritisch-erkennende Aufarbeitung der Gegenwart und ihrer Kämpfe.

Dieser Weg verläuft im Buch nicht einlinig. Von Anfang an spielt die Rezeption von Kunstwerken eine große Rolle im Roman. Und noch vor der politischen Arbeit im Spanienkrieg beschäftigt sich der Erzähler mit den künstlerischen Problemen eigener Schreibearbeit. Aber von solch tastenden Anfängen ist es ein langer Weg bis zu der Erkenntnis, daß es prinzipiell "keinerlei Widersprüche zwischen politischen und künstlerischen Handlungen" geben muß, daß künstlerische Tätigkeit gleichen politischen Rang wie unmittelbar politisches Handeln besitzt.

Für den individuellen Lebensweg des Ich-Erzählers bedeutet diese Erkenntnis, daß er sich von der ausschließlichen Fixierung auf politische Handlungen als Widerstandsakte gegen den allmächtigen Faschismus befreien und seine Fähigkeiten des genauen Beobachtens, des Reflektierens und des Berichtens produktiver und befriedigender in die gemeinsame politische Arbeit einbringen und damit weiter entwickeln kann.

Auf diesem Weg findet der Ich-Erzähler nicht nur zu sich selbst und seiner Bestimmung, er lernt auch andere Menschen und sich selbst in Dimensionen der Emotionalität und der innerpsychischen Problematik kennen, die ihm verschlossen waren. Vor allem im Dritten Band gewinnt der Roman eine bis dahin unbekannte Tiefe und Ernsthaftigkeit des Privaten und des Individuellen, der Verlorenheit und des Scheiterns, des verstörenden Leids und der abgrundtiefen Schwermut, ohne daß diese breit dargestellten Emotionen sich verselbständigten und ihre Verbindung zum politischen Geschehen verlören.

So ist die Verstörung der Mutter, deren katatonischem Verlöschen Ehemann und Sohn hilflos beiwohnen, die individuelle "Verarbeitung" des Holocaust: die Gespräche im Roman kreisen um die Einsicht, daß das Sprachloswerden vor Entsetzen, das der Mutter widerfährt, die einzig angemessene Reaktion auf die Erfahrung des Holocaust wäre.<sup>14</sup> Und die unbesiegbare Schwermut, die die Schriftstellerin Boye in den Selbstmord führt, ist einerseits Scheitern einer lesbischen Frau, die mit "dem Leben" nicht zurande kommt, aber zugleich ist diese Schwermut auch die individuelle Verarbeitung von Realität, der Wirklichkeit des Parteienstaates der Nazis und des Stalinismus.<sup>15</sup>

Auch der Ich-Erzähler gewinnt durch solche Erfahrungen an Verstehensmöglichkeiten und an Innenraum. Mit großer Vorstellungskraft versetzt er sich in die Todesstunde des Freundes Münzenberg; und sehr private Probleme des eigenen Trieblebens oder der lesbischen Liebe werden Gegenstand des Nachdenkens und des Darüber-Sprechen-Könnens.<sup>16</sup>

Peter Weiss führt seinen Ich-Erzähler einen Weg, auf dem die eigenen Kräfte ausgearbeitet und zu größerer Fülle entfaltet, Einseitigkeiten über-

wunden werden. Auf dieser Ebene verläuft die *Ästhetik des Widerstands* - fast - wie ein klassischer Bildungsroman. Dem nachzugehen, wäre eine eigene Aufgabe, hier kann ich nur zwei Punkte beleuchten, in denen Weiss' Bild eines Menschen, der Vereinseitigungen überwindet, sich unterscheidet von Goethes Bildungskonzeption, die unser aller Menschenbild geprägt hat und von dem ich Weiss' Menschenbild unterscheiden muß, wenn nicht alles weitere, das ich sagen will, mißverständlich bleiben soll.

Erstens: Weiss' Ich-Erzähler ist kein Bürgersohn wie Wilhelm Meister, sondern ein Proletarier; sein Bildungsweg vollzieht sich nicht in einem realitätsentlasteten, finanziell abgesicherten Raum vor Eintritt in das Berufsleben, sondern im Arbeitsalltag eines Fabrikarbeiters und im politischen Überlebenskampf gegen den Faschismus.

Seine Ausbildung zu einer reicheren menschlichen Existenz ist den Behinderungen und Vereinseitigungen sozialer Unterprivilegierung abgerungen; dementsprechend folgt sie nicht primär dem Ich-Ideal einer Persönlichkeit, die sich selbst vervollkommnet, sondern den Zwängen intellektueller Selbstbehauptung in einer übermächtigen, depravierenden Umwelt.

Andererseits unterscheidet sich der Bildungsweg des Ich-Erzählers auch deutlich von traditionellen marxistischen Arbeiterbildungsprogrammen: Weiss bindet Bildung an die individuelle Erfahrung. Dem Ich-Erzähler geht es, ebenso wie Heilmann und Coppi, nicht um die Aneignung von (bildungsbürgerlichem) Wissen, sondern um das bessere Begreifen ihrer existentiellen Situation, und das bedeutet: Ernstnehmen des einzelnen Individuums in seiner Besonderheit, und: Einbeziehung aller seelischen Kräfte in den Erkenntnis- und Bildungsprozeß. Kunsterfahrung und Traumerfahrung haben deshalb in der *Ästhetik des Widerstands* eine überragende, und in der Rezeption dieses Werkes bereits vielfach behandelte, Funktion.

Zweitens: Peter Weiss' Projekt der Ausbildung eines "ganzen Menschen" unterscheidet sich von dem entsprechenden Projekt des Deutschen Idealismus darin, daß bei ihm die Arbeit an der Überwindung erzwungener Vereinseitigungen kein individuelles, sondern ein kollektives Unternehmen ist. Dieser Hinweis wird jedem einleuchten, der aus der Lektüre der *Ästhetik des Widerstands* die dominante Stilfigur des "Wir" im Ohr hat: hier spricht zwar ein individueller Ich-Erzähler wie in einem klassischen autobiographischen Roman, aber nur selten sagt er "Ich", zumeist sagt er "Wir". Das scheint eine einleuchtende Unterscheidung: dort die individuelle Bildungsidee des 18. und 19. Jahrhunderts - hier die kollektive Bildung bei Peter Weiss. Doch muß ich diesen plakativen Gegensatz sofort diffe-

renzieren, allerdings nicht, um ihn zu widerrufen, sondern, um ihn zu vertiefen.

Auch der Held des klassischen Bildungsromans lebt nicht als Monade auf der Welt, und Goethes vielzitierte Vorstellung von der Entelechie als Muster individueller Entwicklung ist eine gedanklich verkürzende Abstraktion seines eigenen Bildungskonzepts. Gerade die neuere Literaturwissenschaft hat etwa am *Wilhelm Meister* die vielfältigen Verflechtungen des Helden mit seiner Umwelt, die diffundierenden Momente in seiner Gestalt und die große Inkonsistenz seines Selbstbewußtseins herausgearbeitet.<sup>17</sup> Aber gerade in dieser Verflechtung und Diffusität ist er selbst sich die immer wieder gesuchte und gelegentlich erahnte Bezugsgröße: der Referenzpunkt in all den Wirrnissen der Welt, wenn es denn einen solchen Referenzpunkt gibt, ist das Individuum selbst.

Bei Peter Weiss ist die Situation des Ich genau entgegengesetzt zu beschreiben. Sein Ich-Erzähler durchläuft eine sehr individuelle Bildungsgeschichte, er lernt, sich selbst ernstzunehmen und seine eigenen Möglichkeiten und Grenzen zu erkennen. Aber die Bezugsgröße seiner Existenz, der Referenzpunkt seines Selbstbewußtseins und seiner Handlungsmaßstäbe ist nicht er selbst, sondern ist das Kollektiv der Unterprivilegierten. Peter Weiss' Text findet für diese eigenständige Kombination von Individuum und Kollektiv, die durchgängig den Roman bestimmt, eindruckliche Situationen und Formeln. Eine solcher Situationen ist z.B. Hodanns bereits erwähnte Bildungsarbeit, mit der er im Spanienkrieg den in psychische Verstörungen getriebenen Angehörigen der internationalen Brigaden in seinem Lazarett hilft. Er versucht, den Einzelnen zu sich selbst, zu ihren Fähigkeiten, ihrer Selbstreflexion und zum Wiederfinden ihrer Sprache zu verhelfen, indem er ihnen eine Aufgabe innerhalb der Gemeinschaft und in deren politischen Orientierungsbedürfnis gibt:

Da weder Medikamente vorhanden waren zur Beruhigung psychisch angegriffener Patienten, noch schmerzstillende Injektionen gegeben werden konnten, da viele an Ruhr litten und die hygienische Ausrüstung unzureichend war, mußte die Frage nach der Bedeutung der eigenen Person fast lächerlich wirken. Doch da grade setzte Hodanns Argumentation an, jeder, sagte er, gehöre zu den Kräften, die an der Zukunft arbeiteten. Niemand dürfte hinter den Beschlußfassenden zurückstehen und sich bevormunden lassen. (I, 223)

Und dieser radikaldemokratische, auf Selbstverantwortung zielende Humanismus - betont gegen die Praxis parteioffizieller Politikommissare gesetzt - wird in eine schöne Formel gebracht: an diesen vom schrecklichen Erleben stumm gemachten Menschen, heißt es,

an ihnen hatte sich das Versprechen der Gemeinsamkeit zu erweisen. (I, 221)<sup>18</sup>

Das Postulat einer Ganzheit des Menschen hat in Peter Weiss' Roman also nicht nur Bedeutung für das Individuum, die Gemeinschaft und die Beziehungen zwischen den Menschen; in dem Realitätskonzept der *Ästhetik des Widerstands* kann die erstrebte Aufhebung von Trennungen im Menschen diese Bedeutung nur haben, weil diese Aufhebung von Vereinseitigungen und Trennungen zugleich eine erkenntnistheoretische und eine politische Kategorie darstellt - die ihrerseits wieder zusammengehören.

#### IV

Es ist in den letzten Jahren mehrfach beschrieben worden, daß Peter Weiss bewußt und mit weitreichenden Folgen surrealistische Stilelemente in seinem Roman verwendet. Neben vielen Miniaturmontagen gibt es großräumige surrealistische Passagen wie die Erscheinung des in der Tschechoslowakei lebenden Vaters in der berliner Küche, aus deren Boden er sich hervorgräbt<sup>19</sup>; oder die Flugvision des Erzählers, nächtlich über Berlin hinweg<sup>20</sup>; und auch in den langen Gesprächsszenen zwischen Vater und Sohn laufen die politischen Fakten, von denen der Vater berichtet, und der Bewußtseinsstrom seiner und seines Sohnes Erinnerungen ständig ineinander.<sup>21</sup>

Diese Vermischung der Realitäts- und Erfahrungsebenen dient aber nicht einer selbstgenügsamen Freisetzung von Traum, Erinnerung und Emotionalität, sondern die freigesetzten psychischen Energien bleiben rückgebunden an die politische Realität: die Vermischung der Ebenen dient dem Versuch, mit allen seelischen Kräften Einsicht in die undurchsichtige Welt zu gewinnen, mit dem Verstand wie mit Träumen, Ahnungen und Erinnerungen sich im Albtraum realer Geschichte zurechtzufinden.

In solchen surrealistischen Passagen wird das Naheliegende mit dem Entferntesten, das Gewußte mit dem Erinnernten, das Geschehene mit dem Befürchteten verknüpft. In den kunsttheoretischen Reflexionen des Erzählers anlässlich seiner Begegnung mit Bildern von Pieter Brueghel wird diese Vermischung auch theoretisch begründet.<sup>22</sup> Der Wirklichkeit des Krieges ist nur mit einer Darstellungsweise gerecht zu werden, die eine Einheit von Wahrnehmung und Wahn, Außenbeobachtung und Innenvision darstellt.

Bewußt greift Weiss mit solchen Überlegungen Positionen der Expressionismusdebatte aus den 30er Jahren wieder auf; wie damals Brecht,

Seghers und Bloch sieht auch er die expressionistischen und surrealistischen Darstellungsweisen unter dem Aspekt des Realismus - und auch für ihn ist die Frage nach angemessener künstlerischer Darstellung der Wirklichkeit die nach der angemessenen Weise ihrer Erkenntnis. In der Wirklichkeit des Krieges und der Unterdrückung ist das Maß an Erkenntnis, das den Einzelnen und den Gruppen möglich ist, nur zu gewinnen, wenn alle Kräfte des Menschen dabei angespannt werden.

Es ist deutlich, daß diese Realismusauffassung unmittelbar politische Funktion besitzt. Peter Weiss unterstreicht diese Funktion mit einer eigenen, vielbeachteten Erfindung: er läßt Willi Münzenberg, den KP-Funktionär und Zeitungsmagnaten der Weimarer Republik, von einem gleichzeitigen Besuch bei Lenin und bei den Dadaisten (Zürich 1916) berichten: die Vorbereitung der politischen Revolution in Rußland und der Beginn der künstlerischen Revolution in Europa werden als Einheit gesehen, und Münzenberg bildet an der Zusammengehörigkeit beider Bewegungen seine "Idee der Kulturrevolution" (II, 63).

An kompositorisch und topographisch zentraler Stelle, in der erzählerischen Mitte des Buches wird dieses Konzept einer "Totalität", einer Einheit von politischer und künstlerischer Revolution entworfen. Münzenberg, der davon berichtet, sucht nach ihren historischen Wurzeln:

Aus dem russischen Untergrund kam der revolutionäre Strom, mit seiner politischen Kraft, auf uns zu, und aus Paris der Strom der künstlerischen Revolution, beide schlugen in Zürich über uns zusammen, doch nicht, um uns zu betäuben, sondern um uns reinzuwaschen, zur Klarheit zu bringen. (II, 57).

Münzenberg beschreibt hier den kurzen Augenblick, in dem diese Einheit Wirklichkeit war und Maßstäbe setzte, als ein in sich äußerst widerspruchsvolles Gebilde.

Der Gegensatz zwischen politischem Planen und künstlerischer Offenheit, der das Verhältnis Lenin - Dada bestimmt, taucht noch einmal im Lager der politischen Revolution selbst auf, als Gegensatz des als eher abenteuerlich und anarchisch beschriebenen Trotzki zu dem strengen, dominierenden Lenin:

Mit ihren Streitigkeiten, wie sie vor allem publizistisch ausgefochten wurden, ergänzten Lenin und Trotzki einander. Trotzki war der einzige, der Lenin gegenüber eine eigene Meinung zu äußern wagte. Gerade dieser Selbständigkeit wegen schätzte Lenin ihn. Nicht von Unversöhnlichkeit zeugten die heftigen Zusammenstöße, sondern von einer unbezwinglichen dialektischen Vitalität. Wie der Augenblick der Revolution nur aus Antagonismen, aus paradoxalen

Vorbedingungen entstehen konnte, so war auch die künstlerische Entwicklung undenkbar ohne Spannungen, Konflikte, Zerreißproben. (II, 61)

Die Passage zeigt sehr deutlich, daß Totalität, Einheit von Peter Weiss immer als in sich widersprüchliches, ja zerrissenes Gebilde gedacht wird. Im übrigen durchzieht die erinnernde Aufarbeitung dieses historischen Augenblicks das ganze weitere Werk. Dem kann ich hier nicht nachgehen.<sup>23</sup> Wichtig scheint mir, zu betonen, daß Peter Weiss auch hier die Einheit von politischer und künstlerischer Revolution nicht nur als ein objektives Geschehen an einer zu verändernden Wirklichkeit darstellt, sondern zugleich als den Prozeß einer notwendigen Veränderung der die Wirklichkeit verändern wollenden Subjekte selbst.

In diesem Zusammenhang läßt er, nach langem Anlauf, Münzenberg das Leninwort zitieren, "daß der Revolutionär die Fähigkeit zum Träumen besitzen müsse" (II,62). Der Kontext zeigt, daß Peter Weiss das traditionelle Zitat in einem eigenen, für sein Konzept bezeichnenden Sinn verwendet: nicht als eine nach außen gerichtete Forderung, die vom Revolutionär die Fähigkeit utopisch-visionären Gestaltungswillens verlangt, sondern als eine nach innen gerichtete Forderung zur Befreiung der Revolutionäre von Verfestigungen und Verstellungen ihrer eigenen Position: "Traum" und "Kulturrevolution" werden beschworen als überlebens-notwendige "Gegenkraft zum bürokratisierten, revolutionären Parteiapparat" (II, 62).

## V

Es ist nach dem bisherigen einleuchtend, daß in Peter Weiss' Konzept die Rezeption und die Produktion von Kunst eine besondere Rolle spielen. Wo bewußt-planende und unbewußt-emotionale Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit eine so gleichrangige, auf Ganzheit des Subjekts und Totalität der Wirklichkeitserfassung ausgerichtete Bedeutung erhalten, muß der künstlerische Zugang zur Wirklichkeit eine geradezu paradigmatische Rolle gewinnen.

Zürich 1916, die Einheit von politischer und künstlerischer Revolution, - das war ein einmaliger, nicht wiederkehrender historischer Augenblick gewesen. An diesem herausgehobenen Beispiel interessierte den Roman vor allem die Methodik: das Zusammenspiel von rationaler Wirklichkeitserfassung einerseits und Ahnungen, Traumelementen, Assoziation des Fernsten etc. andererseits. Diese Methodik realisiert der Text über weite Partien, vor allem in den Berichten, die der Erzähler von den Ge-

sprächen anderer und mit anderen gibt. Die rezeptive Beschäftigung mit exemplarischen Werken der europäischen Skulptur, Malerei und Literatur schließlich ermöglicht dem Erzähler, das Thema der Einheit des Subjekts und der Totalität der Wirklichkeit in mehreren, den Textablauf gliedernden Erzählpartien bewußt zu reflektieren.<sup>24</sup> Besonders die Auseinandersetzung mit Picassos *Guernica*-Bild und mit der Biographie des romantischen Malers Théodore Géricault wären hier genauer zu erfragen. Doch mir geht es in diesem Zusammenhang um einen anderen Aspekt. Weiss' Roman handelt von Herrschaft und Unterdrückung. Im Kontext der Zeit von 1938 bis 1945, der Herrschaft des Nationalsozialismus, werden zentrale Etappen der Menschheitsgeschichte als Geschichte von Herrschaft und Unterdrückung beschrieben: griechische Antike, kambodschanisches Mittelalter, die schwedischen Bauernkriege, das frühe 19. Jahrhundert.

Daß alle bisherige Geschichte auch eine Geschichte von Herrschaft und Unterdrückung ist, das wird auch sonst in europäischen Romanen nicht verschwiegen. Aber wenn ich recht sehe, hat bisher kein Roman diesen Gesichtspunkt mit solcher Penetranz ins Zentrum gerückt; und, wenn ich recht sehe, hat keiner so entschieden sich die Aufgabe gestellt, Herrschaft und Unterdrückung aus der Perspektive der Unterdrückten, aus der Perspektive von unten zu zeigen, nicht um von außen ein Urteil über diese Auseinandersetzung zu fällen, sondern um im Innern des Geschehens nach den Formen und den Möglichkeiten von Widerstand zu suchen.

Bei dieser Suche nun leisten Kunstwerke - so Peter Weiss - eine unersetzliche Hilfe.

Für die Gegenwart und die nahe zurückliegende Vergangenheit gibt es zwar auch noch andere Wege, den Mechanismus von Herrschaft und Unterdrückung zu erkennen und nach den Formen von Widerstand zu fragen: die Befragung von Überlebenden und Zeitzeugen, die Rekonstruktion der Geschichte in der gemeinsamen Arbeit des Sicherinnerns. Der Roman geht auch diese Wege oft und ausführlich.<sup>25</sup>

Die langen Berichte dritter Personen, kunstvoll in den Text hineingeschnitten, bis hin zu kompletten Parallelmontagen, sind dabei nicht ästhetische Kunstgriffe zur epischen Verlebendigung, sondern sind notwendige Hilfsmittel zur Erschließung der Wirklichkeit. Die nämlich ist keineswegs zuhanden. Was von ihr unmittelbar erfahrbar ist, trägt die Handschrift der Sieger; die Geschichte der Unterlegenen muß erst mühsam rekonstruiert werden. Auch in der Erinnerung der Beteiligten ist sie verdeckt von den Trümmern der verlorenen Schlachten - und obendrein ist auch die Geschichte der Unterlegenen kein einheitliches Gebilde, sondern voller

Widersprüche und Unklarheiten. Jede Rekonstruktion der Wirklichkeit bleibt Stückwerk, ist auf Teilaspekte beschränkt und an individuelle Perspektiven gebunden - und bewegt sich doch in einem Feld, in dem nicht Beliebigkeit herrscht, sondern in dem ein von widerstreitenden Kräften strukturiertes Ganzes die Beteiligten in ihrem Bann hält.

Das Bild wirklich vergangener Zeiten hingegen scheint nur noch von dem Triumph der Sieger zu künden. Aber auch hier gibt es einen Weg, den Zugang zur Lebenswirklichkeit der Besiegten und Unterdrückten zu finden, deren Spuren sonst durch den Willen der Sieger und durch die Macht der von ihnen dominierten Wirklichkeit getilgt wurden: es ist der Weg über große Kunstwerke der Vergangenheit.

Weiss führt diesen Weg am Anfang des Romans vor, als die drei Freunde aus der proletarischen Untergrundbewegung 1938 in Berlin den Pergamonaltar betrachten und sich über die intensive Auseinandersetzung mit diesem Zeugnis vergangener Klassenauseinandersetzung einen Zugang verschaffen zu einem umfassenden Bild von Geschichte. Der Pergamonaltar wird gesehen als ein Dokument, in dem das siegreiche griechische Königshaus der Attaliden seine Macht in der Form mythologischer Bilder demonstriert; aber obwohl der monumentale Tempelschmuck ein Werk der Sieger ist, öffnet er einen Zugang zum Leiden und zur Lebendigkeit der im Bild dargestellten Besiegten, der Erdgöttin Ge und der von ihr geborenen Giganten, und er öffnet über diese mythologische Darstellung der Besiegten einen Zugang zur realen Lebenswirklichkeit derer, auf deren Unterdrückung die Macht der Attaliden aufgebaut war.

Denn die Künstler, die im Auftrag des Königshauses dieses Bildwerk schufen, hatten zur Darstellung der mythologischen Szenen sich auf den Gassen und in den Steinbrüchen Pergamons umgesehen und die Körper, Gebärden und Gesichter derjenigen Menschen in Stein gehauen, die die Steine schleppten für den Bau, die auf den Feldern arbeiteten und in den Manufakturen der Stadt, - und die sich "nach Abschluß des Baus unter der Führung des Aristonikos gegen die Stadtherrn erhoben" (I, 13) hatten. Ihre Lebendigkeit und Wirklichkeit war durch die Arbeit der Künstler eingegangen in die Figuren, deren Vernichtung durch die Götter dargestellt wurde.

Sie, die eigentlichen Träger des ionischen Staats, des Lesens und Schreibens nicht kundig, ausgeschlossen vom künstlerischen Wirken, taugten nur dazu, einer kleinen Schicht von Begünstigten den Reichtum und der Elite des Geistes die notwendige Muße zu verschaffen. Das Dasein der Himmlichen war für sie unerreichbar, in den knienden vertierten Wesen [des Pergamonaltars]

aber konnten sie sich erkennen. Diese trugen, in Grobschlächtigkeit, Erniedrigung und Geschundenheit, ihre Züge. (I, 13)

So öffnet das Kunstwerk den Zugang zum Ganzen der geschichtlichen Wirklichkeit in ihren Widersprüchen, in ihrem "Zwiespalt", wie Peter Weiss das nennt - mit einem der in der *Ästhetik des Widerstands* meistgebrauchten Begriffe: dem Werk

gehörte immer noch der selbe Zwiespalt an, der zu der Zeit galt, als es entstanden war. Dazu berufen, königliche Macht auszustrahlen, konnte es gleichzeitig befragt werden [...] nach seiner plastischen Überzeugungskraft (I, 13).

Die "plastische Überzeugungskraft" der Kunstwerke gibt Kunde von der Wirklichkeit, der Ohnmacht und dem Widerstand der Machtlosen.

In der weiteren, lang sich hinziehenden Aneignung des Werks, seiner Entstehungsgeschichte und seiner Wirkungsgeschichte, wird dann von den drei Freunden die Verbindung gezogen vom "Zwiespalt" der griechischen Geschichte bis in die Widersprüche, Klassenauseinandersetzungen und politischen Kämpfe der Gegenwart.<sup>26</sup> Im Spiegel großer Kunst der Vergangenheit erkennen die, die im Faschismus Widerstand leisten, ihre eigene Situation: die Vernichtung der leidenden Ge, die Hoffnung auf Herakles.

So gibt das Kunstwerk Zeugnis vom widersprüchlichen Ganzen der geschichtlichen Wirklichkeit und ermöglicht dem Betrachter eine Form von geschichtlicher Erkenntnis, in der er sich selbst wiedererkennt.

Zugleich mit dieser Erkenntnisaufgabe erfüllt das Kunstwerk noch eine weitere Funktion. Indem es Gestalt, Gebärde und Gesicht der Unterdrückten zeigt, ermöglicht es ihnen ihre Selbstwahrnehmung als Subjekte in ihrer leidvollen und unterdrückten Realität. "Sie konnten sich in den dargestellten Wesen erkennen" (s.o).

Weiter ausgearbeitet wird dieser Gedanke dann in der Auseinandersetzung des Erzählers mit Picassos *Guernica*-Bild. Picasso habe seine gesamte künstlerische Tätigkeit als politische Arbeit gesehen:

Er setzte den Kampf um die Wahrheit in der Kunst der Auflehnung gegen die Demagogie gleich, für ihn war die künstlerische Arbeit untrennbar von der sozialen und politischen Realität. Das Zerstörerische, das sich über Spanien hermachte, wollte nicht nur Menschen und Städte, sondern auch die Ausdrucksfähigkeit vernichten. (I, 335)

Die "Ausdrucksfähigkeit" der Menschen aufrechterhalten oder wiederherstellen und damit: arbeiten an der Subjektivität der Subjekte, ist die - mögliche - Leistung großer Kunst.

Peter Weiss zeigt das nicht nur in einer ausführlichen Symbol-Analyse des *Guernica*-Bildes und seiner Vorstufen; auch Kafkas *Schloß* wird unter diesem Gesichtspunkt interpretiert: der Roman zeige die Wirklichkeit der Unterdrückten in ihrer ganzen Erbärmlichkeit - und ermögliche ihnen gerade dadurch eine befreiende und stärkende Selbsteinsicht.<sup>27</sup>

Brechts *Engelbrekt*-Projekt schließlich zeigt noch eine ganz andere Fähigkeit von Kunst, den Zugang zum Ganzen der Wirklichkeit zu eröffnen: In der Situation des 20. Jahrhunderts, in der Herrschaft wachsend anonym wird, sich hinter Strukturen und Medien verbirgt, ermöglicht Kunst am exemplarischen geschichtlichen Beispiel, Inhaber der Macht als Personen zu zeigen, die großen Herren zu benennen und anschaulich vorzuführen - was eine Einsicht in den historischen Prozeß möglich macht, gerade weil diese Personalisierung für die Gegenwart nicht mehr gilt.<sup>28</sup>

## VI

Es hat sich gezeigt: Peter Weiss hält fest an einem Begriff von Totalität, vom Ganzen der Wirklichkeit, des Subjekts und des Kunstwerks, und aus diesem Festhalten zieht sein Roman seine ästhetische Kraft.

Nun ist der Begriff der Totalität in Verruf geraten; er riecht nach Totalitarismus, nach Vergewaltigung des Einzelnen durch das Ganze, und dies allemal bei einem Autor, der sich persönlich zum Marxismus bekannt hat - und dies erst recht im Hinblick auf einen Roman, in dem der Ich-Erzähler trotz aller Bedenken im Herbst 1941 in die kommunistische Partei eintritt.<sup>29</sup>

So scheint es mir nützlich, noch im Vorfeld einer genaueren Auseinandersetzung mit dem Konzept der Totalität bei Weiss darauf hinzuweisen, daß alle solche Verdachtsmomente im Hinblick auf die *Ästhetik des Widerstands* ins Leere laufen.

Weiss vertritt in seinem Roman keinen Parteikommunismus, sondern die Parteifunktionäre werden wegen ihrer ideologischen Borniertheit, wegen ihres Festhaltens an politischen, ästhetischen und philosophischen Dogmen scharf kritisiert, ohne daß die komplexeren und menschlicheren Gegenpositionen ihrerseits als Wahrheit gesetzt werden. Vielmehr verfolgt der Roman in seinen vielen, oft hart gegeneinander gesetzten Gesprächspartien eine Technik schwebender, äußerlich unentschiedener Diskussionsausgänge, an der jeder postmoderne Ästhetiker seine Freude haben müßte.

Hier spricht nicht ein Ideologe im Namen einer Partei oder im angemäßen Auftrag einer Klasse, aber auch kein Einzelner im Namen seiner subjektiven Wahrheit; vielmehr sucht ein Intellektueller seinen Weg zwischen Parteidogmatikern und Parteiopposition im historischen Zeitraum von 1936-1945, also zwischen Aufstieg und Zusammenbruch des Nationalsozialismus einerseits und Auflösung des Proletariats und stalinistischer Zerstörung des Arbeiterkommunismus andererseits. Die berühmte Schlußformel des Romans: "kein Kenntlicher wird kommen, sie müssen selber mächtig werden dieses [...] Griffs" bedeutet die endgültige Absage an Hoffnungen, die auf das Proletariat oder die Partei als "kenntliche" Positionen des Widerstands zu setzen seien - ohne allerdings, daß damit der Hoffnung überhaupt abgesagt wäre.

Politisch greift der Roman an seinem Ende auf eine Situation voraus, die weltpolitisch erst nach dem Ende des Staatskommunismus unumkehrbar geworden ist: das Verschwinden jeder realen Alternative zur herrschenden kapitalistischen Weltordnung, das Ende der konkreten Utopie im bisherigen Sinn.

Ästhetisch ließen sich weitere Momente in Peter Weiss' Roman benennen, die man heute "postmodern" nennt. Wolfgang Welsch hätte viele Beispiele für seine eigenen ästhetischen Anschauungen bei Peter Weiss finden können, wenn er sich etwas tiefer auf den Roman eingelassen hätte, statt zwei isolierte, kurze Zitate einer Figur im Roman als Programm des Autors auszulegen.

Der Roman handelt über weite Strecken vom Verschwinden der Realität in ihrer der bisherigen Wahrnehmung zugänglichen Form; er handelt von der Auflösung fester (z.B. politischer) Positionen; er handelt vom Fragwürdigwerden und Verschwinden des Ich.

Aber auf der anderen Seite hält der Roman an der Erkenntnis fest, daß die Auflösung von Realität, von Positionen und des Ich in ihren bisher gesicherten Formen nicht etwa das Verschwinden von Herrschaft und Unterdrückung bedeutet, sondern nur ihren Formwandel. Und weil dies so ist, hält der Roman daran fest, trotz aller Schwierigkeiten der Benennung, Herrschaft und Unterdrückung weiterhin als Herrschaft und Unterdrückung zu benennen und zu beschreiben.

Und daß er daran festhält, hat seinen Grund darin, daß der Roman seine Ich-Position nicht auf der Seite der Macht und der Herrschenden situiert, sondern auf der Seite der Machtlosen und Unterdrückten. Dort aber ist Selbstidentität, wenn sie die eigenen Erfahrungen ernst nimmt, nur in der Form des Widerstands zu gewinnen. Dieser Widerstand wird von

Weiss als Widerstand im Horizont der Gemeinsamkeit und Solidarität definiert.

Aber sinnvoller, als den unfruchtbaren Streit um die Grenze zwischen Moderne und Postmoderne fortzusetzen, scheint es mir, genauer zu bestimmen, in welchem Sinn und zu welchem Zweck Peter Weiss das Konzept der Totalität in seinem Roman anwendet.

Um hier weiterzukommen, bietet sich an, Peter Weiss' Konzept der Totalität gegen das von Georg Lukács abzugrenzen, dessen Totalitätsbegriff politisch wie ästhetisch gut ausgearbeitet ist, in der Geschichte der Ästhetik eine erhebliche Rolle gespielt hat und mit dessen Kunstbegriff sich Peter Weiss im Roman auseinandersetzt.<sup>30</sup>

Lukács schreibt in seinem Balzac-Buch den großen Romanciers des 19. Jahrhunderts die Fähigkeit zu, die "Totalität der objektiven Umstände", ihrer Zeit sachgerecht zu erfassen, wodurch sie imstande sind, die Widersprüche der gesellschaftlichen Entwicklung ihrer Zeit in der widersprüchlichen Totalität ihrer Hauptfigur zur Erscheinung zu bringen. Ihr Held werde dadurch zum "Typus".<sup>31</sup>

Lukács schreibt in "Geschichte und Klassenkampf" dem Proletariat für das 20. Jahrhundert die Fähigkeit zu, von seinem Standpunkt aus die Entwicklungsgeschichte des Kapitalismus in ihrer Totalität zu erfassen und deshalb beenden zu können.<sup>32</sup>

In beiden Fällen ist deutlich, daß Lukács den Begriff der Totalität in einer anderen Weise verwendet als Peter Weiss. Totalität wird von Lukács als Wesen gedacht. Dieses Wesen kann in einem Typus zur Erscheinung kommen oder kann von einem - bestimmten - Standpunkt aus in seiner Eigenart durchschaut werden. Die Widersprüche, die dieses "Wesen" Kapitalismus prägen, - und Lukács verschweigt diese Widersprüche ja nun wirklich in keiner Weise - diese Widersprüche sind in der zur Erscheinung kommenden oder erkannten Totalität enthalten und aufgehoben: im Fall des Romanheldens in der widersprüchlichen Einheit seines Charakters, im Fall des Proletariats in seiner ihm innewohnenden historischen Rolle, den Kapitalismus aufzuheben.

Dabei dient mir die Position des späten Lukács mit seinem Typusbegriff hier nur als sehr einfaches Gegenbild gegen Peter Weiss - von solcher Art Wesenslogik ist er weit entfernt. Ein irgendwie geartetes Ganzes jenseits oder über den Widersprüchen, das in einem Einzelnen als Ganzes zur Erscheinung käme, kennt er nicht.

Näher steht ihm die Position des frühen Lukács von *Geschichte und Klassenbewußtsein*, denn hier wird mit dem "Standpunkt des Proletariats" die Position der Unterdrückten eingeführt. Es ist die Position derer, die Ob-

jekt der Geschichte sind und Widersprüche des gesellschaftlichen Zwangszusammenhangs wahrnehmen, die niemand erkennen kann, der zu den Herrschenden gehört - und sei es als Leidender. Doch bei Lukács gerinnt diese Position des von der Herrschaft betroffenen und ausgeschlossenen Proletariats explizit wieder zu einem eigenen Standpunkt, von dem aus die Gesamtgeschichte des Kapitalismus als Ganzes begriffen und historisch abgeschlossen werden kann - wenn auch nur in einer noch nicht eingetretenen und ungewissen Zukunft.

In seinem Begriff vom "Standpunkt des Proletariats" skizziert Lukács (mit Einschränkungen, die hier nicht ins Gewicht fallen) die inhaltliche Position des künftigen Siegers, und so setzt er auch hier die Totalität der Geschichte als ein "Wesen", das im künftigen Sieger der Geschichte, dem Proletariat, zu sich selbst kommen wird, wenn das Proletariat einst die ihm zustehende Herrschaft angetreten haben wird, - woran theoretisch als Möglichkeit nicht zu zweifeln ist, auch wenn über die praktische Verwirklichung 1922 keine Aussagen zu machen waren. Der Begriff "Standpunkt des Proletariats" ist der theoretische Ausgangspunkt für Lukács späteren Weg in den Stalinismus.

Peter Weiss kennt keinen Sieger der Geschichte, und die Erfahrung der Unterdrückten, von der aus er sein Konzept einer *Ästhetik des Widerstands* entwirft, gibt keinen Blick auf ein wie immer geartetes Wesen der Geschichte, Wesen der Unterdrückung oder Wesen einzelner historischer Epochen frei. Sein Roman verweigert jedwede begriffliche oder ästhetische Vorwegnahme einer Herrschaft derer, deren Position jetzt dadurch definiert und deren Erfahrung jetzt dadurch bestimmt ist, daß sie von Herrschaft ausgeschlossen sind. Wo Skizzen einer befreiten Welt auftauchen, vor allem im ersten Band des Romans, bleiben es Vorstellungen einzelner Personen; der Roman bewegt sich nicht auf sie zu, sondern von ihnen weg.

Dementsprechend bedeutet das Insistieren auf Totalität, das Insistieren auf einem Zugang zum Ganzen der Wirklichkeit, keinen Zugriff auf einen benennbaren oder beschreibbaren möglichen Besitz, sondern es bedeutet den Versuch, Behinderungen aufzubrechen, Ausschließungen zu beseitigen, Trennungen zu durchbrechen.

Das Ganze, Totalität, ist kein Zustand der Wirklichkeit, den es zu erkennen oder zu erreichen gilt, sondern das Sprechen von Totalität formuliert einen Anspruch, den das Ich immer wieder dem totalitären Anspruch von Herrschaft in Faschismus und Parteibürokratie entgegenstellt. Das Insistieren auf dem Ganzen ist der Anspruch des Ich-Erzählers und seiner Freunde, ins Freie zu gelangen, Zugang zu erhalten zu verweigerten

Rechten, Zugang zu verweigerten Erfahrungen und zu verweigerter Selbstidentität.

Ein solch positionell und dynamisch bestimmtes Totalitätskonzept ist schwer begrifflich zu fassen. Wenn meine Behauptung richtig ist, daß Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* mit großer Konsequenz aus der Position der Unterdrückten heraus geschrieben ist, dann stößt auch unsere Begrifflichkeit bei der Beschreibung eines solchen Konzepts an ihre Grenze, denn die von Wesenslogik durchtränkten Begriffe unserer akademisch-philosophischen Tradition sind Sprache der Herrschenden, der Herrschaft und des Herrschens.

Ich habe deshalb eingangs das Wort von Musil zitiert, das es als ein Bild vielleicht leichter hat, auszusagen, um was hier geht. Wahrheit, sagt Musil, ist kein Kristall, den man in die Tasche stecken kann, sondern eine unendliche Flüssigkeit, in die man hineinfällt. Das Ganze, sage ich nun im Hinblick auf Peter Weiss, das Ganze ist kein Kristall, den man in die Tasche stecken kann, sondern eine unendliche Flüssigkeit, in der man sich bewegt.

Es ist die Zentralerfahrung der *Ästhetik des Widerstands*, daß dem Erzähler, seinen Freunden und Millionen von Menschen heute und in der Geschichte das Sichvergewissern dieses Ganzen verwehrt wird durch herrschaftsgewollte Hierarchisierungen, durch Gewalt, durch Konventionen und durch die in die Psychen eingesenkten Schranken des Verstehens und des Bei-Sich-Seins.

Dabei kommt der Vorstellung vom Ganzen der Realität wie vom Ganzen des Widerstandes eine zentrale Bedeutung, eine den Widerstand überhaupt erst konstituierende Bedeutung zu. Nur, wenn die Wirklichkeit der Ausbeutung und Unterdrückung als ein wie immer auch Zusammenhängendes, Strukturiertes und potentiell Ganzes erfahren wird, kann sich ein Widerstand gegen sie bilden, der mehr ist, als subjektiver Protest oder individuelles Sichentziehen, der eine potentielle Handlungsperspektive bildet - sei dieses Handeln nun, in Peter Weiss' Formel, politische oder ästhetische Handlung.

Oder, um nach dem Bild doch den Versuch einer begrifflichen Klärung zu machen:

"Totalität" im Sinn von Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* ist kein positiver Begriff mit inhaltlichen Setzungen. Was an inhaltlichen Setzungen in ihm vorkommt, ist transitorisch. Sondern "Totalität" ist ein relationaler und ein kritischer Begriff. Er bezieht sich - kritisch - auf vorhandene, herrschaftserzeugte Setzungen, in denen Teilbereiche der Wirklichkeit für das Ganze der Wirklichkeit erklärt werden und damit alles andere, und alle

anderen, ausgeschlossen werden. Gegen diese Ausschließungen wendet sich das Insistieren auf "Totalität".

Wie jeder kritische Begriff ist auch bei Peter Weiss der Begriff der "Totalität" nicht ohne Inhalt. Aber dieser Inhalt ist als Negation zu bestimmen: daß die Wirklichkeit ohne Herrschaft und Unterdrückung sei. Ein Bild, wie diese Wirklichkeit ohne Herrschaft und Unterdrückung aussehen solle, ist in Weiss' Begriff der Totalität nicht enthalten.

Dies ist auch der einzige Sinn, in dem für die *Ästhetik des Widerstands* noch von utopischer Dimension gesprochen werden kann. Alle positiven Utopien werden in diesem Roman verabschiedet. Auch das "Reich der Freiheit", heißt es einmal, sei keine Formel mehr, die Hilfe abgäbe. Aber bis zum Ende hält der Roman an der Forderung fest, daß das Ganze der Wirklichkeit nicht von Herrschaft und Unterdrückung bestimmt sei. Und diese "Utopie" hat weitreichende Bedeutung. Aus ihr leitet sich zum Beispiel die Vorstellung ab, daß Menschen menschlich miteinander umgehen und daß die politischen und künstlerische Handlungen der Menschen eine Einheit bilden sollen.<sup>33</sup>

## Anmerkungen

- 1 Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Alexander Stephan: Ein großer Entwurf gegen den Zeitgeist. Zur Aufnahme von Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands". In: A. Stephan (Hg.): Die Ästhetik des Widerstands. Frankfurt a.M. 1983, S. 346-366, sowie Jürgen Kuttner: "... kein Buch, das einfach zum Leser gelangt"? - Zur Aufnahme der "Ästhetik des Widerstands" in der BRD. In: Norbert Krenzlin (Hg.): "Ästhetik des Widerstands". Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss. Berlin 1987, S. 154-176. Dort die obigen und weitere Zitate.
- 2 Wolfgang Welsch: Für eine postmoderne Ästhetik des Widerstands. In: W. Welsch: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1993, S. 157-167. (Der Aufsatz zuerst 1989).
- 3 Michael Hofmann: Die Ästhetik der Postmoderne und die "Ästhetik des Widerstands". Vorüberlegungen zu einem Vergleich. In: Michael Hofmann (Hg.): Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss. St. Ingbert 1992, S. 147-163.
- 4 Neben Hofmann (s. vorige Anmerkung) vgl. Jens-F. Dwars: Archäologie der Befreiung. Zu Welschs postmoderner Lesart der "Ästhetik des Widerstands". In: Das Argument 192. März/April 1992. - Zur Sekundärliteratur vor 1989 sei generell verwiesen auf die präzise kommentierende Bibliographie in Robert

Cohen: Bio-Bibliographisches Handbuch zu Peter Weiss' "Ästhetik des Widerstands". Hamburg: Argument 1989, S. 165-186. Ich erwähne im folgenden nur Literatur, die mir bei der Arbeit wichtig war; einen Überblick in den Forschungsstand zu geben, ist nicht meine Absicht.

- 5 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. Rudolf Frisé. Berlin 1951, S. 546. (Zweites Buch. Zweiter Teil: Seinesgleichen geschieht. Kap. 110: Moosbruggers Auflösung und Aufbewahrung.)
- 6 I, 55; I, 137; I, 203. Alle Stellenangaben mit römischen (Bd.) und arabischen (Seite) Ziffern im Text und in den Anmerkungen beziehen sich auf: Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Drei Bände in einem. Frankfurt a.M. 1983.
- 7 I, 55. Weiss nennt hier: Lunatscharki, Tretjakow, Trotzki. Mir scheint außer Zweifel, daß der Passus eigentlich auf Lukács zielt: Lukács' Totalitätsbegriff in der Expressionismusdebatte wie in den Realismusbüchern wird als Zugeständnis an (bürgerliches) Herrschaftsdenken abgelehnt, und ihm wird eine eigene, andere Vorstellung von Totalität entgegen gesetzt. Vgl. dazu weiter unten und: Dieter Strützel: Georg Lukács und Peter Weiss. Ideologie und Erfahrung bei der Entstehung proletarischer Kultur. In: Alltag - Kunst - Proletarische Selbstwerdung. Kolloquium über die "Ästhetik des Widerstands". In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität. 36, 1987, S. 383-388.
- 8 Angesichts der Gesamtbewegung des Romans mag eine einzige Selbstreflexion des Erzählers als ausdrücklicher Beleg genügen: "Immer war ich davon ausgegangen, daß die Parteilichkeit nicht mit dem Dogma verbunden, die Selbstprüfung nie aufgegeben, nichts als fertig, endgültig hingenommen werden dürfe. Wenn die Bourgeoisie Fortschrittlichkeit herausstellte und dabei ihre Klassenjustiz betrieb, so hatten wir uns desto mehr für die Wiederherstellung des Begriffs der Menschenrechte einzusetzen. Dies zu erreichen war für Hodann, solange die Partei in ihrer gegenwärtigen Form bestand, eine Unmöglichkeit." (II, 243) Die unscheinbare Passage ist voll komplexer Bezüge: "Fortschrittlichkeit" nimmt im KP-Bewußtsein der Kommunismus für sich in Anspruch: durch sie verbürgt sich seine historische Überlegenheit; Weiss gibt diesen Begriff preis, als fragwürdiges bürgerliches Erbe. Bürgerliche "Klassenjustiz" und stalinistische Parteijustiz werden auf diese Weise im Zitat in entlarvende Nähe gebracht; an die Stelle von "Fortschrittlichkeit" rückt der Begriff der "Menschenrechte". Dies ist die Position des Erzählers ("ich"); die daraus folgende explizite Parteilichkeit jedoch die Position Hodanns. - Am Ende des 2. Bandes wird der Gegensatz von Demokratie und Totalitarismus im Roman explizit thematisiert (II, 278), ausdrücklich als Kritik an Lenins Parteilichkeitskonzept. (Frederik Ström, der sie vorträgt, ist für den Erzähler ein wichtiger Berichterstatter über die Geschichte der schwedischen Arbeiterbewegung, aber gewiß nicht Vertreter seiner eigenen politischen Haltung; Brecht "be-

- trachtete ihn spöttisch" (ebd.). Auch hier wird das Problem im Roman in vielen Aspekten diskutiert, aber nicht entschieden.
- 9 Eine ausführliche Erörterung des Subjekt-Begriffs in der "Ästhetik des Widerstands" behalte ich mir für eine spätere Veröffentlichung vor.
  - 10 Kurze Andeutungen über das äußerst vielschichtige Verhältnis zum Vater bei Carl Pietzcker: Blick gegen Blick. Szenen eines Schau-Spiels. Zum 'Marat/Sade' von Peter Weiss. In: Pietzcker: Lesend interpretieren. Zur psychoanalytischen Deutung literarischer Texte. Würzburg 1992, S. 184-211, dort S. 207ff.
  - 11 Die Ausnahme ist Heilmanns Liebe zu Libertas (Schulze-Boysen) am Ende des III. Bandes. Trotz ihres Verrats wünscht er mit ganze Seele, sie möge dem Henker entkommen: dieses eine Mal, aber ausgerechnet (und bewußt: vgl. III, 206) von Heilmann, wird die individuelle Liebe zu einem einzelnen Menschen über die politische Verpflichtung gegenüber den Vielen gestellt.
  - 12 Einen Markierungspunkt im Roman stellt das Engelbrekt-Projekt (II, 176-257) dar: seine Faszination liegt auch darin, daß hier noch geschichtliche Kräfte als Personen dargestellt werden können, wobei der Umschlag von feudaler Herren-Gesellschaft zu moderner Massengesellschaft im Stück selbst behandelt werden soll (als Widerspruch zwischen seinem 1. und 2. Teil). Vgl. dagegen die Abstraktheit der "Quadrate" und "Pyramiden" in Rosners Darstellung S. 224: die Namen von Militärs und Wirtschaftsführern hier sind nur noch Namen von Exponenten; im ganzen Buch werden Hitler und Stalin nicht namentlich genannt.
  - 13 Exemplarisch wird auch das an den historischen Modellen dargestellt, z.B. dem des antiken Griechenland (I, 37ff.) oder dem des schwedischen Spätmittelalter (II, 188ff. oder II, 229ff.).
  - 14 Vor allem III, 123ff.
  - 15 III, 24ff.
  - 16 Hierzu gehört auch das Motiv und Bild der Dürerschen Melancholia in Bd. III. (III, 132f.), die in I, 76 schon einmal kurz aufgegriffen, hier ausführlicher behandelt wird.
  - 17 Der Gesichtspunkt ist unter dem Stichwort des "passiven Helden" auch von der älteren Forschung schon gesehen worden, aber ist in der neueren stärker herausgestellt worden, siehe z.B. Friedrich A. Kittler: Über die Sozialisation Wilhelm Meisters. In: Gerhard Kaiser, Friedrich A. Kittler: Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Keller. Göttingen 1978, S. 13-134, oder Monika Born-Wagendorf: Identitätsprobleme des bürgerlichen Subjekts in der Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft. Untersuchungen zu "Anton Reiser" und "Wilhelm Meister". Pfaffenweiler 1989.

- 18 Eine andere Stelle, an der die subjektive Seite der "Einheit von politischen und ästhetischen Handlungen" mit der objektiven Seite der Vielfalt und Einheit des Widerstandes eng verbunden ist: die kleine Szene am offenen Fenster: "Und hatte die Spannung eben noch zu gereizten Auseinandersetzungen geführt, so stellte sich beim Eintreten der Stille jener Zusammenhalt her, der alle Meinungsverschiedenheiten vergessen und nur das Gemeinsame noch gelten ließ. Wie oft zuvor, sah ich alles, womit ich mich befaßte, als eine einzige, zusammenhängende Anstrengung, die Behinderungen zu überwinden, und hier bestanden keinerlei Widersprüche zwischen politischen und künstlerischen Handlungen, jedes Ausdrucksmittel diente der Möglichkeit, zu verstehen, zu urteilen, zu verändern. Bischoffs Reise, Hodanns Kampf gegen die Krankheit, Rosners Geduld, die Bemühungen meines Vaters, die Würde seiner Arbeit aufrecht zu erhalten, Stahlmanns Großzügigkeit, mit der er mich, um mich in meiner eigenen Suche zu bestärken, in seine Träume sehn ließ, Funks, Arndts Grübeln und Brüten über den Planzeichnungen eines Verbindungsnetzes, und all das, was drüben, im Land, wie wir sagten, in den Höhlen entworfen wurde, es gehörte jener Gemeinschaft an, in der nicht nach der Art, sondern der Zielrichtung unsres Tuns gefragt wurde, und in der das Durchhalten der vielen, das Beste, was ein jeder zu leisten vermochte, den untrennbaren Wert ausmachte. So legten wir, in unsren kleinen Gruppen, vielleicht den Grund zu dem, was sich Münzenberg als Kulturrevolution vorgestellt hatte." (II, 133)
- 19 I, 92-95.
- 20 I, 93-95.
- 21 I, 150-155; I, 157ff.; I, 165-168: welch ein Ensemble von Themen, Zeiten, Realitätsstufen! Zum Thema 'Surrealismus' jetzt: Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der "Ästhetik des Widerstands". Opladen 1991.
- 22 II, 149-151. Es ist kein Zufall, daß diese Reflexion in Brechts Arbeitswerkstatt aufkommt.
- 23 Zur Bedeutung der "Spiegelgassen-Episode" vgl. Sigrid Lange: Kunst und Politik in der Erzählerfigur. Ein Beitrag zur Avantgardediskussion. In: Alltag - Kunst - Poletarische Selbstwerdung. Kolloquium über die "Ästhetik des Widerstands" (s.o. Anm. 7), S. 345-351.
- 24 Zu Peter Weiss' Auseinandersetzung mit Kunstwerken, hier besonders mit Géricaults "Das Floß der Medusa", den wichtigen und gewichtigen Aufsatz von Klaus Herding: Arbeit am Bild als Widerstandsleistung. In: Alexander Stephan (Hg.): Die Ästhetik des Widerstands. Frankfurt a.M. 1983, S. 246-264.
- 25 So rekonstruiert der Erzähler gemeinsam mit dem Vater die Geschichte der gescheiterten Revolution von 1918/19 am exemplarischen Beispiel des Bre-

- mer Arbeiteraufstandes (I, 100ff.); so wird aus den langen Erzählungen schwedischer Sozialisten, zum Teil in kunstvoller Parallelmontage, die Geschichte der schwedischen Arbeiterbewegung von 1917 bis in die Gegenwart rekonstruiert (II, 259-310; Parallelmontage 279ff.).
- 26 I, 37-52.
- 27 "Während der Tage, an denen ich das Buch las, lernte ich Züge, Eigenschaften meiner selbst und meiner Angehörigen kennen, die ich früher von mir abgeschoben oder mit denen ich mich nur flüchtig befaßt hatte." (I, 175). Das Buch "beängstigte, bedrängte den Lesenden, weil er die Gesamtheit unserer Probleme aktualisiert sah." (I, 176) Gerade darin liege sein befreiender Beitrag zum Widerstand.
- 28 Siehe oben Anm. 11; allgemeine Reflexionen zum Verhältnis von künstlerischer Arbeit an der Geschichte und gegenwärtigen gesellschaftlichen Konflikten: II, 213 ff.
- 29 III, 59.
- 30 Siehe hierzu die Arbeit von Peter Strützel, zit. oben Anm. 7.
- 31 So z.B. im Vorwort zu "Balzac und der französische Realismus". In: Georg Lukács: Werke. Band 6. Probleme des Realismus III. Frankfurt a.M. 1976, S. 433ff., bes. 436ff.
- 32 Hierzu vor allem Kapitel III, "Der Standpunkt des Proletariats", in "Geschichte und Klassenbewußtsein". In: Georg Lukács: Werke. Band 2. Geschichte und Klassenbewußtsein. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1976, S. 331ff. - Zur neueren Diskussion des Totalitätsproblems siehe Fredric Jameson: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Methuen: Cornell University Press 1981. - Jameson setzt sich intensiv mit dem Totalitätsbegriff Althusserers auseinander - ein Aspekt, der einer späteren Veröffentlichung vorbehalten bleiben muß.
- 33 Christof Hamann vertritt in seiner Magisterarbeit "Verletzliche Standorte. Formen der Kritik in Peter Weiss' "Die Ästhetik des Widerstands" (Freiburg [1995], 128 Bl.) die These, Weiss' Roman entfalte eine utopische Dimension nur noch in der Vereinigung von intellektuellen und sinnlichen Kräften, Geist und Körper des Menschen - in dieser Dimension aber postuliere sein Roman nicht nur, sondern realisiere ein utopisches Potential.