

IV. Literarische Beschreibung in der *Ästhetik des Widerstands*

1. Funktionen der Beschreibung

Die Ästhetik des Widerstands beginnt mit der ausführlichen Beschreibung eines Kunstwerkes. Die Leserinnen und Leser werden jedoch erst später, nach der Lektüre von einigen Seiten, darüber informiert, dass es sich hier um den Fries vom Pergamon-Altar handelt. Durch diese sogenannte ‚*medias in res*‘-Technik¹³² werden sie gezwungen, sich rückblickend an das Beschriebene zu erinnern oder es noch einmal zu lesen. Sie müssen sich mehr Mühe geben, im Beschriebenen einen Sinnzusammenhang zu finden. Wäre die Beschreibung an der ‚richtigen‘ Stelle eingefügt, bliebe ihnen diese Mühe erspart. So lässt sich zunächst feststellen, dass der Ort der Beschreibung im Romankontext eine besondere Rolle für ihre Funktionsführung spielt.

Ein weiteres bestimmendes Element für die Funktion der Beschreibung ist ihr visueller Charakter. Im Beschreibungsmodus ist prinzipiell die visuelle Wahrnehmung zugrunde gelegt, während die anderen Darstellungsmodi wie Bericht, Erzählen und Dialog jeweils den anderen Wahrnehmungstätigkeiten zugewiesen werden. Deshalb wird der Wechsel des Darstellungsmodus im Allgemeinen immer von einem Wechsel des Wahrnehmungsverhaltens des Erzählers begleitet. Beim Wechsel zum Beschreibungsmodus aktiviert sich also die visuelle Wahrnehmung. Diesen Vorgang kann man im weiteren Sinne als einen Perspektivenwechsel, d.h. einen Wechsel in die sinnlich-visuelle Perspektive, bezeichnen.¹³³

¹³² Vgl. Burkhardt Lindner: Halluzinatorischer Realismus. *Die Ästhetik des Widerstands*, die *Notizbücher* und die Todeszonen der Kunst. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt a. M. 1983. S. 178, sowie Stephan Meyer: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*. Tübingen 1989, S. 38.

¹³³ Während sich der Begriff der ‚Perspektive‘ in der Romantheorie von Franz K. Stanzel auf die erzählende Person oder Romanfigur bezieht, als „Ansicht einer Sache, wie sie sich vom persönlichen, subjektiven Standpunkt einer Romanfigur oder eines Erzählers darbietet“, benutze ich ihn hier als einen auf die Wahrnehmungs- oder Erkenntnisorgane bezogenen Begriff. Es geht also beim ‚Perspektivenwechsel‘ in diesem Sinne um den Wechsel der Wahrnehmungs- und Darstellungsmethoden derselben erzählenden Person. Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. 3., durchges. Aufl., Göttingen 1985, S. 166.

Die durch den plötzlich eingeleiteten Beschreibungsmodus vorgenommenen Perspektivenwechsel in der *Ästhetik des Widerstands* gehen einher mit einem auf inhaltlicher Ebene meist bedeutenden Wendepunkt. Diese Beobachtung lässt die eigentümliche Bedeutung der Visualität in der ästhetischen Konzeption von Peter Weiss erkennen. Bei dem politischen Meinungsstreit zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Vater z.B. markiert die „plötzlich“ einsetzende Beschreibung der Erinnerungsbilder folgenden bemerkenswerten inhaltlichen Wendepunkt:

[...] und als er nun, umherstampfend, wieder was von der Kaiserbrücke murmelte, verstand ich, daß es überheblich gewesen war, ihm seine Zerrissenheit, seine Unklarheiten vorzuwerfen, denn er hatte sein bestes getan, und **plötzlich** sah ich ihn, mit dem kurzgeschnittenen Bart, den er damals trug, in der dunkelbraunen Filzjacke, den Kragen hochgeschlagen, das Fahrrad aus dem Garten in den Flur und hinaus zur Straße schieben, sah ihn übers Pflaster radeln [...]. Und dann konnten wir wieder miteinander sprechen, es war wieder klar, daß wir uns im gleichen Lager befanden, und wie sich die Mißverständnisse zwischen uns aufklären ließen, so würden auch die Parteien, meinte ich, über die ideologischen Streitpunkte hinwegkommen und, weil es notwendig war, die Front der Einheit bilden.¹³⁴

Trotz der Meinungsverschiedenheit zeigt hier der Ich-Erzähler gegenüber seinem Vater zwar eine emotionale Sympathie. Aber die politische Erkenntnis der Notwendigkeit einer Einheitsfront ist nicht etwa auf die Konsequenz aus einem Streitgespräch oder aus einer vernünftigen Selbstreflexion, sondern allein auf die „plötzlich[e]“ Erinnerung an den früheren Arbeitsalltag des Vaters zurückzuführen. Wie der Roman unvermittelt mit der Beschreibung eines Kunstwerkes anfängt, so bahnt sich hier eben mit der Beschreibung eine inhaltlich entscheidende Wende an, die ohne Anlass und Zusammenhang „plötzlich“ einsetzt. Die plötzliche Erinnerung und der damit verbundene inhaltliche Sprung sind demzufolge weniger auf den Ich-Erzähler als auf das „übergeordnete Erzählerbewußtsein“¹³⁵ zurückzuführen, von dem die Funktion der Beschreibung in der *Ästhetik des Widerstands* bestimmt wird.

Die beiden entscheidenden Elemente für die Funktionsbestimmung der Beschreibung sind also ihr Ort im Romankontext und ihre Visualität. Nach ersterem sind in der *Ästhetik des Widerstands* zunächst folgende Typen zu unterscheiden:

¹³⁴ ÄdW I, S. 126. (Hervorhebung von mir)

¹³⁵ Vgl. Burkhardt Lindner: Ebd., S. 177. Mehr dazu siehe unten S. 78 (Anm. 139).

1) Einleitende Beschreibung

Es gehört zu den auffälligen Merkmalen des Romans, dass alle drei Bände unvermittelt mit einer Beschreibung eingeleitet werden. Darüber hinaus werden auch sonst die meisten jeweils neuen Gegenstände der Handlung im Beschreibungsmodus eingeführt und daraufhin in einem immer größeren Zusammenhang verknüpft.

Ein paradigmatisches Beispiel dafür ist wiederum der Anfang des Romans. Nachdem der Fries vom Pergamon-Altar detailreich beschrieben wurde, wird im Lauf des Romans schrittweise erörtert, wie sich in der Entstehung und Überlieferung des Kunstwerkes die politische und gesellschaftliche Lage der jeweiligen Zeit widerspiegelt, und es wird gezeigt, wer diese Fragen unter welchen Umständen diskutiert. Der vollständige Sinnzusammenhang des beschriebenen Gegenstands, etwa mit der geschichtlichen Aufgabe des Proletariats, wird erst zum Romanende deutlich. Ein zunächst auf der Mikroebene beschriebenes Kunstwerk wird also über den ganzen Roman hinweg immer weiter in einen einheitlichen Zusammenhang gestellt.

Diese Expansionsstruktur des Sinnzusammenhangs ist einerseits als ein Ausdruck des Erkenntnisprozesses zu verstehen. Andererseits hat sie bei der Rezeption für die Leserinnen und Leser die Funktion, die eigene Suche nach dem Zusammenhang zu fördern: Die Wiederholung dieser Zusammensetzung lässt sie vermuten, dass jede plötzlich auftauchende Beschreibung im Text in einen größeren Zusammenhang gestellt werden muss. Dadurch bleibt die einleitende Beschreibung nicht nur ein literarisches Darstellungsmittel, sondern sie fungiert auch als ein Moment der Erkenntnis.

So geschieht es nicht ohne Grund, dass jeder neue Gegenstand der Darstellung in der *Ästhetik des Widerstands* durch Beschreibung eingeleitet wird – sie stellt eine grundlegende Voraussetzung für die weitere literarische Darstellung von Peter Weiss dar:

Die Tasse – Beschreibung einer winzigen Einzelheit – u [sic!] wenn es nicht gelingt, die Tasse zu beschreiben, wie soll es da möglich sein, etwas darzustellen von dem Raum ringsum – die Revolution, ein riesiger Wind weht von Petersburg bis Vladivostok – [...] ¹³⁶

¹³⁶ NB 71/80 I, S. 349.

Nach dieser Bemerkung in den *Notizbüchern* ist die „Beschreibung einer winzigen Einzelheit“ für Peter Weiss eine unentbehrliche Voraussetzung für die Darstellung „von dem Raum ringsum“. Und wenn sie gelungen ist, kann man darin die geschichtlichen und politischen Zusammenhänge der „winzigen Einzelheit“ finden. Deshalb wollte Peter Weiss den monumentalen Roman gerade mit der Beschreibung winziger Einzelheiten beginnen lassen.

Die Beschreibung avanciert für den Ich-Erzähler also zu einem Mittel der Erkenntnis von größeren Zusammenhängen der Geschichte. In der *Ästhetik des Widerstands* heißt es;

[...], wenn ich dies einmal beschreiben könnte, wenn mir das gelänge, dann müßte verständlich werden, was die hier zustande brachten.¹³⁷

Diese sprunghafte Aufwertung der Beschreibung von einem literarischen Darstellungsmittel zu einem Erkenntnismittel ist dem Umstand geschuldet, dass ein ästhetischer Darstellungsprozess für Peter Weiss immer ein Erkenntnisprozess ist. Der verzweifelte Kampf um ein passendes Wort für die Beschreibung eines Gegenstands war für ihn gleichbedeutend mit seinem Kampf um geschichtliche und politische Erkenntnis. So kann man zunächst festhalten, dass Wahrnehmung und Beschreibung für Peter Weiss in erster Linie weniger an der ästhetischen Präsenz als an der Erkenntnis orientiert sind.

Die Feststellung dieser methodischen Orientierung von Peter Weiss' Beschreibungsverfahren ist eine grundlegende Voraussetzung für das Verständnis von dessen Funktion. Wenn man aber den Befund in Betracht zieht, dass die Grundlage der Erkenntnis für Peter Weiss nicht etwa im vernünftigen Diskurs, sondern in der sinnlichen Wahrnehmung liegt, stellt sich die Frage, welche Art von ‚Erkenntnis‘ die Beschreibung eigentlich leistet. Eine diskursive ‚Erkenntnis‘, die sich über den geschichtlichen und politischen Zusammenhang des Gegenstands einstellt, oder eine durch die sinnliche Wahrnehmung unmittelbar gewonnene?

Die Erkenntnisleistung der Beschreibung von Peter Weiss enthält sicher Züge beider Formen. Dennoch ist es spannender und lohnender, einen dialektischen Gegensatz beider Begriffe bzw. ihren oppositionellen Widerstand gegeneinander als überlegten Teil von Weiss' ästhetischer Konzeption anzunehmen, als voreilig von einer gewollten Synthese

auszugehen – ähnlich dem Verhältnis zwischen ‚Bild‘ und ‚Sprache‘, das ich bereits oben dargestellt habe und worauf ich in verschiedenen anderen Zusammenhängen noch zurückkommen werde.

Angesichts der Schwierigkeit, bildliche Gegenstände mit dem begrifflichen ‚Wort‘ zu erfassen, erweist sich jedoch die Beschreibung für Peter Weiss in jedem Fall als ein nützliches oder vielleicht als einziges verfügbares Darstellungs- und Erkenntnismittel, ob es nun um die eine oder die andere Form geht. Für Peter Weiss stand die sinnliche Wahrnehmung und Beschreibung immer am Anfang, um den undarstellbaren Gegenstand doch darzustellen und damit zu verstehen. Deshalb ist es kein Zufall, dass die drei Bände der *Ästhetik des Widerstands* jeweils mit sinnlichen Beschreibungen anfangen.

2) Verbindende Beschreibung

Die Beschreibung bringt prinzipiell einen Wechsel der Perspektive oder der Darstellungsgegenstände mit sich. Deshalb entsteht bei ihrem Einsatz im Allgemeinen der Eindruck eines Stilbruchs bzw. einer Digression in der Handlungsführung. Peter Weiss verfolgt dabei mit der Beschreibung in der *Ästhetik des Widerstands* eine Doppelstrategie, um die Verbindung zwischen aufeinander folgenden Textblöcken herzustellen: Wo der inhaltliche Zusammenhang relativ locker geblieben ist, wird die Verbindung der beiden Textblöcke durch ein gemeinsames Element hergestellt. Wo es um einen engen inneren Zusammenhang geht, verzichtet Peter Weiss dagegen auf eine solche äußerliche Verbindung bzw. unterstreicht jenen sogar durch einen stilistischen Bruch.

Im ersten Fall wird die Textverbindung durch ein äußerlich bemerkbares gemeinsames Motiv relativ leicht hergestellt. Zwischen dem 18. und 19. Textblock des zweiten Bandes z.B., wo ein Wechsel von Erzählperspektive und Schauplatz stattfindet, wird die Textverbindung durch das gemeinsame Motiv des ‚Grün[s]‘¹³⁷ realisiert:

In der verqualmten, drückenden Schwüle, und unter den Nachwirkungen der Anspannung, mich vor all diesen Sachverständigen zu zwiespältigen, gefährlichen Fragen

¹³⁷ ÄdW III, S. 199.

zu äußern, war ich von Schweiß überströmt. Das **Grün** draußen lockte wie eine Befreiung.

Dieses **Grün**. Dieses **Grün**, das Lorca besang, sagte Gallego, den Blick auf die vorübergleitende schwedische Küste gerichtet. **Grüner** Wind, **grüne** Zweige. Barke auf des Meeres Wasser. Stahlmann stand neben ihm, an die Reling des Schiffs gelehnt, das sie, von Le Havre kommend, nach Leningrad bringen würde.¹³⁸

Hier ist der innere Zusammenhang zwischen beiden Textblöcken schwer zu ermitteln. Das gemeinsame Motiv des „Grün[s]“ als das einzige Verbindungsmedium kann nur auf die bildliche Assoziation des Ich-Erzählers oder auf das „übergeordnete [...] Erzählbewußtsein“ zurückgeführt werden.¹³⁹ Zwar ist die Möglichkeit einer Erklärung für diesen inneren Zusammenhang der Assoziation nicht ausgeschlossen.¹⁴⁰ Auf der Textebene aber ist die Funktion dieses Motivs in etwa mit der Überblendungstechnik im Film vergleichbar.

Im anderen Fall ist der Zusammenhang der beiden Textblöcke dagegen nicht so leicht auf den ersten Blick zu erkennen. Statt einer Verbindung kommt es im Textverlauf zu einem Abbruch und einem Kontrast infolge eines plötzlichen Wechsels von Erzählperspektive, Schauplatz oder Darstellungsgegenstand. Durch diese Funktion der Beschreibung ist z.B. der Textverlauf zu Anfang des dritten Textblocks im ersten Band vorübergehend unterbrochen:

Und doch, sagte Heilmann nach einer Weile, als wir in das zerschließne, von gekrümmten Titanen gestützte Hoftor traten, und doch kam er um unter furchtbarer Pein, niemandem gelang es, ihm das mit dem vergifteten Blut des Nessos getränkte Hemd von der Haut zu reißen, und ihn dran zu hindern, sich im Wahnsinn des Schmerzes in den immer brennenden Scheiterhaufen zu werfen, auf dem Berg Oite.

Die Reihen der ineinandergeschobenen hölzernen Karren im Hof, die knarrenden Dielen der Treppen hinter uns lassend, öffneten wir die Tür mit der Scheibe aus geripptem Glas, den Kratzern und abgesprungenen Stellen in der fettigen, schwärzlich braunen Bemalung,

¹³⁸ ÄdW II, S. 152f. (Hervorhebung von mir)

¹³⁹ Unter erzähltheoretischem Aspekt hat man versucht, die Verknüpfung auf den „Bewußtseins-horizont des Erzählers“ (Burkhardt Lindner) oder auf das „übergeordnete[...] Erzählbewußtsein“ (Stephan Meyer) zurückzuführen. Vgl. Burkhardt Lindner: Ebd., S. 177, und Stephan Meyer: Ebd., S. 79.

¹⁴⁰ Manuel Köppen z.B. hat darauf hingewiesen, dass das Leitmotiv ‚Zug‘ in den frühen malerischen und literarischen Werken von Peter Weiss gleichermaßen „die explosionsartige Bewegung“ von der Statik zur Dynamik der Raumsituation und von der äußeren Wahrnehmung zur inneren assoziieren lässt. Die gleiche Assoziierung des ‚Zugs‘ kann man auch in der *Ästhetik des Widerstands* finden. Vgl. Manuel Köppen: Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss. Werk und Wirkung. Bonn 1987, S. 9ff. Und ÄdW II, S. 77.

dem Briefkasten aus buckligem schwarzen Blech, dem weißen zersprungenen Email des ovalen Namensschilds, der festgenagelten fleckigen Pappkarte, bedruckt mit dem verschnörkelten Text Leser des Völkischen Beobachters, und traten in die Küche ein.¹⁴¹

An dieser Stelle wird die Beschreibung des Hofes vorher eingeleitet, und deswegen ist hier möglicherweise ein Textzusammenhang zu bemerken. Trotzdem wirkt die Verbindung zwischen den beiden Abschnitten unterbrochen, da der zeitliche und räumliche Abstand zwischen den Inhalten beider nicht zuletzt durch die akribische Detailliertheit der Beschreibung in den Vordergrund gestellt wird. Durch die auf die Mikroebene konzentrierte Beschreibung zeichnet sich der kontrastierende Abstand zwischen der mythischen Welt von Herakles und dem proletarischen Milieu des 20. Jahrhunderts ab.

Der erste Eindruck des Kontrastes und des Abbruchs wird jedoch im Textverlauf stufenweise durch die Erkenntnis ersetzt, dass es sich hier doch um eine geschichtliche Kontinuität handelt. Die Erkenntnis des inneren Zusammenhangs ist um so eindrucksvoller, je stärker der erste Eindruck des Abbruchs ist. Unter diesem Aspekt hat die Beschreibung an dieser Stelle die gleiche Aufgabe wie als Einleitung. Denn die verbindende Beschreibung hat zugleich eine einleitende Funktion für den jeweils folgenden Abschnitt. Die Beschreibung hat hier also die Doppelfunktion von Einleitung und kontrastierender Verbindung.

So zeigt sich, dass die Beschreibung in der *Ästhetik des Widerstands* durchaus mehrere Funktionen auf einmal erfüllen kann: die des Kontrastes, des Abbruchs, der Umleitung und der Einleitung. Ihre ästhetische Qualität ist ja gerade nicht in einer eindeutigen Zugehörigkeit zu einer Funktion, sondern in ihrer ambivalenten Zusammensetzung zu finden.

3) Kontrastierende Beschreibung

Der Kontrast durch die Beschreibung entsteht jedoch nicht nur zwischen den Textabschnitten. Vielmehr tritt er auch immer dort auf, wo die Beschreibung einen Wechsel mit sich bringt. Der Grund hierfür liegt im allgemeinen Gegensatz zwischen der Bildlichkeit der

¹⁴¹ ÄdW I, S. 25f.

Beschreibung und der Begrifflichkeit der anderen Darstellungsverfahren in der *Ästhetik des Widerstands*. Dieser „oppositionelle“ Charakter der Beschreibung¹⁴² ist auf Peter Weiss' Auffassung von ‚Bild‘ und ‚Sprache‘ zurückzuführen. In dieser oppositionellen Anwendung unterscheidet sich die Beschreibung in der *Ästhetik des Widerstands* von den Beschreibungen in der übrigen affirmativen Literatur, in der die bildliche Beschreibung unter anderem eine anschauliche, metaphorische oder symbolische Darstellung des Begriffes bleibt und sich mit dieser repräsentativen Rolle begnügt.

Aus diesem Grund ist der Kontrast zwischen dem beschriebenen Gegenstand und anderen Gegenständen doch bemerkbar, wenn auch beide anscheinend in Parallele gesetzt werden. Am Ende des 31. Textblocks im ersten Band z.B. stellt der Ich-Erzähler seine Empfindung beim Abschied von Spanien wie folgt dar:

Welche Mühen, welch unerrechenbare Opfer, und welche Stille über den Gärten, die wir bald verlassen würden.¹⁴³

Hier zeigt sich, dass der Ich-Erzähler in keiner Situation vergessen will, einen kurzen Blick auf die Umgebung zu werfen. In dieser kurzen additiven Formel kommt demzufolge sein komplizierter Gefühlszustand zum Ausdruck, der sich sowohl auf die geschichtliche Situation Spaniens als auch auf die kleine Landschaft bezieht. Dadurch werden die geschichtliche Niederlage und die persönliche Wehmut ohne Unterschied in Parallele gesetzt. Wenn man im gewöhnlichen Wahrnehmungsverhalten ersteres als ‚groß‘, und ‚wichtig‘, letzteres dagegen als ‚klein‘ oder ‚privat‘ bezeichnet, so stellt diese Parallelisierung schon einen provokativen Kontrast dar.

Dieser soeben zitierte kurze Satz spiegelt gewissermaßen die Werkintention des Romans wider, die vor allem darin besteht, auch das letzte kleine namenlose Ding durch die literarische Artikulation dem Vergessen zu entreißen und dadurch zu retten. Das kleine Namenlose wird vom menschlichen Bewusstsein zunächst als vage Erscheinung wahrgenommen, die noch nicht mithilfe des Wortes und Begriffs erfasst werden, sondern, eben deswegen, nur in bildlicher Form erscheinen kann. Dazu können auch Menschen gehören, die in der geschriebenen Geschichte verdrängt und vergessen wurden, wie die

¹⁴² Vgl. Klaus R. Scherpe: Ebd., S. 17.

¹⁴³ ÄdW I, S. 330.

Sklaven und die namenlosen Widerstandskämpfer. Wohin wurden sie vertrieben? Gerade in das menschliche **Unter**-Bewusstsein und in die **un**-bestimmte Stelle im Kunstwerk. All dieses **Unten**-Gebliedene und **Unter**-drückte müsste zunächst durch die Beschreibung wörtlich gestaltet werden. Aus dieser Auffassung heraus hat Peter Weiss seine eigene künstlerische Tätigkeit gelegentlich mit einer archäologischen Ausgrabungsarbeit verglichen.¹⁴⁴

Der Gegensatz zwischen der Bildlichkeit und der Begrifflichkeit in der *Ästhetik des Widerstands* konnte in eine Synthese gebracht werden, als die Bildlichkeit der Beschreibung zu einem Erkenntnismoment wurde. Die Protagonisten im Roman z.B. gelangen durch den folgenden Prozess zu einer Erkenntnis:

Dieser schwindelweckende Vorgang ließe uns am Ende die Relativitätstheorie verstehen, fügte er hinzu, als wir, noch ein paar Jahrhunderte tiefer geratend, an den Lehmziegelmauern entlanggingen, die sich einst im babylonischen Getümmel des Nebukadnezar befanden, und dann **plötzlich** auf eine Anlage traten, wo gilbendes Laub, schwirrende Sonnenflecken, zweistöckige hellgelbe Omnibusse, Automobile mit blitzenden Reflexen, Ströme von Passanten und das taktfeste Schmettern nagelbeschlagener Stiefel eine Umstellung unserer Orientierung, eine neue Positionsangabe forderten.¹⁴⁵

Die vergangenen Jahrhunderte werden hier – wieder einmal durch die „plötzlich[e]“ Wahrnehmung – mit der gegenwärtigen Wirklichkeit kontrastiert. Die Erkenntnis der Notwendigkeit der „Umstellung unserer Orientierung“ ist einzig auf den durch die Wahrnehmung erzeugten Kontrast zurückzuführen. Durch den Kontrast konnte hier die Bildlichkeit der Beschreibung in der neuen begrifflichen, synthetischen Erkenntnis aufgehoben werden.

Dieses Beispiel gehört aber zu den nur wenigen Fällen im Roman, wo es tatsächlich zu einer Synthese kommt. Oftmals steht die bildliche Beschreibung zu der möglichen begrifflichen Erklärung, ob sie nun explizit oder implizit dargestellt ist, in einem so krassen Gegensatz, dass sie mit dieser nicht mehr zur begrifflichen Einheit aufgehoben

¹⁴⁴ Dieses künstlerische Selbstverständnis eines ‚Ausgräbers‘ hat Peter Weiss in einer Collage eindrucksvoll dargestellt. Vgl. Collage VI für die schwedische Übersetzung von *Abschied von den Eltern*, 1962. In: Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Hrsg. v. Peter Spielmann. (Katalog zur Ausstellung im Museum Bochum 1980). Berlin 1982, Nr. 268, und mehr dazu Klaus Herding: Arbeit am Bild als Widerstandsleistung. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands. Frankfurt a. M. 1983, S. 268, und Alfons Söllner: Ebd., S. 142.

wird, sondern in einer unlösbaren Ambivalenz bleibt. Dabei geht es um die Gegenstände, die mehr oder weniger wahrgenommen werden, aber in ihrer Ganzheit keineswegs begrifflich erfasst werden können, wie etwa das Bild oder die Gewalt. Wie kann man solche Gegenstände darstellen? Peter Weiss greift hier zunächst zu den Beschreibungsverfahren, die sich mit einem minimalen Anspruch an die Darstellung der bildlich wahrgenommenen Äußerlichkeit oder des indirekten Resultats zu begnügen scheinen: der kalten und der indirekten Beschreibung. Dabei bleibt der Kontrast zwischen der Bildlichkeit der Beschreibung und der Begrifflichkeit der Erklärung unlösbar. Man könnte die Entdeckung bzw. Bestätigung der Ambivalenz zwar auch als ‚Erkenntnis‘ bezeichnen, aber diese müsste als etwas anderes als die begrifflich aufgefasste Erkenntnis verstanden werden.

4) Abbrechende Beschreibung

Wenn der durch die Beschreibung erzeugte Kontrast zu einem unversöhnlichen Widerspruch neigt, kommt es im Textfluss zu einem Abbruch. Dieser ist also, nach Klaus R. Scherpe, auf das gegensätzliche Verhältnis zwischen der "Botschaft der Geschichtserzählung" und der „unbedingte[n] Sachlichkeit der Beschreibung“ zurückzuführen:

Weiss unterbricht in der *Ästhetik des Widerstands* seine historisch-politische Geschichtsschreibung vom antifaschistischen Kampf genau dort, wo die erzählenden und erklärenden Satzperioden und die vernunftgeprägten Argumentationsschritte nicht ausreichen, ja versagen angesichts der darzustellenden Gewalt des Massenmords, des Schreckens, der physischen Vernichtung von Menschen. Die Universalien und die Botschaft der Geschichtserzählung werden durch die unbedingte Sachlichkeit der Beschreibung stillgelegt, der Erzählfluß wird aufgestaut und abgestellt.¹⁴⁶

In der *Ästhetik des Widerstands* wird ausnahmslos jede Erklärung, jede Argumentation und jede Botschaft mit ihrem jeweils endgültigen Resultat, dem Massenmord, dem Schrecken und der physischen Vernichtung von Menschen konfrontiert. Der Klassenkampf in der antiken Periode, der in den Kunstwerken in mystischer Gestalt dargestellt wird, wird hier anhand des qualvollen Todes von Herakles gezeigt, und die Geschichte der Widerstands-

¹⁴⁵ ÄdW I, S. 15. (Hervorhebung von mir)

¹⁴⁶ Klaus R. Scherpe: Ebd., S. 24f.

kämpfer mit der Hinrichtung am Plötzensee. Der angebliche Sinn eines geschichtlichen Ereignisses und eines Kunstwerkes wird an solchen Resultaten gemessen.

„Die erzählenden und erklärenden Satzperioden und die vernunftgeprägten Argumentationsschritte“ werden also durch das überprüft und verglichen und an dem gemessen, was sie in ihrer letzten Konsequenz gemeint haben, nämlich durch bzw. an deren materiellen und physischen Auswirkungen auf die Menschen. Diese sinnliche Substanz wollte Peter Weiss mithilfe der akribischen Beschreibung erfassen und darstellen. Je sachlicher, bildhafter, ja kälter die Beschreibung dabei wurde, desto tiefer und präziser trat der Abgrund des Widerspruchs hervor. Soweit der unversöhnliche Widerspruch im Abbruch seinen Niederschlag findet, bezeichnet der Abbruch des Textflusses weniger das ästhetische Scheitern oder die einseitige Negation der Begrifflichkeit als die neue Erkenntnis des Widerspruchs, der Unabgeschlossenheit der geschichtlichen ‚Bewältigung‘.

Aus diesem Grunde wird die abbrechende Wahrnehmung und Beschreibung in der *Ästhetik des Widerstands* besonders dort häufig beobachtet, wo es um ‚linke Vergangenheitsbewältigung‘ bezüglich des Stalinismus und des Moskauer Schauprozesses geht. Die Darstellung der Diskussion über den politischen Linienstreit inmitten des spanischen Bürgerkriegs z.B. wird durch die Beschreibung der daran teilnehmenden Personen wie folgt unterbrochen:

So machten sich bei all den Spannungen und Splitterungen in der Regierung auch wieder die Kontroversen bemerkbar, die es zwischen den Nationen in den Brigaden gab, und damit noch nicht genug, denn bei der Fixierung dieser Situation drängten sich die Verschiedenheiten des politischen Denkens innerhalb jeder Einheit auf. Hodann, die Hände auf die Widderköpfe vorn an den Armstützen des Stuhls gelegt, Lindbaek neben ihm, mit ihrem schwarzen Haarschwall, einer Geisterseherin, einer Drude ähnlich, Grieg, hin und hergehend, die Wappenbilder im Fußboden betrachtend, Mewis, durchs Fenster Ausschau haltend nach dem Wagen, der ihn abholen sollte, Marcauer, [...] Da sind sie wieder, diese Paradoxa, diese fixen Ideen, rief Mewis, plötzlich wie im Einverständnis mit Griegs früherem Argumentieren, dieser Sozialismus mit menschlichem Gesicht, dieser freiheitliche Kommunismus [...] ¹⁴⁷

Diese Beschreibung zeigt zwar die deprimierten Reaktionen jeder einzelnen Person auf den politischen Linienstreit und dessen Folge in den *internationalen Brigaden*. Aber durch diese Beschreibung wird der erklärende Textfluss unterbrochen. Und diese Unterbrechung

¹⁴⁷ ÄdW I, S. 287f.

durch die Beschreibung springt in den darauf folgenden heftigen Streit über die Idee des „Sozialismus mit menschlichem Gesicht“ über. Hier kommt also die Unterbrechung der Geschichte des Sozialismus durch die abweichende Beschreibung zum Ausdruck.

In einer solcherart unterbrochenen Passage und diesem „vertrackten Erzählvorgang“¹⁴⁸ kann man sicher eine zurückhaltende Stellungnahme des Ich-Erzählers und damit auch die „emphatischen Verschleierungsbemühungen“¹⁴⁹ des Autors Peter Weiss finden. Aber dabei geht es hier, worauf Robert Cohen zu Recht hingewiesen hat, nicht darum, etwas zu verheimlichen, sondern darum, eine abschließende Stellungnahme vorzubehalten und weiter im Denk- und Bewältigungsprozess zu bleiben.¹⁵⁰

Diese Intention lässt sich an einer anderen Textstelle noch genauer beobachten, in der die Unterbrechung ziemlich reibungslos vernäht werden zu können und damit die Verschleierungsbemühung beinahe gelungen zu sein scheint. Über die Verhaftung der kritischen Genossin Marcauer durch die parteiinterne Untersuchungskommission z.B. berichtet der Ich-Erzähler wie folgt:

Doch dabei wußten wir schon, daß wir den Gedanken an sie, die aus Hamburg, aus einer großbürgerlichen jüdischen Familie stammte, verdrängen würden. **Und** bald schon verwischte sich die Stunde am frühen Morgen, als sie von der Militärpolizei abgeholt wurde, **und** nur der Eindruck hielt sich noch, wie sie unten in der Halle der Villa Candida den Sand beschrieb, zu fahlem Gelb beleuchtet von der abgestellten Laterne, das Weiße in den aufgerißnen Augen, die dicht aneinandergereihten Rücken des Exekutionskommandos, [...] ¹⁵¹

An dieser Stelle wird die Verhaftung offensichtlich in einen Zusammenhang mit Goyas Gemälde *Desastres de la guerra* gebracht. Aber ein Zusammenhang welcher Art soll hier mit dem „und“ hergestellt werden? Ein analogisierender, ein unterscheidender oder ein entgegensetzender? Auf jeden Fall bringt dieses „und“ die unsichere Stellungnahme und das Ohnmachtsgefühl des Ich-Erzählers gegenüber diesem Ereignis zum Ausdruck.

¹⁴⁸ Robert Cohen: Versuche über Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. Bern u.a. 1989, S. 126.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Vgl. ebd.

¹⁵¹ ÄdW I, S. 313f. (Hervorhebung von mir)

Insofern stellt diese Konjunktion „und“ für die Leserinnen und Leser eine Herausforderung und Einladung zum Weiterdenken dar.¹⁵²

So kann man zwar durchaus eine „Verschleierung“ der eigenen un abgeschlossenen Stellungnahme von Peter Weiss in der Unterbrechung bzw. Verbindung durch die Beschreibung entdecken. Aber diese ist zugleich eine „emphatische[...]“ Empfehlung zum weiteren Denken und zur weiteren ‚Bewältigung‘ der linken Vergangenheit.¹⁵³

2. Sprache der Beschreibung

1) Grenze der Sprache

„Wie könnte dies alles geschildert werden,“ – diese zweifelnde Frage stellt sich der Ich-Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* immer, wenn die sprachliche Darstellung an ihre Grenze gestoßen zu sein scheint. Der topisch wiederkehrende Zweifel kann viele Gründe haben: Er könnte auf die Darstellungsunfähigkeit des Ich-Erzählers oder auf die Unzulänglichkeit der Sprache für die Darstellung zurückzuführen sein. Der Ich-Erzähler will den Grund für diese Schwierigkeiten jedoch zunächst in der „Vieldeutigkeit“ des Gegenstands finden:

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. Auf welche Weise mein Vater sich zwischen den Erscheinungen orientierte und Auskünfte einholte über die Hintergründe der politischen Komplexe, ging aus unsern weiteren Gesprächen hervor.¹⁵⁴

¹⁵² So hat Jacques Derrida die Bedeutung der Konjunktion ‚und‘ in seinem Vortrag über *Deconstruction and the Possibility of Justice* erörtert:“(…) die Konjunktion ‚and‘ assoziiert Wörter, Begriffe, vielleicht sogar Sachen oder Dinge, die kategorial nicht zusammengehören. Eine solche Konjunktion (‚and‘) wagt es, die Ordnung, die Taxinomie, die klassifizierende Logik herauszufordern, gleichgültig, ob sie eine analogisierende, eine unterscheidende oder eine entgegensehende Funktion erfüllt.“ Vgl. dazu Jacques Derrida: *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*. Frankfurt a. M. 1991, S. 7f.

¹⁵³ Vgl. Robert Cohen: Ebd.

¹⁵⁴ ÄdW I, S. 130.

Hier liegt die Schwierigkeit also darin, dass jede kleinste Einzelheit vieldeutig ist. Demgegenüber scheint die Sprache für den Ich-Erzähler immer unzureichend zu sein, weil sie nur „das Eindeutige und Gegenständliche“¹⁵⁵ des Gegenstands erfassen kann und damit einen bestimmten Teil von ihm ausschließt. Diesen Mangel der Sprache an Referenzialität kann der Ich-Erzähler im träumenden Zustand noch präziser erkennen:

Indem ich mich mit den Füßen vom Fenstersims abstieß und über dem Schienenschacht wegflog, dachte ich daran, wie eigentümlich es war, daß wir immer mit so viel Gewißheit zwischen den Dingen gelebt hatten, als seien sie tatsächlich das, wofür sie sich ausgaben. Ich konnte noch, kurz, den Triumph spüren, der damit zusammenhing, daß wir uns auf eine Wirklichkeit geeinigt hatten, daß wir dieses einzigartige und kühne Abkommen getroffen hatten, alles zu benennen und zu bewerten und in unser Bewußtsein einzuschließen, doch dann sah ich, rückwärts ausgestreckt fliegend, daß dies gar nicht stimmte, daß das Eindeutige und Gegenständliche umgeben war von einem Gewühl, von einem Lauern und Würgen, und unmittelbar darunter war von Namen und Bezeichnungen nur noch ein Lallen zu finden. Da ich die Sprache verloren hatte, ließ sich nichts mehr feststellen von dem, was jetzt, eigentlich mit Bestimmtheit, hätte kommen müssen.¹⁵⁶

Hier wird die Sprache nur als eine zwischenmenschliche Vereinbarung aufgefasst, durch welche die Bestimmtheit der Wirklichkeit garantiert werden kann, also um der „Vereinfachung“ willen, die einem eine „Ausdauer“ des Lebens ermöglicht.¹⁵⁷ Den Teil der Dinge, der damit aus der menschlichen Sprache ausgeschlossen ist, nennt der Ich-Erzähler ihr „Gewühl“, „Lauern“, „Würgen“ oder „Lallen“. Die Vieldeutigkeit bedeutet hier, dass die Dinge auch Eigenschaften enthalten, die mit der Sprache weder erfasst noch identifiziert werden können. Das Grenzbewusstsein des Ich-Erzählers hinsichtlich der Beschreibung führt also dazu, dass eine referentielle Beziehung zwischen Sprache und Gegenstand unmöglich erscheint.

Der Ich-Erzähler will eben dies alles darstellen, was unmittelbar **unter** den genannten, bezeichneten Dingen liegt, was aus dem Bewusstsein verdrängt, aber dennoch **darunter** abgelagert wurde und was aus der geschriebenen Geschichte vertrieben wurde, nämlich die **unterdrückten** Menschen und Wesen. In der Beschreibung geht es ihm also darum, dieses Ausgeschlossene wiedererkennbar sprachlich darzustellen. Dabei besteht die Schwierigkeit für ihn darin, dass er die Dinge, die jenseits der Sprache liegen, dennoch mithilfe der

¹⁵⁵ Ebd., S. 93.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 130.

Sprache ausdrücken muss. Wenn er diesen unmöglich erscheinenden Versuch unternehmen will, muss er sozusagen eine ‚andere‘ Sprache verwenden.

Peter Weiss hat versucht, dieses literarische Ziel mit zwei verschiedenen Formen der Sprache zu erreichen. Die eine ist nach ihren äußerlichen Merkmalen mit vielen Attributen, dem für Peter Weiss typischen Konjunktiv und einem langen Satzbau ausgestattet. Diese Sprache wirkt metaphorisch, emotional beladen und überwältigend. Sie gestattet, die emotionale und begriffliche Reflexion des Beschreibers, wie sie in der Beschreibung des Frieses vom Pergamon-Altar exemplarisch gezeigt wird, auf einmischende Weise auszudrücken:

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. Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit.¹⁵⁸

In diesem Fall kann man von der „erlebende[n] Nähe“ der Sprache sprechen.¹⁵⁹ Der Erzähler strebt nämlich damit nach der ‚mimetischen Einfühlung‘ in den beschriebenen Gegenstand. Er mobilisiert alle seine Fähigkeiten der emotionalen Einfühlung und der begrifflichen Interpretation, um damit möglichst alle vieldeutigen Eigenschaften des Gegenstands in die Sprache übertragen zu können. Er möchte also auch das „Gewühl“, „Lauern“, „Würgen“ und „Lallen“ der Dinge durch das totale Netz der Sprache auffangen. Diese **einfühlende Sprache** setzt Wechselwirkungen zwischen dem Gegenstand, dem Beschreiber und den Leserinnen und Lesern voraus.

Ganz im Gegensatz dazu ist die andere Sprachform mit kurzem Satzbau und wenigen Attributen gestaltet. Im Extremfall taucht darin kaum ein Wort auf, das auf die emotionale oder begriffliche Reflexion des Betrachters zurückgeführt werden könnte. In dieser Sprache meldet sich ausschließlich die visuelle Wahrnehmung des äußeren Erscheinungs-

¹⁵⁸ Ebd., S. 7.

bildes des Gegenstands zu Wort. Dementsprechend sperrt sich dieser Typus der Sprache gegen die mögliche Einfühlung und Interpretation des Erzählers oder der Leserinnen und Leser. Damit wirkt die Beschreibung ‚kalt‘. Ein typisches Beispiel für diese **kalte Sprache** ist in der Beschreibung der Hinrichtungen der Widerstandskämpfer am Plötzensee am 22. Dezember 1942 zu finden:

Die Gesellen zogen den Strick herunter und rückten ihn auf dem Hals zurecht. Poelchau betete laut. Während die Gesellen den leichten Körper hochhoben, streckte Röttger über ihm die Hände aus. Roselieb reichte ihm die Schlaufe oben an der Schlinge, die er in den Haken steckte. Die Gesellen ließen den Körper fallen. Sie hängten sich an die um sich stoßenden Beine. Das Knacken der 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.¹⁶⁰

Diese mechanische Sprache beschreibt ausschließlich den äußerlichen Tötungsvorgang. Damit schließt sie andere sprachliche Momente aus, die metaphorisch oder sinngiebig wirken könnten. Diese Sprache zielt nämlich auf die „erzählende Distanz“¹⁶¹, welche die mögliche Anteilnahme des erlebenden Ich ausklammert. Hier kann allerdings von ‚Distanz‘ nicht im positiven Sinne etwa eines „olympischen Überblick[s] des auktorialen Erzählers“¹⁶², sondern nur im negativen Sinne der Aussperrung oder Beschränkung fremder Anteilnahme die Rede sein. Je schärfer die Wahrnehmungsorgane des Beobachters bei der kalten Beschreibung aktiviert werden, desto mehr vergrößert sich die Kluft zwischen der Sinnlichkeit des Wahrgenommenen und dessen möglichem Sinn.¹⁶³

¹⁵⁹ Vgl. Martin Rector: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der *Ästhetik des Widerstands*. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt. a. M. 1983, S. 104.

¹⁶⁰ *ÄdW* III, S. 219.

¹⁶¹ Martin Rector: Ebd., S. 104.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Welche der beiden Formen der Beschreibungssprache in der *Ästhetik des Widerstands* jeweils angewendet wird, ist nach meiner Beobachtung überwiegend davon abhängig, wie sich die Beschreibung zu der darauf bezogenen Begrifflichkeit verhält. Wenn die Beschreibung in einem relativ synthetischen Verhältnis zur Begrifflichkeit steht, wird die einführende Sprache bevorzugt. In der Beschreibung, die zur erklärenden Begrifflichkeit in einem extrem ambivalenten Verhältnis steht, wird dagegen die kalte Sprache vorgezogen. Dennoch ist auch eine Zwischenform denkbar: Die Sprache der Beschreibung des Gemäldes „*Studien nach Enthaupteten*“ von Théodore Géricault z.B. ist schon eine ‚erfrierende‘ Sprache; dennoch tauchen hier einige Wörter auf, die auf die Emotion oder Interpretation des Betrachters zurückzuführen sind. Vgl. dazu *ÄdW* II, S. 119f.

Was bei dieser kalten Beschreibung übrig bleibt, ist nach Arne Melberg „sinnlose Unbegreiflichkeit“¹⁶⁴. Obwohl von den historischen Zusammenhängen dieser Exekution ausführlich berichtet wurde, diese wohl restlos ergründet sind, bleibt deren möglicher Sinn unbegreiflich:

Die Ausführlichkeit und Unbarmherzigkeit, mit der die Verhaftung und schließlich die Exekution aufgebaut werden, machen das Ereignis, die Beschreibung und die Lektüre der beschriebenen Ereignisse zu einer Golgatha-Wanderung von sakralen und rituellen Dimensionen. Dies bedeutet allerdings nicht, daß die Liquidierung des Widerstands damit verständlich oder sinnvoll wird, und noch weniger ist sie damit überwunden; vielmehr wird ihre sinnlose Unbegreiflichkeit auf diese Weise sehr viel deutlicher.¹⁶⁵

Ist es nicht ein Paradox, dass die Sprache der Beschreibung, durch die der historische Sinn der Exekution gefunden werden sollte, genau in dem Augenblick in sinnlose Unbegreiflichkeit umschlägt, in dem sie einen Höhepunkt an Genauigkeit und Ausführlichkeit erreicht? Die Sprache korrespondiert hier mit dem historischen Geschehen und will sich durch ihre „Mimesis an das Geschehen selbst“ damit identifizieren.¹⁶⁶ Sie widersetzt sich dem möglichen Sinn und Verständnis ebenso wie das geschichtliche Ereignis selbst. Auf diese Inkommensurabilität der Ereignisse prallt die Sprache der möglichen Erklärung oder emotionalen Reaktion. Hier ist die Grenzzone der Sprache markiert, in der alle Worte und Darstellungen ins Schweigen - oder ins Schreien - münden zu müssen scheinen.

Es wäre dennoch eine vorschnelle Schlussfolgerung, wenn man deshalb behauptete, dass damit Peter Weiss' Vorhaben der ‚Darstellung‘ gescheitert sei oder dass die historischen Ereignisse überhaupt keinen Sinn mehr hätten. Stattdessen muss man fragen, was an den Dingen, den geschichtlichen Ereignissen und dem Bild nicht in eine begreifende Sprache übertragen werden oder nicht begriffen werden will.

¹⁶⁴ Arne Melberg: Helden und Opfer in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“. Frankfurt a. M. 1986, S. 225.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Jürgen Nieraad: Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie. Lüneburg 1994, S. 189.

2) Sinnlichkeit der Sprache

Eine dieser inkommensurablen Eigenschaften der Dinge, die schwer in die Sprache übertragen werden können, war für Peter Weiss zunächst ihre Sinnlichkeit. Schon bei seinen früheren Werken sind manche Kritiker auf die sinnliche Darstellung aufmerksam geworden. Und sie haben versucht, deren Ursachen zu ergründen. Sepp Hiekisch z.B. hat versucht, den Ursprung der sinnlichen Sprache vor allem in Weiss' früherer Erfahrung der unterdrückten Sexualität zu finden.¹⁶⁷ Dieses psychologische Erklärungsmuster ist m.E. zwar einseitig, aber immerhin kann man daraus einen Erklärungsansatz gewinnen, warum die Begriffe der Sinnlichkeit und Körperlichkeit von Peter Weiss so negativ besetzt sind, warum sie bemerkenswert selten mit einem freudigen oder glücklichen Gefühl verbunden sind. Die Begriffe der Sinnlichkeit und Körperlichkeit werden im gesamten literarischen Werk von Peter Weiss durch die Figur des leidenden Körpers repräsentiert. Die Welt der Sinnlichkeit und Körperlichkeit ist für ihn eine triebhafte, archaisch-barbarische, gestaltlose und unkenntliche Sphäre von Gewalt und Tod, von der er sich schließlich zu befreien hofft.

In dieser Hinsicht sind Weiss' frühere künstlerische Tätigkeiten durch die Auseinandersetzung mit dem Erlebnis der Körperlichkeit gekennzeichnet. Der leidende Körper war ein wichtiges Thema in seiner künstlerischen Arbeit, sowohl in den frühen experimentellen Filmen und in den Gemälden und Zeichnungen, wie in den Prosaschriften und Theaterstücken.¹⁶⁸ Darüber hinaus hat die Körperlichkeit in seiner Reflexion und Praxis der künstlerischen Wahrnehmung, Produktion und Rezeption eine bestimmende Rolle gespielt.

Bei der Wahrnehmung eines Gegenstands orientierte sich Peter Weiss in erster Linie an dessen sinnlichen, physischen und materiellen Eigenschaften. Es handelt sich dabei allerdings nicht um die ihm eigene physische Materialität, sondern um die darin enthaltenen Spuren der menschlichen Sinnlichkeit und Körperlichkeit. Weiss wollte den

¹⁶⁷ Vgl. Sepp Hiekisch: Zwischen surrealistischem Protest und kritischem Engagement. Zu Peter Weiss' früher Prosa. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. H. 37: Peter Weiss. 2., völlig verändert. Aufl., München 1982, S. 34.

¹⁶⁸ Vgl. Hans-Ulrich Treichel: Am eigenen Leib. Sinnliche Erfahrung und ästhetische Wahrnehmung in Peter Weiss' Prosa. In: Karl-Heinz Götze u. Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss. Berlin 1981, S. 136f.

menschlichen Körper und die Körperlichkeit in der Materialität des Gegenstands selbst dann finden, wenn sie eigentlich gar nichts damit zu tun hatte. Er glaubte z.B. in den Häusern, Bauwerken und Städten einen menschlichen Organismus wahrzunehmen:

das Ansehn eines Hauses ist wie das Ansehn eines Bilds, einer Statue, es setzt dein Denken u Fühlen in Bewegung, fordert dich zu Deutungsversuchen heraus. Gleichzeitig auch etwas anders als die Konfrontation mit Kunstwerk, es ähnelt eher einem Organismus, hat Eingeweide, Haut, Augen. Es ist wohl Werk von Menschenhand, hat aber, indem es Obdach gewährt, dieses Fluidum des Schutzerbietenden [sic!], Beschirmenden angenommen –¹⁶⁹

Diese metaphorische Darstellung weist auf das Wahrnehmungsmuster von Peter Weiss hin. Wenn bei ihm bei der Darstellung eines Kunstwerks von physischen oder sinnlichen Eigenschaften wie Materialität, Sinnlichkeit und Bildlichkeit die Rede ist, handelt es sich überwiegend um menschliche Sinnlichkeit und Körperlichkeit, die vor allem über Sexualität und physische Gewalt unmittelbar wahrgenommen werden kann. Durch ein akribisches Quellenstudium an Raum, Ort und Kunstwerk wollte er die Spuren der damit verbundenen Menschen finden.¹⁷⁰ In dieser Hinsicht spielte deren Materialität für ihn eine untergeordnete Rolle. Was Peter Weiss in solchen sinnlichen Eigenschaften suchte, war nichts anderes als die Spuren des menschlichen Körpers und dessen Leiden.

Diese Eigenschaften wollte Peter Weiss durch das Kunstwerk gestalten, um sie die Rezipienten unmittelbar nachempfinden zu lassen. Bei der Kunstrezeption und -erfahrung steht daher für ihn die Aneignung der sinnlichen Eigenschaften im Mittelpunkt. So berichtet der Ich-Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands*, dass er durch das Gemälde „*Studien nach Enthaupteten*“ von Théodore Géricault eindringliche „Qual“ empfunden habe:

Das Bild hing an der Seitenwand eines kleinen Nebenraums im Nationalmuseum. Durch das Fenster fiel der Blick über den Strom auf das Schloß und die breite Auffahrtsstraße zum Obelisk. Der Verkehr flutete hin und her auf der Skeppsbro. Bei der Wendung

¹⁶⁹ NB 71/80 II, S. 473.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 701f.: „Meine Notwendigkeit: die Phantasie auf dem Boden der Wirklichkeit zu errichten, der Erfindung jede nur irgend mögliche Realität zu geben. Ich sehe immer wieder, wie greifbar mir alles wird, wenn ich die authentischen Plätze gesehen habe, an denen sich die Handlung abspielte. So auch beim Aufsuchen der Straßen u Wohnungen, in denen Mewis, Wehner, Stahlmann sich verbargen.“

zurück zu der kleinen Leinwand wurde die Qual, die dort gebannt lag, noch eindringlicher.¹⁷¹

Das ideale Kunstwerk und die ideale Kunsterfahrung sind also für Peter Weiss dann gegeben, wenn die Sinnlichkeit dadurch unmittelbar nachempfunden werden kann. Aber wie ist es möglich, durch das Kunstwerk eine solche Empfindung von Sinnlichkeit zu erlangen? Ist es nur ein ‚Schatten‘ der Sinnlichkeit? Diese Frage, die sich schon früher, im ‚Schatten‘-Roman, radikal stellte, blieb stets im Mittelpunkt seiner künstlerischen Reflexion und Praxis.

Warum aber hat die Sinnlichkeit in der künstlerischen Entwicklung von Peter Weiss eine so wichtige Stellung eingenommen? Zunächst, weil sie für ihn eine gewaltige Sprengkraft hatte, durch die „die Eroberung des Geistes“ auf einmal weggerissen werden kann.¹⁷² In den *Notizbüchern* heißt es:

von grausigen, fürchterlich lasterhaften Beziehungen, daß der Körper sich hinwegsetzt über alles, was der Intellekt ausgebaut hat, höhnisch die Eroberungen des Geistes in Stücke reißt – versuche mit dem Buch, diese Kluft zu überwinden.¹⁷³

Hier kann man nicht übersehen, dass Peter Weiss den Körper und die Körperlichkeit nie unabhängig vom ‚Geist‘ betrachtet hat, wenn er die Beschreibung der Körperlichkeit auch noch so ‚besessen‘ betrieb. In der künstlerischen Gestaltung der Sinnlichkeit und Körperlichkeit geht es ihm nicht allein um das ästhetische Interesse oder die Faszination am schieren Phänomen. Während sich die Körperlichkeit in der *Ästhetik des Widerstands* durch die historischen Gewaltakte und deren Folgerungen präsentiert, ist der ‚Geist‘ zunächst in dem Willen zur Erklärung bzw. Gestaltung der historischen Ursachen der Gewalt zu finden. Diese Kluft mag zwar nicht immer überwunden werden können, besonders wenn die beiden in einem ambivalenten Verhältnis zueinander stehen. Dennoch hat der ‚Geist‘ im umfassenden rationalen Gestus des ganzen Textes seinen Niederschlag gefunden, der die Gewalt unbedingt in ihren historischen Ursachen und Zusammenhängen verstehen und gestalten will. Wenn Peter Weiss von der Sinnlichkeit besessen zu sein scheint, so ist diese Besessenheit nicht auf seine angebliche Faszination an ihrem

¹⁷¹ ÄdW II, S. 120.

¹⁷² Vgl. NB 71/80 II, S. 816.

¹⁷³ Ebd.

ästhetischen Phänomen, sondern auf seinen künstlerischen Willen zu ihrer Erkenntnis und Gestaltung zurückzuführen.

Ein Grund für das ‚Interesse‘ von Peter Weiss an Sinnlichkeit und Körperlichkeit ist daher in ihrer destruktiven Kraft gegenüber dem ‚Geist‘ zu suchen. Angesichts dieser negativen Seite geht es für Peter Weiss um die Erklärung der historischen Zusammenhänge der Gewalt. Die Initiative des Geistes gegenüber der Sinnlichkeit ist daher unbedingt notwendig, besonders wenn er die Grundlage des politischen Widerstands in der Erkenntnis der Ursachen der Gewalt finden will. Aus diesem Grund zieht der Ich-Erzähler die rationale, begriffliche Erkenntnis als Bedingung individueller und kollektiver Handlungsfähigkeit den sinnlichen Trieben und Sehnsüchten vor:

Auch wenn die Oberfläche, auf der wir agieren, hauchdünn ist, so ist das dort Gemeinsame dem bodenlosen Dickicht von Trieben und Sehnsüchten darunter vorzuziehen.¹⁷⁴

Dennoch gab es noch einen anderen, einen positiven Grund für das Interesse an der Sinnlichkeit. Peter Weiss wollte auch ein politisches Widerstandspotenzial in ihr finden. Er wollte den Menschen eben durch sinnliche Erfahrungen zur Anteilnahme am politischen Widerstand bewegen. Hierbei geht es weniger um die Erklärung der Ursachen der Gewalt als um die Erfahrung der Gewalt, allerdings nicht aus der Perspektive des Täters, sondern aus der des Opfers. Die Erfahrung und deren Übermittlung waren für Peter Weiss dennoch nur indirekt über die Kunsterfahrung oder die Vorstellung möglich, weil es sich dabei überwiegend um eine einmalige, endgültige Erfahrung wie den Tod handelt.

So ist der Erkenntnisbegriff von Peter Weiss nicht auf der Ebene der einfachen Erklärung stehen geblieben. Die Erkenntnis, die immer in ihrer Beziehung mit „dem bodenlosen Dickicht von Trieben und Sehnsüchten“ betrachtet wird, ist anders als die reine Begrifflichkeit zu verstehen. Wie das „Verstehen“ bei ihm das ‚mimetische Einfühlen‘ in solche physischen Eigenschaften voraussetzte, wollte Peter Weiss seine Erkenntnis auf der Basis der sinnlichen Erfahrung vertiefen.

Wie eine in dieser Weise erweiterte, zur Anteilnahme bringende Erkenntnis möglich ist, zeigt z.B. die Beschreibung des Todes von Willy Münzenberg. Als der Versuch, dessen

¹⁷⁴ ÄdW III, S. 39.

geschichtliche Zusammenhänge zu verstehen, an seine Grenze gestoßen ist bzw. obwohl der Ich-Erzähler diese Umstände seiner Vermutung nach hätte hinreichend erfassen können, versucht er, sie sich „vor[zu]stellen“:

Beim Gedanken des Erhängens im Wald, diesem Wald, der, wie Hodann gesagt hatte, Münzenbergs Sinn für die Schönheit der Natur entsprochen haben müsse, diesem Wald in der hügeligen Landschaft zwischen Rhône und Isère, die in ihm einzig das Gefühl von Freiheit und Wanderlust hatte wecken können, versuchte ich, mir die Sekunde vorzustellen, in der sich das Seil um Münzenbergs Hals zusammenzog, die Sekunde unter dem Ast, an dem er aufgehängt worden war, die Sekunde, als die Gedächtnisbläschen in seinem Gehirn zerplatzten und die dichte einzigartige Welt in der grauen Substanz explodierte, wobei auch die Engramme aus der Spiegelgasse auseinanderflogen, und Lenin, zusammen mit ihm, noch einmal starb, Lenin, der ihm, dem jungen, erwartungsvollen Revolutionär, entgegengekommen war, steif von Schmerzen, denn er trug damals diesen Gürtel von dickem roten Ausschlag um den Leib, dieses glühende Rosenbeet.¹⁷⁵

Der Ich-Erzähler will die Geschichte durch ein evoziertes Bild verstehen, das sie sinnlich und physisch nachempfinden lässt. Der Erkenntnisbegriff setzt eine solche sinnliche Einfühlung voraus, wie sie dieses Bild ermöglicht. Zwar bleibt die Sinnlichkeit dabei grausam, also negativ, doch wirkt sie für die Erkenntnis positiv. Die Erkenntnis des Grausamen wird nur deshalb möglich, weil die sinnliche Grausamkeit doch in einen geschichtlichen Zusammenhang gestellt werden konnte; die Exekution von Münzenberg als schmerzhaftes Wunde in der Geschichte der sozialistischen Revolution.

3) Negativität der Sprache

Wenn das Verhältnis von Sinnlichkeit und Begrifflichkeit der Sprache in der *Ästhetik des Widerstands* als ein ‚ambivalentes‘ bzw. ‚kontrastierendes‘ bezeichnet wird, so liegen diesen Bezeichnungen die Begriffe der Negation und der Negativität der Sprache zugrunde. Es ist daher notwendig, sich mit diesen Begriffen auseinanderzusetzen.

Seit der *Dialektik der Aufklärung* (1944), spätestens aber seit dem Vorliegen der *Ästhetischen Theorie* von Adorno (1970), ist die Negativität zum ästhetischen Grundbegriff geworden, der für das Verständnis der modernen Kunst wohl unverzichtbar

¹⁷⁵ Ebd., S. 23.

ist. Adorno wollte nämlich die moderne Kunst in ihrem doppelt negativen Verhältnis sowohl zur gesellschaftlichen Wirklichkeit als auch zum eigenen Ursprung bestimmen. Nach dieser Diagnose wird der Begriff der Negativität als „Negation objektiv verpflichtenden Sinnes“¹⁷⁶ definiert.

Dass der Negativitätsbegriff von Adorno die Möglichkeit des Umschlags zwischen der Negativität und der Positivität im gesellschaftlichen Rezeptionsprozess übersieht, wie Hans Robert Jauß kritisiert hat,¹⁷⁷ scheint die Wirkung des Begriffes auf die moderne Ästhetik nicht zu verringern. Sie bleibt auch für die Interpretationsgeschichte der *Ästhetik des Widerstands* nicht ohne Folgen. Sie wurde u.a. von Genia Schulz aufgenommen, die in der Sprache der *Ästhetik des Widerstands* eine gegen „das ideologische Projekt des Autors“ gerichtete negative bzw. destruktive Kraft sah:

Das ideologische Projekt des Autors wird in der ästhetischen Textpraxis durch die Eigendynamik des sprachlichen Zeichenprozesses, durch den Anteil des Unbewußten, Triebhaften an der künstlerischen Produktion in Frage gestellt, ohne daß das Autor-Ich sich dessen bewußt ist. Der Text ‚weiß‘ mehr und anderes als das denkende Ich des Autors.¹⁷⁸

Im Anschluss daran versuchte sie, diese „Negationsbewegung“ der Sprache als die „avantgardistische“ Eigenschaft des Werkes zu bestimmen:

„Avantgardistisch“ – und damit ästhetisch wie politisch relevant, insofern beide Aspekte auf ein Unterminieren von ‚Anschauung‘ und ‚Ideologie‘ zielen – ist die Ästhetik des Widerstands erst durch ihre Schreibpraxis: Die wirkungsvolle Unscheinbarkeit der Diktion, die Imitation des Wissenschaftsdiskurses, die permanent in der Schwebelagehaltene Aussage, die Dominanz der konjunktivischen Tonart. Diese Grammatik des Zweifels konterkariert die Positivität des Werkes, setzt eine Negationsbewegung gegenüber der Aussage, dem moralischen Appell in Gang.¹⁷⁹

Wenn Genia Schulz in der Sprache der *Ästhetik des Widerstands* „eine Negationsbewegung“ sieht, stimmt ihre Beobachtung mit meiner überein – nicht jedoch ihre Auffassung, wogegen sich diese Negativität richtet. Denn was die Sprache ‚negieren‘ will,

¹⁷⁶ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1997, S. 239.

¹⁷⁷ Vgl. Hans Robert Jauß: *Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung*. In: Harald Weinrich (Hrsg.): *Positionen der Negativität*. München 1975, S. 266.

¹⁷⁸ Genia Schulz: *Die Ästhetik des Widerstands. Visionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman*. Stuttgart 1986, S. 15.

¹⁷⁹ Ebd., S. 22.

ist m.E. nicht „das ideologische Projekt des Autors“, sondern die begrifflich versteinerte „Aussage“. Schulz übersieht in ihrer einseitigen Verallgemeinerung der Negativität der Sprache, dass Peter Weiss das Widerstandspotenzial gerade in der sprachlichen Grenzerweiterung zum ‚negativen‘ Gebiet des „Unbewußten, Triebhaften“ hin finden wollte. Insofern ist die Negation der Sprache, die ihre Grundlage im Unbewussten und Triebhaften hat, nicht als die letzte Antwort von Peter Weiss, sondern als eine Voraussetzung für sein „ideologische[s] Projekt“ zu verstehen.

Die Negativität der Sprache hat bei Peter Weiss also das Ziel, die Grenze der Sprache gerade durch die Sprache zu überwinden, um zu einem Wahrheitsgehalt zu gelangen. Soweit er dieses Ziel hat, kann er nicht umhin, die Sprache gewissermaßen gegen die Sprache anzuwenden. Der innere Gegensatz liegt, wie gesagt, im ambivalenten Verhältnis zwischen der Sinnlichkeit und der Begrifflichkeit der Sprache. Insofern richtet sich die Negationsbewegung seiner Sprache nicht gegen sein „ideologische[s] Projekt“ als ganzes, sondern gegen dessen „Aussage“.

Dass die Negation der Sprache bei Peter Weiss keine totale Negation bedeutet, ist schon in *Meine Ortschaft* (1964) zu beobachten. In diesem kurzen Bericht über einen Besuch im KZ Auschwitz werden negative Sprachformeln so massiv angewendet, dass die Negativität zur Grundstruktur des ganzen Textes wird. Weiss berichtet darin:

[...], ich habe die Bäume gesehen hinter der Mauer, und die Schüsse des Kleinkalibergewehrs, die aus nächster Nähe in den Hinterkopf abgefeuert wurden, **habe ich nicht gehört**. Ich habe die Dachbalken gesehen, [...] ¹⁸⁰

Hier ist das historisch authentische Ereignis nur durch eine negative Formel dargestellt, die Beschreibung des sinnlich Wahrgenommenen dagegen durch eine positive. Aber diese positive Formel kann die Negativität der Unwahrnehmbarkeit des Geschehens weder ausgleichen noch ersetzen, vielmehr bekräftigt sie sie durch den Kontrast.

Was hier negiert wird, ist also nicht die historische Faktizität, sondern deren Erfahrbarkeit. Besser formuliert, was die Negativität **präsentieren** will, ist die Unerfahrbarkeit,

¹⁸⁰ Peter Weiss: *Meine Ortschaft*. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 120. (Hervorhebung von mir)

Unwahrnehmbarkeit und Undarstellbarkeit des Ereignisses, was schließlich zur Erkenntnis der „totale[n] Sinnlosigkeit“ des Todes des Opfers führt:

Und diese Worte, diese Erkenntnis sagen nichts, erklären nichts. Nur Steinhäufen bleiben, vom Gras überwuchert. [...] Nichts ist übriggeblieben, als die totale Sinnlosigkeit ihres Todes.¹⁸¹

Angesichts der Grausamkeit gab und gibt es keine sinngebende Erklärung und Erkenntnis mehr: Was durch die negative Sprachformel negiert werden sollte, ist eine mögliche Erklärung des grausamen Ereignisses.

Der Begriff der Negativität ist daher im doppelten Sinne als Negation und als **negative Präsenz** zu verstehen.¹⁸² So lässt sich fragen, ob Peter Weiss sein literarisches – um noch nicht zu sagen: ideologisches – Projekt der *Ästhetik des Widerstands* vielleicht gerade durch die Negation der „totale[n] Sinnlosigkeit“, also durch die ästhetische Negation der geschichtlichen Negativität, verwirklichen wollte.

Um dieser Frage nachzugehen, muss man Weiss' Sprachauffassung in ihrem Zusammenhang mit seinem „ideologischen Projekt“, d.h. mit seinem Widerstandsbegriff betrachten. Widerstandspotenzial wollte er vor allem in der Urform der Sprache, wie dem Schrei des Kindes oder des ältesten Sohnes von Laokoon, finden.¹⁸³ Diese sprachliche Artikulation und Präzision ist für ihn die erste menschliche (Gegen)Reaktion gegen die mythische Gewalt. Und die Auffassung von der Sprache als einer Emanzipationskraft gehört schließlich zu den Errungenschaften der Lessingschen Aufklärung.

¹⁸¹ Ebd., S. 123.

¹⁸² Die negative Präsenz entspricht den mehrfach indirekten Darstellungsverfahren in *der Ästhetik des Widerstands*. Mit diesen beiden Darstellungsmethoden hat Peter Weiss versucht, die Undarstellbarkeit der historischen Grausamkeit darzustellen. Vgl. dazu unten Kap. IV.-5. Unter dem gleichen Aspekt kann die Bedeutung der „konjunktivischen Tonart“ anders interpretiert werden, als sie Genia Schulz verstanden hat. Mit dieser wollte Peter Weiss nicht beim einfachen Rückblick auf die Geschichte stehen bleiben, sondern „die Freisetzung der Genese als Prozeß, der nicht vom Resultat beherrscht wird,“ (Rainer Rother) leisten. Die Bedeutung „der konjunktivischen Tonart“ ist daher nicht in der „Grammatik des Zweifels“, wie es Genia Schulz sehen wollte, sondern im Versuch der Darstellung eines zeitlich Unmöglichen zu finden. Vgl. dazu Rainer Rother: Konditional I. In: Jürgen Garbers u.a. (Hrsg.): *Ästhetik Revolte Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*. Lüneburg 1990, S. 256.

¹⁸³ Vgl. Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 171 u. 180.

Dennoch war die Sprache für ihn „etwas ungemein Gebrechliches, Fragwürdiges“.¹⁸⁴ Besonders in der historischen Situation, in der die Begrifflichkeit der dunklen Gewalt verfiel, zeigte die bisherige Sprachentwicklung ihre Grenze. Die Grenze der Sprache war dadurch zu bestimmen, dass sie ihre Präzision durch Ausschluss dessen erreichen wollte, was sie nicht erfassen konnte. Doch durch die Ausgrenzung der Sinnlichkeit, des Unbewussten und des Triebhaften erhärtete sich diese Sprache zu einer reinen Begrifflichkeit. Anders gesagt, wollte die Sprache durch Ausgrenzung und Negation ihren Sinn konsolidieren.¹⁸⁵ In einer solchen sprachlichen Situation erwies sich gegebenenfalls das Verstummen, und nicht die Sprache, als ein Träger der Wahrheit. In diesem Sinne hat die Figur der Dichterin Karin Boye in der *Ästhetik des Widerstands* die verstummte Mutter des Ich-Erzählers eine Trägerin einer „schreckliche[n], für uns noch unverständliche[n] Wahrheit“ genannt.¹⁸⁶

Aus dieser Sprachauffassung hat Peter Weiss eine methodische Konsequenz für seine literarische Tätigkeit gezogen: Es geht ihm gerade darum, die Grenze der Sprache ins ‚negative‘ Gebiet hin zu erweitern und damit deren Widerstands- und Aufklärungsfähigkeit wieder herzustellen. Soweit das Grenzgebiet des Unbewussten und Triebhaften „immer noch Bestandteil unseres Lebens“ bleibt, sollte dieses durch Sprache Ausgegrenzte wieder sprachlich artikuliert und ausgedrückt werden:

Doch was im Grenzgebiet der Denkfähigkeit liegt und sich dort auflöst, ist immer noch Bestandteil unsres Lebens. Auch das, was wir nicht erkennen können, gehört, da wir es noch spüren, zu uns. Wir mögen den Halt an Worten verlieren, die letzten Andeutungen von Bildern mögen verschwinden, doch die Vorgänge, die uns nach Worten suchen machen, die Bilder in uns hervorrufen wollen, sind immer in unsrer Welt enthalten. Wir befinden uns noch zwischen ihnen, solange wir atmen, stammelnd, lallend, gestikulierend, schreiend, stöhnend, verstummend, dann wieder die Lippen bewegend, radebrechend in allen Zungen.¹⁸⁷

¹⁸⁴ NB 71/80 II, S. 729.

¹⁸⁵ Niklas Luhmann hat auf die „systemerhaltende“ Funktion der Negation im Sinne der Ausgrenzung hingewiesen. Vgl. Niklas Luhmann: Über die Funktion der Negation in sinnkonstituierenden Systemen. In: Harald Weinrich (Hrsg.): Positionen der Negativität. München 1975, S. 206: „Negation ist keine Vernichtung, sondern ein Modus der Erhaltung von Sinn.“

¹⁸⁶ Vgl. ÄdW III, S. 24f.

¹⁸⁷ Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. In: Ders.: Rapporte. Frankfurt a. M. 1968, S. 183.

Das ist das literarische und ideologische Projekt des Schriftstellers Peter Weiss. Die sinnliche Sprache soll die Begrifflichkeit durch die Negation nicht vernichten, sondern erweitern. Wenn Peter Weiss die Kluft zwischen der Sinnlichkeit und der Begrifflichkeit einfach durch die vernichtende Negation der letzteren hätte ‚überwinden‘ wollen, wäre ihm die schmerzhaft Spannung zwischen den beiden Begriffen erspart geblieben, aber die sinnliche Sprache der *Ästhetik des Widerstands* wäre damit in eine mystische Sprache verfallen.

3. Gegenstand der Beschreibung

1) Beschreibung der Gewalt

Die Geschichte der künstlerischen Darstellung der Gewalt ist so alt wie die Gewalt selbst. Aber die Kunstwerke, in denen die Gewalt allein um ihrer selbst willen erscheint, sind selten, und ihre Geschichte ist relativ jung. Bis dahin war die Gewalt in der Kunst immer ein Ausdruck göttlicher, natürlicher oder anthropologischer Gegebenheiten gewesen. Gewaltdarstellung konnte in der Kunst und Ästhetik nur aufgrund dieser referentiellen Funktion akzeptiert werden, so wie die Gewalt durch den vermeintlichen ‚höheren‘ Zweck legitimiert wurde. Demzufolge wurde die Gewalt selbst aus dem Wahrnehmungshorizont verdrängt.¹⁸⁸

Die positive Leistung derjenigen modernen Kunstwerke, die die Gewalt in ihrer schieren Präsenz darstellen wollen, liegt zunächst darin, dass sie den Rezipienten mit dem derart verdrängten Gewaltphänomen überhaupt konfrontieren. Diese Tendenz der Gewaltdarstellung in der modernen Kunst hat Karl Heinz Bohrer in den Begriff der ‚Ästhetik des Schreckens‘ gefasst. Und er hat darüber spekuliert, ob man „die gesamte Moderne von Rang unter die Gewaltperspektive stellen“ könne, um schließlich die Gewalt und die

¹⁸⁸ Vgl. Bernd Hüppauf: „Krieg, Gewalt und Moderne“. In: Frauke Meyer-Gosau u. Wolfgang Emmerich (Hrsg.): *Gewalt: Faszination und Furcht. Jahrbuch für Literatur und Politik in Deutschland I*. Leipzig 1994, S. 34: „Solange aber die Vorstellung der westlichen Geschichte als einer Gesellschaft auf dem Weg zur Zivilisation sich erhält, wird offene und verdeckte Gewalt nicht als Teil des Eigenen wahrgenommen werden. In dieser Konstruktion des Eigenen ist Gewalt tendenziell stets Teil des anderen.“

Ästhetik in einem „Bedingungsverhältnis“ zu betrachten.¹⁸⁹ Als literarische Beispiele, die diese Hypothese unterstützen könnten, hat er die Werke von Kafka, Genet, Klossowski und Peter Weiss angeführt.¹⁹⁰

Angesichts dieser eigenwilligen Hypothese möchte ich mich hier mit der Frage auseinandersetzen, ob man die Gewaltdarstellung von Peter Weiss in diese Kategorie der ‚Ästhetik der Schreckens‘ einschließen kann, wie Bohrer es getan hat.

Es ist kein Zufall, dass Bohrer Peter Weiss einen jener modernen Dichter genannt hat, „die eine notorische Beziehung zur Gewaltthematik unterhalten.“¹⁹¹ In seiner künstlerischen Entwicklung hat sich Peter Weiss viel mit dieser Thematik beschäftigt: So hat er in seiner Analyse des surrealistischen Films versucht, die filmisch dargestellte Gewalt theoretisch zu ergründen. Auch die Gewalt z.B. in der Erziehung oder in der französischen Revolution, um nur zwei Beispiele zu nennen, sind ein beherrschendes Thema in seinen Theater- und Prosastücken. Ihren Höhepunkt erreicht die Gewaltdarstellung schließlich in der *Ästhetik des Widerstands*. In diesem Roman werden viele verschiedene Formen der Gewalt wie Kampf, Tod und Hinrichtung so grausam dargestellt, dass Klaus Herding ihn einmal „ein musée imaginaire aus Martyrien, Niederlagen und Leichen“ genannt hat.¹⁹²

Dennoch unterscheidet sich diese Gewaltdarstellung prinzipiell von den anderen Versuchen in der ‚Ästhetik des Schreckens‘ in ihrem Versuch, die Gewalt in ihrem gesellschaftlichen und geschichtlichen Zusammenhang zu betrachten, was sich schon in der zu Beginn des Werkes gegebenen Beschreibung des Frieses vom Pergamon-Altar exemplarisch zeigt.¹⁹³ Peter Weiss will dem Phänomen der Gewalt die mystische Folie abziehen, indem er seine gesellschaftlichen und geschichtlichen Zusammenhänge erkennt.

¹⁸⁹ Karl Heinz Bohrer: Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis. In: Merkur. 52. Jg. (1998) H. 4, S. 292.

¹⁹⁰ Vgl. ebd. Zur Begründung dieser Auswahl hat Bohrer erläutert, dass diese Autoren „nicht nur wegen der offensichtlichen Obsession einer sadomasochistischen Affinität, sondern auch wegen der Inversion dieses Themas durch die künstlerische Form selbst: der Destruktion ihrer traditionellen Formen!“ herangezogen werden. Eben durch diese metaphorische Anwendung des ‚Gewalt‘-Begriffes auf die ästhetische Kategorie wird die Problematik der Ästhetisierung der Gewalt offengelegt, die in der Gewalt- Metapher der Surrealisten exemplarisch belegt wird.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Klaus Herding: Ebd., S. 248.

¹⁹³ Vgl. ÄdW I, S. 7f.

Nach diesem Darstellungs- und Erklärungsmuster versucht der Ich-Erzähler, die Gewalt in den Kunstwerken von Géricault, Goya und Picasso in ihrem biografischen, gesellschaftlichen und geschichtlichen Zusammenhang zu betrachten. Seine besessene Suche nach den Zusammenhängen der Gewalt in der Kunst und in der Geschichte kann man mit der vermeintlich besessenen „Katastrophenphantasie“¹⁹⁴ vergleichen, die Bohrer in der *Ästhetik des Widerstands* gefunden hat. Aber die Figuren der Gewalt darin werden nicht aus einer apokalyptischen oder erhobenen Perspektive, sondern aus einer klassenkämpferischen, gesellschaftlichen und geschichtlichen dargestellt.

Angesichts eines Gewaltaktes, der die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit zu überschreiten scheint, bleibt die Möglichkeit der begrifflichen Erklärung dennoch beschränkt. So scheint z.B. bei der Beschreibung der Hinrichtungen der Widerstandskämpfer im Gefängnis am Plötzensee die politische und geschichtliche Ursache und Wirkung klar zu sein, aber die Grausamkeit der Gewalt widerspricht ihrer Erklärung. In diesem Fall sperrt sich die Sprache gegen den möglichen Versuch, irgendeinen ‚Sinn‘ darin zu finden:

Dieser kalt wirkende Beschreibungsstil wird besonders bei der Beschreibung des Augenblicks einer extremen Gefahr, wie sie angesichts des Todes, der Hinrichtung und des Kampfes gegeben ist, angewendet. In diesem Sinn ist es kein Zufall, dass Moritz Menzel Peter Weiss einmal als „Ernst Jünger“ der „Linken“ bezeichnet hat.¹⁹⁵ In den Gewaltdarstellungen beider Autoren kann man also gleichermaßen die ‚Entmoralisierung der Wahrnehmung‘ als ein typisches Element der ästhetischen Moderne beobachten.

Dennoch unterscheiden sich die beiden in der Erzählhaltung und Perspektive: Ernst Jüngers Gewaltdarstellung wird erstens durch ihre indirekte Präsentation, zweitens durch ihre historische und soziale Unbestimmtheit bzw. Kontextlosigkeit und drittens durch die Präsenz eines Ich-Erzählers als Vermittler zwischen Gewaltgeschehen und Leserinnen und Lesern charakterisiert. Diesen Gestaltungsprinzipien ist die Gewaltdarstellung von Peter Weiss in jedem Einzelpunkt entgegengesetzt.¹⁹⁶ In ihr wird jede subjektive Rückzugs-

¹⁹⁴ Karl Heinz Bohrer: Katastrophenphantasie oder Aufklärung? Zu Peter Weiss‘ *Die Ästhetik des Widerstands*. In: Merkur. 30 (1976) H. 1, S. 90.

¹⁹⁵ Vgl. Moritz Menzel: Kopfstand mit Kunst. In: Der Spiegel, Nr. 48 (24.11.1975), S. 176: “Es ist, als hätte nun auch die Linken ihren Ernst Jünger.“

¹⁹⁶ Vgl. Alfons Söllner: Ebd., S. 223f.

möglichkeit, etwa in amoralische und voyeuristische Lust oder in eine Sinngebung, konsequent ausgeschlossen. Was übrig bleibt, ist die Direktheit der Gewalt in ihrer historischen und sozialen Konkretheit. Die Gewalt in Peter Weiss' Darstellung lässt sich also trotz – oder gerade wegen – ihrer konkreten historischen und sozialen Zusammenhänge nicht unter irgendeinem Sinn subsumieren. Demzufolge enthüllt sich auch die mythologische Folie in seiner früheren Wahrnehmung der Gewalt.¹⁹⁷

Mit dieser entmoralisierten und entmythologisierten Beschreibung wollte Peter Weiss den heldenhaften, ‚erhabenen‘ Gestus und die Sinngebung in der Beschreibung der Gewalt und der Katastrophe zerstören, deren Wahrnehmung menschliches Vermögen zu überschreiten scheint. So wirkt seine Gewaltbeschreibung nicht verherrlichend und mystifizierend wie etwa Ernst Jüngers Beschreibung von Gewalt und Krieg in *Der Kampf als inneres Erlebnis*.¹⁹⁸

Diese kalte Sinnlichkeit der Beschreibung widerlegt die mögliche Erklärung des Sinnzusammenhangs der Gewalt. Die Diskrepanz zwischen der sinnlich wahrnehmbaren Grausamkeit und ihrem möglichen Sinn erreicht ihren Höhepunkt in der Darstellung der Shoah. Der Zweifel an der historischen Erklärung der Gewalt wird schon dort angedeutet, wo der Vater des Ich-Erzählers die Todesursache der Mutter vergebens auf das kapitalistische System zurückführen will.¹⁹⁹ Hierin spiegelt sich Weiss' Dilemma bei der Darstellung der Shoah wider, dass einerseits die historische Ursache der Shoah gewissermaßen auf das kapitalistische System zurückgeführt werden soll, das die nationalsozialistische Herrschaft ermöglicht hat, ihm aber andererseits bewusst ist, dass damit nicht alles erklärt werden kann.

Bezüglich dieser grausamsten Erfahrungen der Menschheit in der jüngsten Vergangenheit scheint Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* auf jede so direkte Darstellung zu verzichten, wie sie in der Hinrichtungsszene beobachtet werden konnte. Diese Zurückhaltung kann wohl auch durch die Werkstruktur bedingt sein, aber sie ist gerade im Blick auf seine früheren Versuche der Shoah-Darstellung in *Die Ermittlung* oder in *Meine*

¹⁹⁷ Siehe oben S. 66ff. (Kap. III-3-3))

¹⁹⁸ Vgl. Ernst Jünger: *Der Kampf als inneres Erlebnis*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Zweite Abteilung (Essays 1). Stuttgart 1980, S. 15f.

¹⁹⁹ Vgl. *ÄdW III*, S. 126ff.

Ortschaft besonders auffällig. Die Shoah wird in der *Ästhetik des Widerstands* durch die Beschreibung der Todesumstände der Mutter des Ich-Erzählers nur indirekt angedeutet: Sie stirbt an den Folgen des Schocks, der wiederum durch die indirekte Erfahrung der Shoah verursacht wurde. Durch die mehrfach übereinander gestaffelte Indirektheit der Darstellung dieser Erfahrung wird eine „provokative Dissonanz“²⁰⁰ zwischen Wahrnehmung, Darstellung und Erkenntnis der Gewalt hervorgerufen. Die Grausamkeit der Gewalt wird also paradoxerweise dort in ihrer radikalsten Form dargestellt, wo jeder Darstellungsversuch, auch der minimale Versuch einer direkten, kalten Beschreibung, zu scheitern scheint. In diesem Sinne stellt die Darstellung der Shoah in der *Ästhetik des Widerstands* unter den Gewaltdarstellungen von Peter Weiss einen auffälligen Fall dar.²⁰¹

Dennoch ist es nicht überraschend, dass die Gewaltdarstellung in dem Roman viele gemeinsame Eigenschaften mit jener in der übrigen Gewaltästhetik aufweist. K. H. Bohrer hat diese Merkmale aufgezählt: Intensität, Stimmung, Priorität des Ausdrucks gegenüber der Bedeutung usw. Die Funktion dieser Eigenschaften besteht hier aber nicht in der einfachen Negation der „metaphysischen Referenz“²⁰² für das schiere Ästhetische²⁰³, sondern in der kritischen Ergänzung des historischen Sinnzusammenhangs der Gewalt durch ihre sinnliche Wahrnehmung aus der Perspektive des Opfers. Die Gewaltdarstellung von Peter Weiss evoziert eine intensive Gewaltvorstellung, damit die verdrängte Gewalt nicht anders denn als Gewalt in ihrem gesellschaftlichen und geschichtlichen Zusammenhang wahrgenommen wird. Aber ihr kalter Stil zerstört die Voraussetzungen, welche die potenzielle Gewalt zur Ausübung bringen könnte – wie es der Fall ist, wenn die Gewalt naturalisiert, durch irgendeine ideologische, moralische oder religiöse Motivation legitimiert oder in ihrer ‚schieren Präsenz‘ neutralisiert dargestellt wird. In Peter Weiss‘ Beschreibung der Todesgewalt wirkt der Tötungsakt des Täters ‚mechanisch‘ und die

²⁰⁰ Jürgen Wertheimer (Hrsg.): *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*. Frankfurt a. M. 1986, S. 11.

²⁰¹ Auf dieses Thema werde ich anderen Stellen dieser Arbeit noch aus verschiedenen Perspektiven zurückkommen. Vgl. dazu Kap. IV.-5. und Kap. VI.-2.

²⁰² Karl Heinz Bohrer: *Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis*. In: *Merkur*. 52. Jg. (1998) H. 4, S. 289.

²⁰³ Bohrers Ästhetikbegriff ist dennoch nicht frei von metaphysischen Zügen. Werner Jung hat in einer Kritik dessen Begriff der ‚Ästhetisierung‘ als „die Transformation von Erfahrungen in einen zweiten Raum der Phantasie, der Imagination, in eine Welt des Scheins“ bezeichnet. Vgl. Werner Jung: *Ästhetik und Zeitgeist. Über Karl Heinz Bohrer*. In: *Weimarer Beiträge* 40 (1994) Bd. I, S. 64.

Betroffenheit des Opfers ‚sinnlich‘. Die empfindsame Reaktion der Leserinnen und Leser wird deswegen von der Wirkung dieser sinnlichen Komponente dominiert. Würde dagegen der Tötungsakt verherrlichend oder mystifizierend beschrieben, wie es teilweise bei der Beschreibung von Ernst Jünger beobachtet werden kann, würde sie weniger von der Betroffenheit des Opfers als vom Tötungsakt des Täters beeinflusst.

Die Gewaltimagination von Peter Weiss führt demzufolge nicht zur ‚Faszination der Gewalt‘, sondern zur Identifizierung mit dem Opfer. In dieser – durch die ästhetische Erfahrung ermöglichten – Identifizierung versuchte Peter Weiss schließlich ein Widerstandspotenzial gegen die Gewalt zu wecken.²⁰⁴ Der Begriff des ‚Widerstands‘ bei Peter Weiss bezeichnet also in diesem Zusammenhang die aktive Wahrnehmung und Vorstellung der Gewalt, die schließlich zu politischen Gegenmaßnahmen führen soll. Wenn es überhaupt etwas gibt, was mit der Ästhetik von Peter Weiss in einem ‚Bedingungsverhältnis‘ steht, dann ist es nicht die Gewalt, sondern die Politik.

2) Beschreibung der historischen Erfahrung

Der Ich-Erzähler in *der Ästhetik des Widerstands* begreift seine Aufgabe, die historischen Erfahrungen darzustellen, als eine Erinnerungs- und Trauerarbeit an den und für die Widerstandskämpfer. Er versuchte ihnen „ihren wahren Namen zurückzugeben“ und „Zeichen ihres Lebens aus den verwischten Gesichtern abzulesen“.²⁰⁵ Für diesen Zweck scheint die Beschreibung auf den ersten Blick eine sekundäre, ergänzende Rolle zu spielen, weil sie sich mit der Darstellung der sinnlich wahrnehmbaren Teilaspekte zu begnügen hat.

Bei näherem Hinsehen bietet sie jedoch eine Grundlage für diese neue Auffassung von historischer Erfahrung an. Zum einen eröffnet sie die Möglichkeit, die Geschichte ‚von unten‘ her neu betrachten zu können, weil erst durch die detailhafte Beschreibung das

²⁰⁴ In diesem Zusammenhang sucht Peter Weiss das geschichtliche Scheitern der politischen Linken sowohl in ihrer politischen Uneinigkeit als auch in der Schwäche ihres Wahrnehmungs- und Vorstellungsvermögens, also im „Unvermögen des Menschen, sich seine eigne Auslöschung vorzustellen“. Damit sie diesen Fehler nicht wiederholt, fordert er sie auf, das politische Vorstellungsvermögen zu entwickeln, das man sich vor allem durch die ästhetische Rezeption des Kunstwerkes aneignen kann. Vgl. dazu ÄdW II, S. 118.

unten Gebliebene, Unterdrückte, Marginale in die Mitte der Geschichtsschreibung gestellt werden kann. Zum anderen kann die Geschichte so nicht als ein chronologischer, sondern nur als dynamischer Prozess dargestellt werden. Die Beschreibung bringt dem zeitlichen Verlauf eine diagonale Vielfältigkeit und eine vertikale Tiefe, indem sie ihn mit der simultanen Darstellung für einen Moment stilllegt oder abbricht.

In diesem Zusammenhang wurde das Beschreibungsverfahren zur Darstellung der Geschichte, etwa von Georg Lukács, wegen seines digressiven Charakters kritisiert. Demnach würde der Gegenstand vom geschichtlichen Zusammenhang isoliert dargestellt. Durch die ‚digressive‘ Beschreibung in der *Ästhetik des Widerstands* wird jedoch die Geschichtlichkeit des Gegenstands gerade nicht ausgeblendet, sondern sie stellt deren vermeintlich schon ausgelegten Sinn infrage. Diese Leistung der Beschreibung erklärt sich zunächst darin, dass die sinnliche und physische Substanz des Gegenstands, die durch sie sichtbar wird, für Peter Weiss nichts anderes als die historischen Spuren der leidenden Menschen darstellt. Daher sind die beschriebenen Gegenstände von den historischen Zusammenhängen nicht zu isolieren. Im Gegenteil: „Bei Weiss finden sich sowohl Gebäude, Landschaften und Städte als auch Kunstwerke, die historische Zeit in sich aufbewahrt haben“²⁰⁶, auch dort, wo die historischen Zusammenhänge des Gegenstands durch den faszinierenden Anschein seiner Sinnlichkeit im Hintergrund zu bleiben scheinen.

Diese konkret historisierte Sinnlichkeit ist allerdings nicht in sich ruhend aufbewahrt, sie stemmt sich gleichsam gegen den zeitlichen Fluss des Textes und damit gegen die vermeintlich ‚wesentliche‘ Strömung der Geschichte. Durch die Beschreibung wird der Gegenstand weder von der Geschichte isoliert noch harmonisierend in die ‚Totalität‘ eingeschlossen. Diese oppositionelle Leistung der Beschreibung begründet sich zunächst darin, dass der vermeintliche Sinn des historischen Ereignisses dadurch für einen Moment abgelöst wird von totaler Sinnlosigkeit. Dabei werden die Bildlichkeit und die Sinnlichkeit in einer so zugespitzten Form ausgedrückt, dass die Leserinnen und Leser diese sinnliche Spur der historischen Gewalt wohl am eigenen Leib spüren können. Die Beschreibung

²⁰⁵ ÄdW III, S. 266.

²⁰⁶ Vgl. Günter Butzer: Erinnerung als Diskurs der Vergegenwärtigung in Peter Weiss‘ *Die Ästhetik des Widerstands*. In: JB 2/1993, S. 58.

erzeugt nämlich die literarische Illusion der sinnlichen Identifikation. Je gründlicher die Beschreibung die Illusion des logischen Handlungsablaufs und dessen vermeintlichen Sinnes zerstört, desto mehr wird die Illusion der Sinnlichkeit intensiviert. Diese Illusion basiert auf etwas anderem als beim Erzählen: Während sie sich dort auf die Wahrscheinlichkeit eines logischen Ablaufs verlässt, beruht sie hier auf emotionaler Anteilnahme.

Ein Beispiel für eine solche gefühlsmäßige Illusion zeigt sich in der *Ästhetik des Widerstands* in der Beschreibung der Erfahrung der Mutter des Ich-Erzählers. Der Ich-Erzähler berichtet, wie sie zusammen mit den Juden in einen Kerker geworfen wurde:

Meine Mutter spürte die dichte Wärme, sie gehörte zu diesen schwitzenden Leibern, sie ergriff eine der heißen Hände, umschloß deren Finger, und wie die Hände sich aneinander klammerten, so drückte ihr Gesicht sich an eine feuchte Wange. Arme, Brüste, Hüften, struppige Bärte, ein Gemenge aus Gliedern, pochenden Herzen, rauschenden Atemzügen, und daß sie mitten unter ihnen war, verließ 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.²⁰⁷

So identifiziert sich die Mutter mit den vertriebenen Juden und nimmt damit Anteil an ihrem tödlichen Schicksal. Was die Beschreibung hier bei den Leserinnen und Lesern erreichen will, ist gerade diejenige identifizierende Anteilnahme, die hier der Mutter durch die sinnliche Illusion möglich war.

An anderer Stelle im Roman wird jedoch von Lotte Bischoff, einer Widerstandskämpferin, eine ganz andere Art der Geschichtsdarstellung gefordert:

Die Vorgänge ließen sich auch nicht wie Abenteuer schildern, nicht durch Spannung dürfte das Interesse der Schüler gewonnen werden, sachliche Beschreibung müßte sie zur Anteilnahme bringen.²⁰⁸

Hier wird die Frage, ob eine Darstellung der geschichtlichen Erfahrung Anteilnahme hervorrufen kann oder nicht, von der Darstellungsweise abhängig gemacht. Und danach ist zunächst festzustellen, dass die „sachliche Beschreibung“ die Menschen zur Anteilnahme

²⁰⁷ ÄdW III, S. 12.

²⁰⁸ Ebd., S. 237.

bewegt, nicht aber die literarische Illusion, die eine Spannung, wie sie etwa beim Lesen eines Abenteuerromans entsteht, hervorrufen kann.

Nach diesen Überlegungen und Schlussfolgerungen, die ja beide auf den Autor Peter Weiss zurückzuführen sind, scheint die ‚identifizierende Illusion‘ als das Ziel der sinnlichen Beschreibung mit dem Anspruch nach Sachlichkeit in Widerspruch zu geraten. Damit stellen sich hier noch einige weitere Fragen: Wie sieht die Sachlichkeit der Beschreibung aus, die die Menschen zur Anteilnahme bringen kann? Funktioniert sie besser mit einer oder ohne eine literarische Illusion? Es geht hier also um eine Definition der Begriffe ‚Sachlichkeit‘ und ‚literarische Illusion‘ überhaupt.

Dass hier mit ‚Sachlichkeit‘ zunächst nicht einfache Faktizität gemeint ist, zeigt noch ein anderes Beispiel einer „zur Anteilnahme bringen[den]“ Beschreibung, das der Ich-Erzähler ausgerechnet in Franz Kafkas Roman *Das Schloß* gefunden zu haben glaubt:

[...], denn das Prinzip, das er [Kafka] beschrieb, war einsichtig genug und rief grade durch die Konsequenz der Darstellungsweise eine noch stärkere innere Beteiligung hervor.²⁰⁹

Was in *Das Schloß* dargestellt wird, war für den Ich-Erzähler nichts anderes als die vom Kapital beherrschte gegenwärtige Wirklichkeit. Er hat daher sowohl *Das Schloß* als auch die *Barrikaden am Wedding* von Klaus Neukrantz gleichermaßen als „ein[en] Proletarierroman“²¹⁰ bezeichnet; der Proletarier könne sich selbst und seine eigene Wirklichkeit in beiden Romanen wieder erkennen. Hier wird diese „innere Beteiligung“ wiederum auf die „Konsequenz der Darstellungsweise“ zurückgeführt.

Nach dieser Interpretation kann man die Konsequenz der Darstellungsweise in *Das Schloß* in der ‚Sachlichkeit‘ finden. Der Ich-Erzähler wollte also die traumhafte Welt des ‚Schlosses‘ als jene ‚sachliche‘ Welt wahrnehmen, die seinen eigenen kapitalistischen Verhältnissen entspricht. Erst diese Wahrnehmungsweise ermöglicht ihm die innere Beteiligung und das Wiedererkennen des eigenen Selbst. Daher ist die „Konsequenz der

²⁰⁹ ÄdW I, S. 177.

²¹⁰ Ebd., S. 179.

Darstellungsweise“ nicht in der stilistischen Frage zu suchen, ob diese als ‚Illusion‘ oder ‚sachlich‘ gestaltet wird, sondern darin, wie sie wahrgenommen wird.²¹¹

Nach dieser literarischen Prämisse würde die Mutter ihre eigene Identifizierung mit den vertriebenen Juden nicht einfach als ‚Illusion‘ bezeichnen, wo schon der Ich-Erzähler den Roman *Das Schloß* als seine eigene Wirklichkeit wahrnehmen kann. Schließlich handelt es sich dabei um ‚Wahrnehmung‘, wenn die Mutter das Andere mit ihrem Eigenen identifizieren wollte. Eine Wahrnehmung, die eine solche Transformation der Begriffe von der ‚Illusion‘ zur ‚Sachlichkeit‘ oder umgekehrt ermöglicht – dies ist es, was mit der sinnlichen Beschreibung in *der Ästhetik des Widerstands* hervorgerufen werden sollte.

3) Beschreibung des Bildes

Wenn man Weiss‘ frühere künstlerische Entwicklung betrachtet, ist es überraschend, dass er einige Jahrzehnte später „das Hauptthema“ seiner Literatur wiederum im „Visuelle[n]“ sehen wollte.²¹² Aus Anlass seiner Bilderausstellung im Jahre 1980 in Bochum,²¹³ also gegen Abschluss seiner etwa zehnjährigen Arbeit an *der Ästhetik des Widerstands*,²¹⁴ hat Peter Weiss die Bedeutung des Bildes bzw. des Visuellen in seiner Literatur wie folgt gekennzeichnet:

Für mich ist das Schreiben eng verknüpft mit den Bildern, das Visuelle ist das Hauptthema.²¹⁵

²¹¹ In dieser gegenseitigen Durchdringung von ‚Illusion‘ und ‚Sachlichkeit‘ kann man den Einfluss des Surrealismus auf Peter Weiss‘ Wahrnehmungsweise ablesen. Vgl. dazu Kap. III.-3.-1) *Die Surrealistische Beschreibung in den frühen Texten*.

²¹² Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. In: Ebd., S. 42.

²¹³ Zur Ausstellung und Veröffentlichung des Katalogs, vgl. Wolf Schön: Die Malerei ist statisch. Als aus Bildern Bücher wurden. Ein Gespräch mit Peter Weiss. In: Gerlach/Gespräch., S. 262. (Anm. 3)

²¹⁴ Nach einer Bemerkung in den *Notizbüchern* hat Peter Weiss am Donnerstag, den 28. August 1980, den Roman abgeschlossen. Vgl. NB 71/80 II, S. 926.

²¹⁵ Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. In: Ebd., S. 42.

Das gilt im wörtlichen Sinne auch für die *Ästhetik des Widerstands*. In diesem Roman werden zahlreiche Werke der bildenden Kunst thematisiert. Darüber hinaus spielt das ‚Bild‘ eine entscheidende Rolle bei der Theoriebildung der ‚kämpfenden Ästhetik‘²¹⁶ von Peter Weiss. So konnte sich der Ich-Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* seine gegenwärtige politische Situation nicht zuletzt durch das Bild von Géricault vergegenwärtigen.²¹⁷ Und er konnte den politischen Meinungsstreit mit seinem Vater durch das erinnerte Bild von dessen Arbeitsalltag überwinden.²¹⁸ Das sind nur einige von vielen Beispielen, wie Bilder die eindrucksvollen Wende- oder Fluchtpunkte im Romanverlauf hervorbringen. So ist das Bild nicht nur Gegenstand der ästhetischen Darstellung, sondern auch die Substanz der Ästhetik des Romans. Dem Bild werden also die konstruktiven Momente zugewiesen, die für den politischen ‚Widerstand‘ unbedingt notwendig sind.

Mit der Rehabilitierung des Bildes in der *Ästhetik des Widerstands* scheint also eine ‚Rückkehr‘ Weiss‘ zu seinen ‚künstlerischen Anfängen‘²¹⁹ stattzufinden. Wenn man allerdings eine Behauptung wie die folgende ernst nimmt, fällt es schwer, noch davon zu sprechen:

Ich habe aufgehört, zu malen, aber nicht, ein Maler zu sein. Meine bildnerische Erfahrung hat sicher eine Rolle gespielt für mein Schreiben. Ich stelle mir die Szenen meiner Stücke vor, ich sehe sie vor mir wie auf der Bühne.²²⁰

Um sich selbst als ‚Maler‘ bezeichnen zu können, hat Peter Weiss hier seine literarische Methode vorgestellt, die sich überwiegend auf die bildliche Vorstellung verlässt. In diesem Sinne kann man seine gesamte literarische Tätigkeit als eine ‚Arbeit am Bild‘²²¹ bezeichnen.

²¹⁶ NB 71/80 I, S. 420.

²¹⁷ Vgl. ÄdW II, S. 23: „Der Bruch in seinem Innern rief etwas von der Zersplitterung wach, der auch meine Generation ausgesetzt war.“

²¹⁸ Vgl. ÄdW I, S. 126.

²¹⁹ Martin Rector: Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss. In: JB 1/1992, S. 25.

²²⁰ Jacques Michel: Die zwei Leben des Peter Weiss. In: Gerlach/Gespräch., S. 224.

²²¹ So hat Klaus Herding seinen Aufsatz über die *Ästhetik des Widerstands* betitelt. Vgl. Klaus Herding: Ebd., S. 246-284.

Peter Weiss setzt hier einen erweiterten Bildbegriff voraus, in den nicht nur die bildende Kunst, sondern auch die allgemeine bildliche Vorstellung eingeschlossen ist. Beide gehören also auch für ihn zu einer „Familie“.²²² An diesem Bildbegriff ist jedoch höchst bemerkenswert, dass Weiss den Ursprung der bildlichen Vorstellung hier in der persönlichen Erfahrung finden wollte. Er leitete nämlich den Bildbegriff aus der primären Vorstellungstätigkeit des Subjekts wie der Phantasie, Vision, Halluzination, dem Traum und dem Unbewussten ab. Sein Bildbegriff bleibt demzufolge in seinem Kern die Projektion solcher tiefsten persönlichen Erfahrungen.

Insofern besteht die „Gefahr“ des Bildes darin, dass es von der Vernunft unkontrollierbar und von außen undurchschaubar bleibt, so wie der Abgrund der tiefsten persönlichen Erfahrungen selbst. Es ist also kein Zufall, dass die Bilderwelt von Peter Weiss ausschließlich aus Gewalt, Leiden und Tod besteht. Solche Erfahrungen bleiben in letzter Konsequenz nicht mitteilbar, sodass sie für die Sprache unerreichbar sind. Dennoch war die Sprache für ihn die einzige aufklärerische Kraft, die es ermöglichte, sich aus der „Feßlung“ der eigenen Bilderwelt zu befreien. Der Grund, dass Peter Weiss die Bilderwelt nicht mehr durch die bildende Kunst, sondern durch die Sprache ausdrücken wollte, ist in dieser Auffassung vom Verhältnis von Bild und Sprache zu finden.

In der *Ästhetik des Widerstands* ist die Bilderwelt dennoch nicht so einfach durch die Sprache zu überwinden. Vielmehr ist der Gegensatz zwischen beiden durch die Konstellation der Figuren von Vater und Mutter in zugespitzter Form dargestellt. Während die Mutter durch den Schock der Erfahrung des Judenmordes immer tiefer in ihrer halluzinierten Bilderwelt versinkt, erhebt der Vater Anspruch auf die Eindeutigkeit der Realität, indem er die Namen der großen Konzerne als Komplizen der Nazis nennt. Der Vater versucht, den „Ursprung des Schmerzes“ durch die Sprache zu erkennen. Aber seine rationale Sprache trieb die Erfahrung der Mutter „in ein noch größeres Dunkel“, sodass ihr Schmerz in ihrer eigenen Bilderwelt unberührt blieb.²²³ Anhand dieser Konfrontation lässt sich feststellen, dass der Gegensatz von Bild und Sprache hier nicht überwunden, sondern die Grenze der Sprache gegenüber der stummen Bilderwelt exponiert wird.

²²² Vgl. W. J. T. Mitchell: Was ist ein Bild? In: Volker Bohn (Hrsg.): Bildlichkeit. Frankfurt a. M. 1990, S. 19ff.

²²³ Vgl. ÄdW III, S. 125.

Somit mag man vielleicht das politische Programm von Peter Weiss, das er in seiner Lessingpreisrede formuliert hat, als gescheitert betrachten. Aber vor einer zu schnellen Beurteilung muss man seine Auffassung über die Grenze der Sprache näher ansehen, weil er eben in der Erkenntnis dieser Grenze eine Chance zur Überwindung des Bildes und der Bilderwelt sehen wollte.

Dass Weiss sich dieser Grenze bewusst war, war nicht das Resultat einer theoretischen Überlegung, sondern Folge eigener historischer Erfahrungen wie der des Exils.²²⁴ Der Grund für die Umwertung des Bildes, die auf dieses Grenzbewusstsein zurückzuführen ist, ist daher in einer veränderten Auffassung über die ‚tiefsten persönlichen Erfahrungen‘ zu finden. In der *Ästhetik des Widerstands* wird die persönliche Erfahrung einerseits nicht mehr als so subjektivistisch aufgefasst, wie Peter Weiss sie in seiner frühen Malerei ausdrücken wollte. Vielmehr wird sie immer in Zusammenhang mit der historischen, kollektiven Erfahrung gebracht. Ohne die kollektive Erfahrung der Shoah war das persönliche Leid der Mutter des Ich-Erzählers für Peter Weiss nicht denkbar, so wie das *Floß der Medusa* von Géricault ohne die damit zusammenhängenden historischen Ereignisse nicht vorgestellt werden kann. Keine Darstellung der im Roman behandelten Kunstwerke war also ohne deren jeweiligen historischen Hintergrund denkbar. Andererseits wird sich Peter Weiss nun dessen immer bewusster, dass sowohl die persönliche Erfahrung als auch die kollektive ihrer Verbalisierung hartnäckig ausweichen wollen; in manchen Fällen bleiben sie eher unter der Sprachwelt und lassen sich nur durch das Bild darstellen.

Die Erweiterung bzw. Vertiefung des Erfahrungsbegriffes hat eine entscheidende Wirkung auf die Auffassung der (Un)Möglichkeit der Bewältigung der Erfahrung ausgeübt. Wenn die Erfahrung ausschließlich auf etwas Privates zurückzuführen gewesen wäre, hätte sie für Peter Weiss durch die aufklärerische Sprache möglicherweise ‚überwunden‘ werden können. Die Erfahrung mit der Psychoanalyse zeigte ihm, dass die Möglichkeit der Bewältigung der tiefsten persönlichen Erfahrungen zunächst durch deren sprachliche Artikulation gegeben ist. Wenn er den Erfahrungsbegriff dagegen in seinen historischen und kollektiven Zusammenhängen erfassen wollte, fiel es ihm noch schwerer, sich davon

zu überzeugen, dass die Erfahrung durch die Sprache ‚bewältigt‘ werden kann. In der *Ästhetik des Widerstands* ist die kollektive Erfahrung demzufolge durch geschichtliche Wiederholungen geprägt, kaum durch deren Überwindung. Diese neue Auffassung von der Struktur der ‚tiefsten persönlichen Erfahrung‘ hat eine neue Bewertung des Bildes zur Folge. Je tiefer Peter Weiss in die historische Erfahrung eingedrungen war, desto schärfer hat er die Undarstellbarkeit der Erfahrung und die Grenze der Sprache gesehen.

Die sprachliche Darstellung des Bildes in *der Ästhetik des Widerstands* wird durch dieses widersprüchliche Verhältnis von Bild und Sprache bestimmt; einerseits erhebt die Sprache gegenüber dem Bild Anspruch auf die Artikulation, andererseits tritt dabei das Bewusstsein ihrer Grenze zutage. Was die historischen Werke der bildenden Kunst betrifft, konnte die Sprache ihrem Anspruch teilweise genügen. Der Fries vom Pergamon-Altar wird z.B. in seiner historischen Bedeutung, seiner Makro- und Mikrostruktur vollständig erschlossen. Gegenüber den anderen Variationen des Bildes wie der traumatischen Bilderwelt der Mutter zeigt sich die Sprache dagegen ohnmächtig.

Durch dieses widersprüchliche Verhältnis zwischen Bild und Sprache entwickelten sich in der *Ästhetik des Widerstands* zwei sprachliche Umgangsformen gegenüber dem Bild. Der Anspruch der Sprache auf die Artikulation setzt zunächst die Auffassung voraus, dass das Bild etwas Erzählendes an sich hat. Die Werke der bildenden Kunst, die in der *Ästhetik des Widerstands* behandelt werden, sind zwar so zahlreich, dass man den Roman als eine Art Kunstgeschichte lesen kann,²²⁵ aber sie sind nach bestimmten Kriterien ausgewählt. Aus den zahlreichen Werken der bildenden Kunst wird bewusst eine ‚schwarze‘ Auswahl getroffen. Es stehen diejenigen Kunstwerke im Mittelpunkt der Betrachtung, in denen das Leben des unterdrückten Volkes thematisiert und dargestellt oder die ewige Wiederkehr der historischen Gewalt veranschaulicht wird.²²⁶ Die im Roman behandelten Werke der bildenden Kunst wurden also um ihres ‚Inhaltes‘ willen ausgewählt. Diese Tatsache

²²⁴ Vgl. Renate Langer: Wir seh'n nur ihr Verstummen. Zur Sprachproblematik bei Peter Weiss. In: Hans Höller (Hrsg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss. Stuttgart 1988, S. 39.

²²⁵ In der Rezeption der *Ästhetik des Widerstands* wurde dieser Versuch nicht selten unternommen. Vgl. dazu vor allem Heinrich Dilly: Die Kunstgeschichte in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die *Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt a. M. 1983, S. 296-311.

²²⁶ Vgl. Nana Badenbergh: Die *Ästhetik* und ihre Kunstwerke. Ein Inventar. In: Alexander Honold u. Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelt des Peter Weiss. Berlin u. Hamburg 1995, S. 118ff.

spiegelt das Bildverständnis von Peter Weiss wider, das sowohl zu einer realistischen Bildauffassung wie auch zu einer surrealistischen neigt:

Im Realismus und Surrealismus fühlte ich mich zu Hause, von der abstrakten Kunst fühlte ich mich niemals angezogen. Malerei mußte für mich erzählend sein.²²⁷

Danach lässt sich zunächst feststellen, dass der Begriff des Bildes bei ihm eigenartig eingeschränkt ist. Dass Peter Weiss im Bild einen erzählenden Inhalt sehen und damit die abstrakte Kunst aus seinem Bildverständnis ausschließen wollte, ist in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung. Dadurch unterscheidet sich sein Bildverständnis von dem ‚modernem‘, das etwa mit dem Stichwort der ‚ikonische[n] Wendung‘²²⁸, also der Abkoppelung von der Referenzidentität bzw. Gegenstandsbezogenheit, gekennzeichnet werden kann. Ob es sich dabei um die bloße Sichtbarkeit oder um die Autonomie des Bildes handeln mag – die ‚Modernität‘ eines Kunstwerkes wird vor allem durch seine negative Beziehung zur Gegenständlichkeit bestimmt. Danach kann man das Bildverständnis von Peter Weiss nicht als ‚modern‘ bezeichnen. Das Bild müsste für ihn in diesem Sinne immer gegenstands- und ichbezogen sein. Denn diese Bezüge sind es, die dem Bild seinen erzählenden Charakter verleihen.

Und diesen Charakter soll die Darstellung des Bildes in der *Ästhetik des Widerstands* in sprachlicher Form übermitteln – dies möchte ich den **hermeneutischen bzw. semantischen Umgang** mit dem Bild nennen. Im Roman wird dieser auf drei verschiedenen Ebenen praktiziert. Erstens wird der historische Hintergrund von Werk und Künstler erkundet und dargestellt. Zweitens wird die Werkstruktur analysiert und beschrieben. Und drittens schließlich wird der Werkinhalt mit dem Betrachter emotionell verknüpft.²²⁹ Diese verschiedenen Ebenen werden jedoch nicht selten in einem einzigen Beschreibungsprozess miteinander verbunden.²³⁰

²²⁷ Jacques Michel: Die zwei Leben des Peter Weiss. In: Gerlach/Gespräch., S. 225.

²²⁸ Vgl. Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 13ff.

²²⁹ Vgl. Klaus Herding: Ebd., S. 251.

²³⁰ Vgl. Ludger Claßen u. Jochen Vogt: „Kein Roman überhaupt?“ Beobachtungen zur Prosaform der *Ästhetik des Widerstands*. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands. Frankfurt a. M. 1983, S. 156: „Verknüpfung unterschiedlicher semantischer, zeitlicher und räumlicher Ebenen in einem einzigen Beschreibungsprozeß“.

Dennoch ist es nicht nur der erzählbare Inhalt des Bildes, das ihm im Sinne von Peter Weiss ‚politische Kompetenz‘ gibt, sondern auch seine medialen Eigenschaften, durch die dieser Inhalt übermittelt wird. Diese Eigenschaft tritt dort besonders präzise hervor, wo die Sprache gegenüber dem Bild ihre Grenze zeigt, also in der sprachlichen Beschreibung des Bildes. Die beschreibende Sprache eifert nämlich in der Präzision der Darstellung und in der Intensität der Wirkung dem Bild nach. Diese Bewegung der Sprache möchte ich den **mimetischen Umgang** mit dem Bild nennen. In dessen Mittelpunkt steht die identifizierende Einfühlung.²³¹ In der *Ästhetik des Widerstands* findet sie auf den verschiedenen Ebenen des Produktions- und Rezeptionsprozesses statt, die sich aus allen Beziehungen zwischen dem Künstler, dem Objekt, dem Erzähler und den Leserinnen und Lesern aufbauen.

In der Bildbeschreibung fällt wiederum die Spannung zwischen den beiden Umgangsformen auf. Die Sprache will das Bild semantisch interpretieren, d.h. den Sinn und die Bedeutung erfassen, die sich darin verbergen. Die Sprache neigt dabei dazu, das zu verdrängen und auszuschließen, was sie nicht fassen kann. Das Bild setzt sich gegen diesen Versuch zur Wehr, indem es immer dem ‚Sinn‘ und der ‚Bedeutung‘, die durch die Sprache vermeintlich erfasst wurden, kritisch Widerstand entgegensetzt.

Worin besteht die kritische Widerstandskraft des Bildes gegenüber der Sprache? Das Bild will diejenige Seite des Gegenstands übermitteln, die die Sprache nicht fassen konnte oder ausschließen wollte: dessen Sinnlichkeit. Das kritische Potenzial des Bildes gegenüber der Sprache tritt dort besonders präzise hervor, wo sie einander begegnen, wo sie aneinander prallen, sich ausschließen, ihre Grenzen gegeneinander ziehen – eben wo das Bild sprachlich beschrieben werden soll. Dieses Potenzial kann aber erst dann aktiviert werden, wenn eine Auseinandersetzung zwischen Bild und Sprache stattfindet, nicht dort, wo beide versöhnt bleiben. Nur unter dieser Bedingung kann das Bild als „die visionäre Formung tiefster persönlicher Erfahrung“ eine grundlegende Veränderung vorbereiten, in dem gleichen Maße wie die Analyse der konkreten historischen Situation auf gesellschaftlicher Ebene, wie es Peter Weiss in seinem Theaterstück *Hölderlin* formuliert hat:

²³¹ Klaus Herding: Ebd., S. 255.

Zwei Wege sind gangbar zur Vorbereitung grundlegender Veränderungen. Der eine Weg ist die Analyse der konkreten historischen Situation, der andre Weg ist die visionäre Formung tiefster persönlicher Erfahrung.²³²

Aber die visionäre Formung soll in einen Schrei übergehen, um aus ihrer Fesselung befreit zu werden, weil der Schrei, wenn er auch wegen der Grenze der Sprache wirkungslos zu bleiben scheint, doch eine Urform des Akts des Sprechens, des Beschreibens und schließlich des Widerstands ist.

4. Authentizität und Surrealität in der Beschreibung

Die Beschreibung in der *Ästhetik des Widerstands* hat ihre – von den Interpreten viel gewürdigte – Authentizität vor allem der akribischen Vorarbeit von Peter Weiss zu verdanken. In seiner zehnjährigen Arbeit an dem Roman hat er große Mühe darauf verwendet: Er hat umfangreiches historisches Material recherchiert und zahlreiche Interviews geführt. Allein für die Beschreibung eines Schauplatzes hat er nicht nur seine Erinnerung reaktiviert, sondern auch den betreffenden Ort mehrmals besucht und nach historischen Stadtplänen und Fotos gearbeitet, um Gegenstände und Ereignisse möglichst authentisch darzustellen.²³³ Dennoch geht die eigentliche Bedeutung der ‚Authentizität‘ des Romans weit über die faktentreue Wiedergabe hinaus.

Im Roman gibt es zunächst auffällig viele Passagen, die sich der so mühevoll erreichten ‚Authentizität‘ zu widersetzen scheinen. Es handelt sich dabei um die surrealistischen Beschreibungen. Angesichts der grundlegenden Romanintention, nach der die authentische Geschichte des Widerstandskampfes glaubwürdig dargestellt werden soll, wirkt die surrealistische Komponente auf den ersten Blick wie ein Fremdkörper; sie scheint einen stilistischen Bruch zu verursachen, der die mühsam erreichte Authentizität des Romans infrage stellt. Warum hat Peter Weiss eine stilistisch so riskante Kombination gewählt?

²³² Peter Weiss: Hölderlin. Stück in zwei Akten. Neufassung. In: Ders.: Stücke II/2. Frankfurt a. M. 1977, S. 410.

²³³ Vgl. Manfred Haiduk: Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss' Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands*. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt a. M. 1983, S. 66f. Sowie Burkhardt Lindner: Halluzinatorischer Realismus. *Die Ästhetik des Widerstands*, die *Notizbücher* und die Todeszone der Kunst. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*. Ebd., S. 168ff.

Die scheinbare Widersprüchlichkeit zwischen dem Authentischen und dem Surrealistischen ist im Wesentlichen auf die Wirklichkeits- und Literaturlauffassung von Peter Weiss zurückzuführen. Er hat die Literatur und die Wirklichkeit einmal eben unter dem Aspekt der Authentizität einander gegenübergestellt, indem er die literarische Tätigkeit eine Hingabe an „etwas Nicht-Authentische[s]“ genannt hat:

Wie sollen wir noch Romane schreiben, etwas erfinden, irgendetwas ausdenken, wenn ringsum Ungeheuerliches im Entstehen begriffen ist, sich ständig entpuppt, schreckliche Gestalt annimmt, sich verwandelt, plötzlich auch wilde Hoffnungen weckt, diese dann durch überraschende Einbrüche wieder zerschlägt, wie könnten wir uns etwas Nicht-Authentischem hingeben, wenn das Authentische uns fortwährend mit phantastischer Kraft überwältigt -²³⁴

Wie hier angedeutet wird, hat Peter Weiss immer auf die Agonie der Wirklichkeit hingewiesen, die „immer noch ungeheuerlicher als die wahnsinnigste Geschichte“²³⁵ sei. Im Hinblick auf eine so geartete Wirklichkeit scheint er versucht zu haben, die Grenzziehung zwischen Authentischem und Nicht-Authentischem in der Wirklichkeit wieder zu relativieren. Trotzdem hat er die literarische Tätigkeit, wie gesagt, als eine Hingabe an „etwas Nicht-Authentische[s]“ bezeichnet. Diese eindeutige Zuordnung weist auf Peter Weiss' inneren Konflikt zwischen politischem Engagement und literarischer Tätigkeit zurück. Aus diesem Konflikt heraus hat er seine literarische Tätigkeit in der Anfangsphase der Arbeit an dem Roman, genauer am 3. April 1972, so negativ beurteilt.

Etwa acht Jahre danach, kurz vor Fertigstellung des Romans,²³⁶ hat er dennoch im Selbstgespräch zuversichtlich behauptet, dass alles im Roman authentisch gewesen sei:

ich bin ein Schizophrener, halte mich seit mehr als 8 Jahren aufrecht mit diesem Roman-Leben. Es ist als sei das künstlich Erzeugte zu meinem einzigen Leben geworden, alles was hier vorkommt, ist wahr für mich. Tatsächlich besitzt dies alles die gleiche Wahrheit wie die Erlebnisse der sogenannten Wirklichkeit. – Und was besteht denn für ein Unterschied, 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 -

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

²³⁴ NB 71/80 I, S. 59.

²³⁵ Ebd., S. 87.

²³⁶ In den *Notizbüchern* wurde die im unten zitierte Bemerkung im Zeitraum vom 16. Jan. 1980 bis zum 30. Jan. 1980 geschrieben.

Leben, ich kann nicht mehr trennen zw. Erfundenem u Authentischem – es ist alles authentisch (wie im Traum alles authentisch ist) -²³⁷

Hier ist nicht mehr von der Trennung zwischen dem ‚Nicht-Authentischen‘ der Literatur und dem Authentischen der Wirklichkeit die Rede. Stattdessen ist ‚die Authentizität‘ des fiktiven Romans, des Traums und der Phantasie Peter Weiss immer bewusster geworden, während die Authentizität der „sogenannten Wirklichkeit“ nach wie vor fragwürdig geblieben ist. Erst nach der mühsamen Arbeit von mehr als acht Jahren konnte sich Peter Weiss von der Authentizität seines Romans überzeugen.

Der Anspruch auf Authentizität setzt seitens des Autors eine Identifizierung seiner eigenen Realität mit seinem „Roman-Leben“ voraus. Als ästhetische Prämisse ist dies nicht einmalig; in der Literaturgeschichte finden sich viele Beispiele dafür. Die Identifizierung der beiden ‚Wirklichkeiten‘ war bei Peter Weiss dennoch zu kompliziert, um nur mit ästhetischen Kategorien erklärt werden zu können. Das zeigte sich vor allem in den Kontroversen um Weiss‘ eigene Interpretation des Romans als eine „Wunschautobiographie“. ²³⁸

Wie bekannt, hat sich Peter Weiss in den Beschreibungen in der *Ästhetik des Widerstands* nicht nur auf ‚objektive‘ Materialien wie historische Dokumente, Bild- und Fotobänder, sondern auch auf seine eigenen Erfahrungen verlassen. Diese subjektiven Materialien hat er sozusagen ‚im übertragenen Sinne“²³⁹ massiv in die Darstellung einbezogen, also unter Abweichung von bzw. unter Umstellung seiner eigenen Erfahrungen. Dadurch hat er gewissermaßen die Glaubwürdigkeit der historischen Objektivität aufs Spiel gesetzt, die man von der Erinnerungs- und Trauerarbeit an den Widerstandskämpfern zu erwarten hat.

Die Problematik dieser Modifizierung zeigt sich vor allem in der Gestaltung des Ich-Erzählers. Obwohl der Klassenunterschied zwischen diesem und dem Autor Peter Weiss nicht übersehen werden kann, hat Weiss bei jeder Gelegenheit behauptet, dass er und diese

²³⁷ NB 71/80 II, S. 872f.

²³⁸ Rolf Michaelis: „Es ist eine Wunschautobiographie“. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman. In: Gerlach/Gespräch., S. 217.

²³⁹ Manfred Haiduk: Manfred Haiduk im Gespräch mit Peter Weiss über *Die Ästhetik des Widerstands*. In: Gerlach/Gespräch., S. 210.

Figur identisch seien.²⁴⁰ Die heftige Kritik an der „Wunschautobiographie“ ist also darauf zurückzuführen, dass sich Weiss mit dem Ich-Erzähler nicht zuletzt unter dem Aspekt der Klassenzugehörigkeit identifizieren wollte. Die aus einem anderen, etwa einem moralischen Grund motivierte Identifizierung des Autors mit den Opfern der Shoah wurde dagegen von den Kritikern wohl akzeptiert. Es gab also keine Kontroverse um die ästhetische Identifizierung als solche, sondern um den Aspekt, unter dem sich der Autor mit dem Ich-Erzähler identifizieren wollte – und dies wurde weniger nach ästhetischen Kriterien als nach politischen beurteilt.

Was die Klassenzugehörigkeit betrifft, war auch Peter Weiss' Selbstwahrnehmung nicht konsequent genug: Einmal hat er sich zu seiner bürgerlichen Herkunft bekannt, dann wieder hat er behauptet, dass er de facto doch ein Proletarier gewesen sei. Und einmal, als die Kritik daran zu heftig geworden war, hat er die Formel der Selbstinterpretation ganz zurückgenommen.²⁴¹ Diese Unstetigkeit ist darauf zurückzuführen, dass Peter Weiss seinen Anspruch auf Authentizität nicht in der Faktizität, sondern in der eigenen Wahrnehmung begründen wollte. Danach konnte das „Roman-Leben“ für ihn authentisch sein, weil er es als seine ‚Wirklichkeit‘ wahrgenommen hat. Hier ist zunächst festzustellen, dass der Begriff der Authentizität von ihm überwiegend durch die Ich-Bezogenheit und die eigene Wahrnehmung geprägt ist.

Aus demselben Grund konnte er den Begriffen der Surrealität und der Phantasie den Charakter der Authentizität zuschreiben. Denn sie kommen bei ihm immer verbunden mit einer authentischen historischen Gegebenheit zum Ausdruck. Anders formuliert: Nur unter dieser Bedingung ist bei ihm von der Authentizität der Surrealität und Phantasie die Rede. Er hat z.B. dasjenige als „die Phantasie“ bezeichnet, was für ihn bei der Anschauung des historischen Orts vorstellbar wird:

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 gesehen habe, an denen sich die

²⁴⁰ Vgl. NB 71/80 II, S. 539: „Wer ist dieses Ich? Ich selbst bin es. Das Buch eine Suche nach mir selbst.“

²⁴¹ Vgl. Arne Ruth: „Für den arbeitenden Menschen kann nichts zu schwer sein.“ Interview mit Peter Weiss. In: Gerlach/Gespräch., S. 231.

Handlungen abspielten. So auch beim Aufsuchen der Straßen u Wohnungen, in denen Mewis, Wehner, Stahlmann sich verbargen.²⁴²

Durch dieses „visionär-recherchierende Verfahren“²⁴³ hat Peter Weiss die zeitlichen und räumlichen Grenzen der unmittelbaren Wahrnehmung zu überschreiten versucht. Dabei hat er die Phantasie und die Erfindung als Wahrnehmungs- und Erkenntnismittel angewendet, um diese Grenze zu überschreiten. Man mag sie als transzendent deuten im Sinne der Grenzüberschreitung, aber sie bewegen sich nicht willkürlich, weil sie immer auf die historischen und authentischen Gegebenheiten bezogen sind.²⁴⁴ Wenn Peter Weiss die authentische Gegebenheit eines Traums, einer Phantasie und einer Vorstellung für wahr genommen hat, so war bei ihm die Trennung zwischen Erfundenem und Authentischem bedeutungslos, und er konnte diese Authentizität auch überzeugend darstellen.²⁴⁵ In diesem Zusammenhang ist die „Phantasie“ nichts anderes als eine historische Vorstellungskraft.

Der Begriff der Surrealität ist bei Peter Weiss auch in diesem Kontext als ein methodischer Begriff zu verstehen. Er sah, wie die anderen Surrealisten, die Bedeutung der surrealistischen Methode darin, die Dinge unmittelbar sinnlich, d.h. „unabhängig von ihrer determinierten Bedeutung“ wahrzunehmen zu können, um schließlich zu einer tieferen Erkenntnis der Wirklichkeit zu gelangen.²⁴⁶ Dagegen hat er sich von der surrealistischen Praxis des direkten Angriffs auf die Institution Kunst durch den Schockeffekt distanziert.²⁴⁷ Diese Distanzierung kann man wohl verstehen, wenn man den zeitlichen Abstand zwischen der eigentlichen surrealistischen Bewegung und Weiss' Adaption des Surrealismus betrachtet: Diese vollzieht sich zu einem Zeitpunkt, in dem man das Phänomen unverkennbar einsehen kann, dass die historische Surrealismus-Bewegung schon längst institutionalisiert und in den bürgerlichen Kulturbetrieb integriert wurde. Der

²⁴² NB 71/80 II, S. 701f.

²⁴³ Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*. Wiesbaden 1994, S. 122.

²⁴⁴ Vgl. Silvia Kienberger: Peter Weiss, der Surrealismus und ein Buch von Christian Bommert. In: JB 1/1992, S. 121.

²⁴⁵ Vgl. NB 71/80 II, S. 873.

²⁴⁶ Vgl. Silvia Kienberger: ebd., S. 119.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 122ff.: In ihrer Kritik an Christian Bommerts Buch, *Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahren in der ‚Ästhetik des Widerstands‘* glaubte Silvia Kienberger

eigentliche Schockeffekt in der *Ästhetik des Widerstands* wird demzufolge nicht in den surrealistischen Passagen erzeugt, sondern durch die kalte Beschreibung, die in stilistischer Hinsicht eher dem ‚konsequenten Naturalismus‘ nahe steht.

Peter Weiss hat die surrealistische Phantasie deshalb zusammen mit dem wissenschaftlichen Studium als eine Wahrnehmungs- und Erkenntnismethode angewendet, weil er dort die verdrängten Dinge und die Wirklichkeit finden wollte, weil die unerträglichen oder unerklärbaren Dinge und Wirklichkeiten häufig als Surrealität, Irrealität oder Phantasie gebrandmarkt und aus dem Bewusstsein verdrängt werden. Sie tauchen dann im Traum oder im ohnmächtigen oder anästhetischen Zustand in bildlicher Form wieder auf. Um diesem Verdrängungsmechanismus entgegen zu wirken, wollte Peter Weiss dem Traum und der surrealistischen Phantasie nachgehen und die verdrängte Realität darin suchen. So waren Phantasie und Surrealität für ihn kein Gegenstück zur ‚authentischen Wirklichkeit‘, sondern ihr authentischer Bestandteil, oder vielleicht sogar der authentischere Teil – denn dort können Dinge und Wirklichkeiten, wenn auch in vagen, bildlichen Formen, doch ohne Zensur durch die Ratio in Erscheinung treten.

Deshalb kann man Weiss‘ politische Proklamation zur Phantasie – „Die Phantasie lebte, solange der Mensch lebte, der sich zur Wehr setzte.“²⁴⁸ – als Verlangen nach dem Wahrnehmen und Wiedererkennen des Verdrängten verstehen. Bei der Phantasie handelt es sich um das Wahrnehmungs- und Einfühlungsvermögen der und in die verdrängten Opfer, aber nicht um die Antizipation einer siegreichen Zukunft etwa im Sinne der ‚Phantasie an die Macht‘²⁴⁹. Wenn es ein zukunftsorientiertes Element im Begriff der sozialen Phantasie bei Peter Weiss gibt, so ist es die Vorstellung der ‚schwarzen‘ Zukunft, also der „eigene[n] Auslöschung“.²⁵⁰ In der Wahrnehmung einer solchen Gefahr und Gefährdung, wie sie die surrealistische Phantasie leistet, wollte Peter Weiss das politische Widerstandspotenzial gegen die atavistische Gewalt auffinden, die immer wieder in die Geschichte einrückt, solange ihre Auflösung nicht errungen ist.

die Wirkung des Surrealismus auf Peter Weiss weniger in seinen direkten politischen Schockeffekten als in seiner Wahrnehmungsmethode zu finden. Ich teile diese Auffassung.

²⁴⁸ ÄdW I, S. 339.

²⁴⁹ Vgl. dazu u.a. Karlheinz Barck: Phantasie und Bilderrausch im Surrealismus. In zwei Sätzen und einer Coda. In: Gerhard Bauer u. Robert Stockhammer (Hrsg.): Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden 2000, S. 135.

Insofern ist die surrealistische Phantasie von Peter Weiss besser mit dem Begriff ‚Imagination‘ zu bezeichnen, weil einerseits der Begriff ‚Phantasie‘ - nach Karlheinz Barck - in dem französischen Surrealismus gar nicht vorkommt, und andererseits die besondere Beziehung des Surrealismus zu Bildern in der Wortgestalt ‚Imagination‘ nahe gelegt wird.²⁵¹ Darüber hinaus kann die ‚Imagination‘ die anthropologische Funktion der ‚Phantasie‘ als eine bildhafte Erinnerung bzw. ein kollektives Gedächtnis zum Ausdruck bringen und dadurch, so hofft Barck, den Surrealismus von einem Irrationalismusverdacht befreien.²⁵² All diese implizierten Bedeutungen der ‚Imagination‘ entsprechen genau der ‚surrealistischen Phantasie‘ von Peter Weiss. Besonders die sich an der Vergangenheit orientierende ‚Phantasie‘ und die von der Vergangenheit gefesselten ‚schwarzen‘ Zukunftsvorstellungen von Peter Weiss sind mit dem Begriff ‚Imagination‘ noch präziser zu bezeichnen. In diesem Sinne kann man die surrealistische Phantasie von Peter Weiss als eine geistige Fähigkeit bestimmen, „sich etwas auch dann vorstellen zu können, wenn es nicht **[mehr]** anwesend ist“, um Walter Benjamins elementare Begriffsbestimmung der ‚Imagination‘ im Surrealismus modifiziert zu zitieren.²⁵³ So wollte Peter Weiss die verdrängten kollektiven Erfahrungen durch sein **imaginierendes Recherchieren** ins Bewusstsein einholen.

5. Beschreibung als ein Darstellungsversuch des Undarstellbaren

Es liegt klar auf der Hand, dass das historische Ereignis der Shoah einen ‚Fluchtpunkt‘ im Leben und Werk von Peter Weiss darstellt. Das wurde ihm selbst aber erst zu einem ziemlich späten Zeitpunkt bewusst. Er hat zwar seine persönliche Beziehung hierzu schon in seinen beiden autobiografischen Werken *Abschied von den Eltern* (1961) und *Fluchtpunkt* (1962), wenn auch sporadisch, erwähnt. Seine eigene, persönliche und literarische Auseinandersetzung mit diesem Ereignis wurde aber erst durch den am 20. Dezember 1963 begonnenen Frankfurter Auschwitz-Prozess eingeleitet, den er mehrmals

²⁵⁰ ÄdW II, S. 118.

²⁵¹ Vgl. Karlheinz Barck: Ebd., S. 136.

²⁵² Vgl. ebd., S. 137ff.

besucht hatte.²⁵⁴ Kurz danach hat er in seinem Bericht von einem Besuch im KZ Auschwitz, *Meine Ortschaft* (1964), geschrieben, dass Auschwitz eine Ortschaft sei, „für die ich bestimmt war und der ich entkam“.²⁵⁵

Diese Selbstdefinition als Überlebender hat bemerkenswerte Spuren in seinem literarischen Werk hinterlassen. Seit 1964 hat er nicht nur zahlreiche mehr oder weniger darauf bezogene Werke und Schriften verfasst, er hat sich auch politisch mit diesem Thema auseinandergesetzt. Ohne diesen Zusammenhang wären seine politische Proklamation in *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt* (1965) und ferner seine Konzeption des ästhetischen Widerstands und der zum Widerstand befähigenden Ästhetik nicht denkbar.

Trotz der intensiven Beschäftigung mit diesem Thema konnte er sich von der Befürchtung, dass diese Ereignisse undarstellbar seien, nicht losmachen. Ihm schien die menschliche Wahrnehmungs- und Vorstellungskraft für die Grausamkeit des industriellen Massenmords nicht ausreichend zu sein. Die Schwierigkeit von deren Wahrnehmung und Darstellung hat er wie folgt benannt:

Die Möglichkeit des Sprechens ging mir schon verloren, als ich mich bemühte, die Eindrücke dieses Tribunals festzuhalten und mir die Geschehnisse vorzustellen, die der Verhandlung zugrunde lagen. Meine Gedanken versagten, als ich an die Reichweite dachte dessen, das hier angerührt wurde.²⁵⁶

Hier wird die Schwierigkeit der sprachlichen Darstellung auf die Unfähigkeit der menschlichen Wahrnehmung zurückgeführt, die dieser vorausgesetzt ist. Angesichts des quantitativen Ausmaßes und der qualitativen Intensität der Grausamkeit scheint die historische Errungenschaft der menschlichen Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit für Peter Weiss ihre Gültigkeit zu verlieren. Während Kant z.B. im ‚Erhabenen‘ „das

²⁵³ Vgl. ebd., S. 138. Sowie Walter Benjamin: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. V/1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, S. 59.

²⁵⁴ Vgl. Hans Mayer: Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten? Peter Weiss im Gespräch mit Hans Mayer (Oktober 1965). In: JB 4/1995, S. 9: „Ich war anfangs, in den ersten Monaten, immer einmal im Monat da und manchmal ein paar Tage hintereinander, später waren größere Unterbrechungen dabei. Aber ich habe vor allen Dingen die Presse benutzt und da hat mir besonders die *Frankfurter Allgemeine* sehr große Dienst geleistet...“

²⁵⁵ Peter Weiss: *Meine Ortschaft*. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 114.

²⁵⁶ Peter Weiss: *Vorüberlegung zum dreiteiligen Drama divina commedia*. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 135.

Selbstgefühl“ der „von Natur unabhängigen Vernunft der Menschen“²⁵⁷ sah, schien Weiss eine solche „Furchtbewältigungsstrategie“²⁵⁸ für diesmal unmöglich zu sein. In diesem Sinne hat ‚Auschwitz‘ für ihn einen ‚Zivilisationsbruch‘ bezeichnet, der die Unzulänglichkeit der „Worte“ und „Erkenntnisse“ für die Erklärung des Ereignisses zur Folge hat, wie hier noch einmal zitiert sei:

Und diese Worte, diese Erkenntnisse sagen nichts, erklären nichts. [...] Nichts ist übriggeblieben als die totale Sinnlosigkeit ihres Todes.²⁵⁹

Diese definitive Verurteilung galt allgemein für alle sprachlichen Darstellungen von ‚Auschwitz‘, im Besonderen aber auch für seinen darauf folgenden eigenen Darstellungsversuch in *Die Ermittlung*. Wenn die Notwendigkeit der literarischen Bearbeitung des Ereignisses dennoch weiter bestand,²⁶⁰ so lag die Möglichkeit der Fortsetzung des literarischen Versuchs demzufolge allein darin, diese „totale Sinnlosigkeit“ darzustellen.

Hierfür hat Peter Weiss zunächst die dokumentarische Methode, die er in *Die Ermittlung* schon einmal angewandt hatte, in der *Ästhetik des Widerstands* konsequent weiterentwickelt. Dafür musste er alle anderen als die visuelle Wahrnehmungsfähigkeit vorläufig beiseite legen, bevor er die Grenzzone der totalen Sinnlosigkeit betrat. Er musste jeden Versuch ausklammern, einen Sinn oder einen begrifflichen Zusammenhang darin zu finden. Infolgedessen blieb ihm nur die Möglichkeit der protokollarischen Wiedergabe dessen, was er gesehen haben könnte, also die Möglichkeit der kalten Beschreibung.

Die Sprache der kalten Beschreibung stellt die Sinnlichkeit der Grausamkeit so konsequent dar, dass sie jeden möglichen Sinn der Grausamkeit fragwürdig macht. Demzufolge wird „die totale Sinnlosigkeit“ durch die Negation des Sinnes präsentiert, die wesentlich auf die kalte Beschreibung zurückzuführen ist. So bedeutete ‚Auschwitz‘ für Peter Weiss die

²⁵⁷ Carsten Zelle: Über den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts. In: Peter Gendolla u. Carsten Zelle (Hrsg.): Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien. Heidelberg 1990, S. 61.

²⁵⁸ Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1987, S. 157.

²⁵⁹ Peter Weiss: Meine Ortschaft. In: Ders.: Rapporte. Frankfurt a. M. 1968, S. 123.

²⁶⁰ Vgl. Peter Weiss: Gespräche über Dante. In: Ders.: Rapporte. Frankfurt a. M. 1968, S. 146; „daß gerade dieses scheinbar Unfaßbare beschrieben werden muß, so genau wie möglich.“

Grenzzone, in der nur die absolute Sinnlichkeit des Leidens des Opfers herrscht, weil dort jede Sinngebung scheitern muss.

Damit schien die literarische Aufgabe, sofern sie allein in der Präsentation der Sinnlosigkeit liegt, erledigt zu sein. Peter Weiss ging aber noch einen Schritt weiter. Er versuchte gerade durch die Vorstellung des Unvorstellbaren noch tiefer in die Grenzzone einzudringen. Dabei ist festzuhalten, dass in der Beschreibung der Grausamkeit in der *Ästhetik des Widerstands* die Vorstellung eine bedeutendere Rolle spielt als in früheren, damit vergleichbaren Beschreibungen. Während diese in *Meine Ortschaft* und *Die Ermittlung* auf der gegenwärtigen Wahrnehmung oder dem historischen Dokument basierten, ist sie in der *Ästhetik des Widerstands* durch die Vorstellung in die fremde, zeitlich und räumlich entfernte Sinnlichkeit eingedrungen. Die Wechsel von der Ich- zur personalen Erzählsituation, die besonders im dritten Band häufig auftreten, sind auch durch die Erweiterung der Vorstellungsperspektive zu erklären.

Die Vorstellung des Unvorstellbaren war möglich, wenn der Ich-Erzähler nur einen bescheidenen Anspruch auf Wahrnehmung und Beschreibung erhob. Wie er nur das visuell Wahrnehmbare beschreiben wollte, beschreibt er das Ereignis der Shoah nicht in seiner Ganzheit, sondern seine nachwirkenden Folgen in einer repräsentativen Figur. Für den Ich-Erzähler ist der Genozid an den Juden eigentlich nur eine indirekte Erfahrung geblieben. Dieser wird durch die Beschreibung der Todesumstände der Mutter nur angedeutet: Sie stirbt an den Folgen des Schocks, den die indirekte Erfahrung der Shoah verursacht hat. Es ist die künstlerische Vorstellungskraft, welche die indirekte Erfahrung als die eigene spüren lässt, so wie die Mutter durch Identifizierung das Schicksal der Juden als ihr eigenes angenommen hat.²⁶¹ Wenn das Sterben der Mutter als das Sterben eines „Meer[es] von Menschen“²⁶² verstanden werden kann, so ist dieses Beispielhafte gerade auf ihre Identifikation mit den Juden zurückzuführen. Die Möglichkeit, das Kollektiv der Opfer zu repräsentieren, ist daher in der identifizierenden und künstlerischen Vorstellungskraft zu suchen.

²⁶¹ Siehe oben, S. 106. (Kap. IV.-3.-2) *Beschreibung der historischen Erfahrung*).

²⁶² ÄdW III, S. 129.

Bei der Vorstellung der Shoah orientiert sich Peter Weiss an der sinnlichen Wahrnehmung des Leidens der Opfer. Er wollte einerseits die Sinnlichkeit durch die kalte Beschreibung in ihrer radikalsten Form ausdrücken und sie andererseits durch mimetische Vorstellungskraft als eigenes Leiden spürbar machen. Dabei ging es ihm auch um die Frage, wie man diese tödliche Identifizierung überleben kann. Den Schlüssel dazu suchte er im Ausdruckswillen der Kunst – so wie schon Dante, der damit die Hölle überlebt hat. Aus diesem Grund wollte Peter Weiss die Fähigkeit zum Widerstand im Wahrnehmungs- und Ausdruckswillen der Kunst finden. Er glaubte in der künstlerischen Vorstellungskraft, die in die innerste Grenzzone der Menschen eindringen will, die ursprünglichste Möglichkeit des politischen Widerstands zu finden.

