

VI. Beschreibung und die Grenze der Sprache

Wenn die Darstellung an eine Grenze gestoßen ist, greift Peter Weiss vornehmlich zum Beschreibungsverfahren. Denn die gelungene Beschreibung scheint ihm ein Verstehen des Gegenstands zu versprechen, so wie es eine Figur in der *Ästhetik des Widerstands* ersehnt:

[...], und Johannes dachte, wenn ich dies einmal beschreiben könnte, wenn mir das gelänge, dann müßte verständlich werden, was die hier zustande brachten.³⁰⁸

Hier geht es um die Beschreibung der letzten Stunden vor der Verhaftung der Mitglieder der *Roten Kapelle*. In dieser bedrohlichen Situation erhofft sich der Widerstandskämpfer das ‚Verständnis‘ für die historischen Leistungen seiner Genossen eben durch die Beschreibung der belanglos erscheinenden Einzelheiten. In Bezug auf die literarische Beschreibung wird also ein Anspruch auf die kognitive Leistung erhoben, die man zunächst als eine ästhetische Erkenntnis bezeichnen kann.

Als weiterer Zug in Peter Weiss‘ Auffassung von ästhetischer Erkenntnis fällt stark auf, dass er ihre politische Bedeutung vor allem in der Darstellung des Undarstellbaren finden wollte. Das ist schließlich, wie er bei jeder Gelegenheit betont hat, eine der wichtigsten Zielsetzungen seiner literarischen Arbeit. In seiner literarischen Darstellung werden also die ästhetischen, kognitiven und politischen Ansprüche auf eine eigentümliche Art verknüpft. Eben aufgrund dieser Verknüpfung erhebt seine literarische Darstellung Anspruch darauf, politischen Widerstand zu leisten.

Damit sind zwei wichtige Merkmale zum Verständnis der Beschreibungsästhetik von Peter Weiss bezeichnet: Erstens, dass die Beschreibung als ein primäres Darstellungsverfahren bei seinem ästhetischen Versuch verstanden werden kann, das Undarstellbare darzustellen, und zweitens, dass er, nicht zuletzt aus diesem Grund, im Bezug auf seine eigenen ästhetischen Leistungen einen bezeichnenden Anspruch auf die Realisierung von politischem Widerstand erhoben hat.

Wie kann man nun diesen Anspruch der Ästhetik auf das Erbringen einer politischen Leistung verstehen? Und welche Bedeutung hat die Beschreibung dabei? Diese Fragen, mit denen ich mich bisher in verschiedenen Perspektiven auseinandergesetzt habe, möchte ich

hier durch die Einbeziehung einiger philosophischer Theorien über die Undarstellbarkeit zu beantworten versuchen. Bei meiner Auswahl geht es um das Verhältnis von Ästhetik und Politik zur Undarstellbarkeit, genauer um die Frage, welche politischen Konsequenzen man aus den ästhetischen und philosophischen Reflexionen über die Undarstellbarkeit zieht.

In jeder Reflexion dieser Art steht das Grenzbewusstsein im Mittelpunkt, in dem die verschiedenen Begriffskategorien von Ästhetik, Philosophie und Moral bzw. Politik sich miteinander verknüpfen, ineinander übergehen und miteinander kollidieren. In dieser theoretischen Konstellation steht Peter Weiss nicht allein. Nicht wenige Philosophen haben ihre Aufgabe auch in der Problematik des Undarstellbaren gesucht, sei es im ‚Erhabenen‘ (Kant und Lyotard), im ‚Sein‘ (Heidegger), im ‚Nicht-Identischen‘ (Adorno) oder im ‚Anderen‘ (Derrida und Jonas). Dabei finden immer kategoriale Übergänge bzw. Verknüpfungen statt. Mehr noch, damit scheinen die verschiedenen Kategorien so unlösbar verknüpft zu sein, dass man nicht in einem rein ästhetischen Rahmen bleiben darf, wenn man die Problematik der Undarstellbarkeit erfassen will. Anders formuliert: Man versucht den Grund der Undarstellbarkeit und deren Konsequenz immer in jeweils anderen Kategorien zu finden.

Dabei ist es wohl verständlich, dass man bei einer ästhetischen Grenzerfahrung zum philosophischen Denken gezwungen wird. Doch ist es innerhalb dieses Problemfeldes ein interessantes Phänomen, dass das philosophische Grenzbewusstsein in nicht wenigen Fällen seinen letzten Fluchtweg wiederum in der Ästhetik suchte. In dem jeweiligen Grenzbewusstsein, sei es ein ästhetisches, philosophisches, historisches oder politisches, lässt sich also eine eigentümliche Begegnung und Umkehrung der Kategorien beobachten.

Was aber ist die ästhetische Grenze, an der der kategoriale Wendepunkt angeordnet ist? Die allgemeinen Gründe für die Erfahrung der Undarstellbarkeit sind zunächst auf folgendes zurückzuführen: auf die Unfähigkeit des darstellenden Subjekts, auf die mangelnde Kompetenz der Sprache als Darstellungsmittel und auf den Gegenstand selbst. Jörg Zimmermann hat z.B. den implizierten Gehalt der „Grenze des Sagbaren“ aus der Perspektive der Literaturgeschichte wie folgt dargestellt:

³⁰⁸ ÄdW III, S. 199.

Die Situation des Dichters an der „Grenze des Sagbaren“ kann eine dreifache sein: Erfährt er die Grenze als selbstverständliche Geltung einer Konvention, so ist sie der Anreiz, das zu sagen, was in dieser Weise noch nicht gesagt worden ist: die poetische Innovation erscheint als Durchbrechung der allgemein anerkannten Regeln des sprachlichen Ausdrucks und erweist damit die konventionell gezogenen Grenzen als revidierbar. Erfährt er die Grenze als Paradox im Sinne einer Nötigung, gegen die Grenze anzurennen – im Bewußtsein, daß solches Anrennen „unsinnig“ ist, so erscheint die Dichtung als Artikulation der Grenze selbst; Kafka notiert: „Ich versuche immerfort etwas Nicht-Mittelbares mitzuteilen, etwas Unerklärliches zu erklären“: Schließlich kann die Grenze ein absoluter Anlaß sein zur Resignation, zum Rückzug ins Schweigen, eine Möglichkeit, die Hofmannsthal in seinem „Brief des Lord Chandos“ antizipiert hat, ohne sie jedoch – wie Rimbaud – für sich selbst einzulösen.³⁰⁹

Hier wird der implizierte Gehalt des Begriffs „Grenze des Sagbaren“ jeweils vom Aspekt der literarischen Konvention, des Darstellungsgegenstands und der Reaktion des Dichters her dargestellt. Diese Aspekte sind die Anhaltspunkte für meine Fragestellung im Hinblick auf die ‚Undarstellbarkeit‘: Daraus leiten sich die Fragen ab, was das ‚Undarstellbare‘ bedeutet, auf welcher grundlegenden historischen Erfahrung ein Grenzbewusstsein fußt und welche theoretischen und praktischen Konsequenzen daraus gezogen werden. Wenn man also die Beschreibungsästhetik von Peter Weiss unter diesem Gesichtspunkt mit den anderen philosophischen Reflexionen über die ‚Undarstellbarkeit‘ vergleicht, kann man sich dem Verständnis des theoretischen und geschichtlichen Standpunkts seiner Beschreibungsästhetik annähern.

1. Die Theorien der Undarstellbarkeit

1) Das ‚Erhabene‘ bei Kant

Ein prominentes Beispiel für die philosophische Reflexion, die aus dem Grenzbewusstsein jeweils erkenntnistheoretische, moralphilosophische und ästhetische Schlussfolgerungen zieht, ist Kants Theorie des ‚Erhabenen‘. In seiner und den darauf folgenden Theorien des ‚Erhabenen‘ steht die Erfahrung der Undarstellbarkeit im Mittelpunkt. Man nennt es ‚erhaben‘, wenn das Auffassungs- und Darstellungsvermögen an eine Grenze gestoßen ist, z.B. angesichts eines göttlichen Wesens, eines gewaltigen Naturphänomens oder eines

³⁰⁹ Jörg Zimmermann: Wittgensteins sprachphilosophische Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1975, S. 76f.

Kunstwerkes. In den Erklärungen des ‚Erhabenen‘ werden immer verschiedene begriffliche Kategorien angeführt. Doch nur so scheint es möglich zu sein, das Erhabene auch aus einem ästhetischen, philosophischen oder moralischen Gesichtspunkt zu verstehen.

Nach Kant ruft die Erfahrung der Undarstellbarkeit angesichts des mathematisch-übergroßen und dynamisch-übermächtigen Naturphänomens zunächst eine Unlust hervor, wogegen das Schöne, bei dem die Einbildungs- und Vorstellungskraft mit dem Gegenstand in einem harmonisierten Verhältnis stehen, eine Lust evoziert. Die Unlust aktiviert aber in einem zweiten Schritt das Erkenntnis- und ‚Begehrungsvermögen‘. Die ‚praktische Vernunft‘ tritt also gerade dort stärker in Erscheinung, wo die menschliche Wahrnehmungs- und Darstellungsfähigkeit an eine Grenze gestoßen ist. In diesem Moment führt der Mangel des Verstandes Hartmut Böhme zufolge nicht zur Resignation, sondern zu einem erhabenen ‚Geistesgefühl‘, durch das sich die Überlegenheit der menschlichen Vernunft gegenüber der ‚Natur‘ bestätigen soll:

[...] die Erfahrung der Schwäche und Dezentrierung des sinnlich-leiblichen Ichs wird zum *Anlass* eines Prozesses der Selbstbewußtwerdung als intelligibles Vernunft-Subjekt.³¹⁰

Die Vernunft wird zwar kurzfristig von der Übermacht des Erhabenen erschüttert, dennoch bezeugt diese Erfahrung schließlich die Existenz des in sich ruhenden „moralischen Gesetz[es] in mir“³¹¹. Der Mensch bestätigt sich als ein vernünftiges und moralisches Wesen eher durch die ‚erhabene‘ Erfahrung als durch die schöne, vorausgesetzt, dass jene Erfahrung keine wirkliche Bedrohung für ihn darstellt. In diesem „radikal kontemplativen“³¹² Geistesgefühl wird die Grenze der Darstellung nicht als ein Mangel, sondern als ein Anlass zur positiven Bestätigung der Vernunft aufgefasst. Während früher die

³¹⁰ Hartmut Böhme: Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremdsten“. In: Christine Pries (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989, S. 120. (Hervorhebung im Original)

³¹¹ Immanuel Kant: Kritik der praktischen Vernunft. In: Ders.: Werke in zwölf Bänden. Bd. VII. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M 1977, S. 300 (=KpV A 288). Vgl. dazu Hartmut Böhme: Ebd., S. 126.

³¹² Vgl. Martin Seel: Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen? Ein neuer Sammelband über das Erhabene. In: K. H. Bohrer (Hrsg.): Merkur. Sonderband 43. Jg. Stuttgart 1989, S. 918: So hat Martin Seel Lyotards Theorie des Erhabenen bezeichnet. Das gilt m.E. auch für Kant, in dem Sinne, dass seine Theorie des Erhabenen außerhalb der „Betroffenheit durchs inkommensurable Phänomen“ verortet ist.

göttliche, natürliche und politische Übermacht ‚erhaben‘ genannt wurde, wird nun der Begriff des Erhabenen ins Subjektive verlegt.

Diese Begriffsverlegung von außen nach innen stellt das bürgerliche Projekt der Aufklärung dar,³¹³ dessen Ziel in der Bekämpfung der ‚Natur‘ oder der natürlich erscheinenden sozialen Übermacht liegt. Genau genommen ist die ‚erhabene‘ Natur nicht mehr als „die Metapher für das absolute, doch unsichtbare Erhabene im Universum überhaupt: das Sittengesetz“.³¹⁴ In Kants Philosophie des ‚Erhabenen‘ bietet also die Grenze der Darstellung einen Anlass zur moralischen Reflexion.

2) Das ‚Nichtidentische‘ bei Adorno

Es gibt viele Reflexionen über ‚Negativität‘ in den Schriften Adornos. Daher ist es nicht schwer, zahlreiche variierte Reflexionen über die Undarstellbarkeit darin zu finden. Unter sprachphilosophischem Aspekt z.B. betonte Adorno unerbittlich den Dissens zwischen dem Begriff und dem, was damit bezeichnet werden soll. So scheint die Unmöglichkeit der begrifflichen Darstellung des Positiven, etwa der Wahrheit oder des utopischen Moments, endgültig besiegelt zu sein. Unter ästhetischem Aspekt hat er jedoch dessen Präsenz proklamiert, aber nur durch eine sinnlich-scheinhafte Gestalt im Kunstwerk. Somit bleibt auch die ästhetische Darstellung bei einer so unzulänglichen Durchführung der Darstellung des Positiven stehen, dass es durch philosophische Begriffe entschlüsselt werden muss.

Die Unmöglichkeit von Erkenntnis und Darstellung führt Adorno zu seiner geschichtsphilosophischen Diagnose der Negativität. Diese Negativität ist, nach seiner Auffassung, absolut im doppelten Sinne, weil einerseits die bestehende Welt „die bis ins Innerste falsche“³¹⁵ ist, und andererseits „das zerbombte Bewußtsein keinen Ort mehr hat, von dem

³¹³ Vgl. Hartmut Böhme: ebd., S. 123: „Meine These ist nun, daß im 18. Jahrhundert das Erhabene darum ins Zentrum des ästhetischen Diskurses rückt und neben dem Schönen die ‚andere‘ Seite der Natur thematisiert, weil im Erhabenen die im Projekt der bürgerlichen Naturbeherrschung noch umkämpften Zonen der Naturreichs abgehandelt werden.“

³¹⁴ Hartmut Böhme: Ebd., S. 126.

³¹⁵ Theodor W. Adorno: Negative Dialektik., S. 41.

aus es darauf sich besinnen könnte.“³¹⁶ Diese Einsicht der absoluten Negativität gibt der Philosophie Adornos, nach Theunissen, ihre erste, negative Prämisse vor.³¹⁷

Wenn man dennoch auf die philosophische Erkenntnis nicht verzichten will, bleibt als einzige Möglichkeit, die Wahrheit über das Leben immanent, wie eine Spiegelschrift, abzulesen.³¹⁸ Dass man dies auch könne, ist in der Philosophie Adornos die zweite, positive Prämisse.³¹⁹ So scheint die schiere Hoffnung auf die ‚Sich-Enträtselung‘ der Welt das letzte Wort seiner philosophischen Reflexion zu sein:

Das naive Bewußtsein, dem wohl auch Goethe zuneigte: man wisse es noch nicht, aber vielleicht enträtsele es sich doch noch, ist an der metaphysischen Wahrheit näher als Kants Ignoramus.³²⁰

Adorno wollte also der Möglichkeit von Erkenntnis und Darstellung der Wahrheit in der absoluten Negativität der bestehenden Welt nachspüren. In diesem Sinne bleibt die Negativität bei Adorno nicht als solche, also als „Nichtseiendes“ im ontologischen Sinne, bestehen, sondern sie bezieht sich, nach Theunissen, immer auf das „Nichtseinsollende“. Dieser Befund impliziert, dass Adorno trotz der geschichtsphilosophisch diagnostizierten, universalen Negativität unnachgiebig die Möglichkeit der positiven Setzung suchte. In dieser paradoxen Konstellation seiner Denkbewegung besteht die eigentliche Spannung seiner philosophischen, ästhetischen und geschichtsphilosophischen Schriften.

Was die Negativität der begrifflichen Darstellung betrifft, so gründen Adorno und Horkheimer sie auf die geschichtsphilosophische Betrachtung der ‚Dialektik der Aufklärung‘. Sie wollen die Ursache des falschen Zustands der Welt an der negativen Entwicklung der Denkweisen ablesen, welche eine grundlegende Bedeutung für die Entwicklung der Aufklärung und der gesamten abendländischen Kultur und Zivilisation haben. Danach entwickelt sich die Vernunft vorwiegend zu dem Zweck, die Natur zu

³¹⁶ Theodor W. Adorno: Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11; Noten zur Literatur I. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1997, S. 286.

³¹⁷ Vgl. Michael Theunissen: Negativität bei Adorno. In: Adorno/Konferenz1983., S. 48.

³¹⁸ Vgl. Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexion aus dem beschädigten Leben. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 4. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1997, S. 283.

³¹⁹ Vgl. Michael Theunissen: Ebd., S. 49.

³²⁰ Theodor W. Adorno: Negative Dialektik., S. 379.

beherrschen, was die Instrumentalisierung der Natur und ihrer selbst zur Folge hat. Diese „instrumentelle Rationalität“ ist als ein „identifizierendes Denken“ zu charakterisieren.

Die Negativität des identifizierenden Denkens besteht darin, dass sie ein bestimmtes Moment der Wahrheit ausgeschlossen hat: Man ordnet etwas ein, um es mit etwas anderem zu identifizieren und so zu beherrschen. Infolgedessen schließt man das „Nichtidentische“ aus. Das wahre Moment liegt aber gerade in diesem von dem Begriff Ausgeschlossenen, in dem „Nichtidentischen“. Das Nichtidentische, „das sich der Herrschaft des Begriffs entzieht“³²¹ und das „das in unserer geschichtlich gewordenen Sprache Unmittelbare“ ist, stellt also bei Adorno die Figur der Wahrheit schlechthin dar.³²²

Nach dieser Argumentationslogik scheint es so, als ob das Wahre durch Sprache überhaupt nicht dargestellt werden kann. Adorno hat dennoch weiterhin versucht, eine Möglichkeit seiner Darstellung zu finden, etwa mit der Hypothese, dass man das wahre, utopische Moment genau in der diametralen ‚Spiegelschrift‘ der negativen Welt finden kann. Mit dieser Hypothese von einer derartigen Anwesenheit der Wahrheit eröffnet sich einen winzigen Spalt breit die Möglichkeit der Darstellung des Wahren in der totalen Negativität. In der Tat handelt es sich bei dem Begriff der Negativität Adornos, nach Theunissen, nicht um einen ontologischen Befund, sondern um einen methodischen:

Ihrem Hauptsinn nach meint Negativität als absolute bei ihm nicht das Undenkbare und Unsagbare, auf das der Begriff des Nichtidentischen abzielte, sondern das Unausdenkbare und Unsägliche.³²³

Die Möglichkeit der Erkenntnis und Darstellung des Unausdenkbaren und Unsäglichen hat Adorno einerseits darin gesucht, den philosophischen Begriff ‚einzudenken‘. Damit meint er das auf den Begriff gerichtete kritische Denken als das einzige mögliche Philosophieren.³²⁴ Andererseits wollte er diese Möglichkeit im Kunstwerk finden. Dennoch ist das Unausdenkbare und Unsägliche darin nur in einer ‚sinnlich-scheinhaften‘ Gestalt präsent. Für dessen Erkenntnis muss es deswegen wiederum auf die begriffliche Reflexion

³²¹ Michael Theunissen: Ebd., S. 44.

³²² Vgl. ebd., S. 45.

³²³ Ebd., S. 48 (Hervorhebung im Original).

³²⁴ Vgl. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik, S. 21, 27 und 62, und vor allem Herbert Schnädelbach: Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno. In: Adorno/Konferenz 1983., S. 74.

verwiesen werden. Um das Moment der Wahrheit in dem ‚Nichtidentischen‘ zu finden und darzustellen, verlangt er also sowohl die begrifflich-kritische Reflexion als auch das ästhetisch-mimetische Verhalten. Diese Aporie, welche auf die gegenseitigen Zusammenhänge verweist, scheint in Theorie und Praxis schwer gelöst werden zu können, selbst durch die ‚dialektische Aufhebung‘.

Dennoch hat man versucht, einen Ansatz für die Lösung dieser Aporie zu finden. Habermas z.B. hat Adornos „Bewußtseinsphilosophie“ so kritisch angeeignet, dass der „vernünftige Kern“ seiner ästhetischen Philosophie freigelegt werden kann:

Aber an den mimetischen Leistungen läßt sich der vernünftige Kern erst freilegen, wenn man das Paradigma der Bewußtseinsphilosophie, nämlich ein die Objekte *vorstellendes* und an ihnen sich *abarbeitendes* Subjekt, zugunsten des Paradigmas der Sprachphilosophie, der intersubjektiven Verständigung oder Kommunikation aufgibt, und den kognitiv-instrumentellen Teilaspekt einer umfassenden *kommunikativen Rationalität* einordnet.³²⁵

Wenn man diesen Paradigmenwechsel besonders auf das Kunstwerk anwendet, eröffnet sich die Möglichkeit, den Begriff der ‚Erkenntnis‘ im Kunstwerk nicht nur im kognitiven, sondern auch im funktionalen Aspekt aufzufassen, wie es Albrecht Wellmer vorgeschlagen hat:

Dass die durch Kunst bewirkte Erkenntnis sich nicht in Worte fassen läßt, liegt nicht am Unzulänglichen des Begriffs, sondern daran, daß die Aufklärung des Bewußtseins, die im Wort >Erkenntnis< gemeint ist, hier kognitive, affektive und moralisch-praktische Aspekte gleichermaßen einbegreift. >Erkenntnis< meint somit ein Resultat, das einem Können näher steht als einem Wissen, einer Fähigkeit zu sprechen, zu urteilen, zu empfinden oder wahrzunehmen näher als dem Resultat einer kognitiven Anstrengung.³²⁶

Dieser Begriff der „Erkenntnis im Kunstwerk“ eröffnet zwar weitere funktionale Aspekte der ästhetischen Erkenntnis. Er wird aber so verallgemeinert, dass er sich schwer von einem anderen möglichen Erkenntnisbegriff unterscheiden lässt.

Um noch einen anderen Kern als den ‚vernünftigen‘ in der Ästhetik und Erkenntnistheorie Adornos zu finden, braucht man auf den Begriff der ästhetischen Erkenntnis nicht unbedingt zu verzichten, der überwiegend auf das Verhältnis von Subjekt und Objekt bezogen ist. Die besondere ästhetische Qualität der „durch Kunst bewirkte[n] Erkenntnis“

³²⁵ Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns. Bd. I. Frankfurt a. M. 1988, S. 523. (Hervorhebung im Original).

kann man m.E. gerade in dieser Beziehung finden, vorausgesetzt, dass man, wie Alfred Schmidt vorgeschlagen hat, die „materialistische Grundlage“ der Erkenntnistheorie von Adorno in der körperlichen Empfindung, also in dem „somatischen Charakter“ finden kann.³²⁷ Adorno selber hat den materialistischen Kern der Erkenntnis wie folgt dargestellt:

Alles Geistige ist modifiziert leibhafter Impuls, und solche Modifikation der qualitative Umschlag in das, was nicht bloß ist. Drang ist, nach Schellings Einsicht, die Vorform von Geist.³²⁸

Dieser leibhafte Impuls verweist die Erkenntnis darauf, dass Leiden und Mangel aufhören sollen. Die materialistische Prämisse Adornos, dass das Körperliche den ontischen Kern subjektiver Erkenntnis bildet, beinhaltet nicht nur die materielle Grundlage der Erkenntnis, sondern auch die Konsequenz der Kritischen Theorie überhaupt.³²⁹

Diese Auffassung der Erkenntnis kann man sicher als „bewusstseinsphilosophische“ deuten, weil sie sich noch an dem Schema der Subjekt-Objekt-Beziehung orientiert. Wenn man diesen materialistischen Ansatz dennoch auf die Beschreibungsästhetik von Peter Weiss anwendet, kann man davon konstruktive Ergebnisse für ihr Verständnis erwarten: Die Beschreibung bewirkt bei den Leserinnen und Lesern zwar die Förderung des „Können[s]“, der „Fähigkeit zu sprechen, zu urteilen, zu empfinden oder wahrzunehmen“, was Wellmer „die durch Kunst bewirkte Erkenntnis“ genannt hat. Aber diese Art von ‚Erkenntnis‘ ist erst der zweite Schritt. Als erstes tritt der Schock ein, der nicht nur psychisch, sondern auch in ausreichendem Maße körperlich erfahrbar ist, insofern, als dieser psychische Schock darauf verweist, dass körperliche Leiden beendet werden sollen. Durch den Schock wird das ‚Können‘ oder die ‚Fähigkeit‘ vorübergehend lahmgelegt. Gerade dieser Schock ist also ein wirkungsvoller, primär ‚somatischer‘ Impuls, das gewöhnlichen Können oder die Fähigkeit infrage zu stellen, sie zu durchbrechen und sie letztendlich zu korrigieren.

Dieser Schock mag nur ein ‚Schein‘ bleiben. Wenn dieser dennoch in eine somatische Empfindung umschlägt, dann wird eine unvorstellbar große materielle Wirkung hervorge-

³²⁶ Albrecht Wellmer: Ebd., S. 159.

³²⁷ Vgl. Alfred Schmidt: Begriff des Materialismus bei Adorno. In: Adorno/Konferenz1983., S. 24.

³²⁸ Theodor W. Adorno: Negative Dialektik., S. 202.

³²⁹ Vgl. Alfred Schmidt: Ebd., S. 24f.

bracht. In diesem Zusammenhang ist es nicht unerheblich, dass Horkheimer und Adorno die sozialpsychologische Grundlage des Antisemitismus als „Idiosynkrasie“ bezeichnet haben.³³⁰ Wie groß war die Wirkung dieses ‚idiosynkratischen‘ Scheins und war sie ausreichend materiell?

Das ist nur ein Beispiel für die mögliche materielle Wirkung des Scheins. Viele weitere Beispiele und Gegenbeispiele aus der Geschichte des ideologischen Scheins ließen sich anführen. Die Wirkung des Scheins ist so offen, dass man nicht einfach der moralphilosophischen Prämisse Adornos glauben kann, wonach der körperliche Impuls allein zum moralisch richtigen Handeln führen kann.³³¹ Die Objektivierung des körperlichen Impulses ist ein anderer Prozess, bei dem man doch noch etwas wie Solidarität oder Vernunft benötigen würde, damit der Impuls in moralisch richtiges Handeln überführt werden kann. Darin liegen Chance und Grenze der ästhetischen Wirkung des scheinhaften Schocks.

Wenn die ästhetischen Prämissen Adornos auch noch so umstritten sein mögen, so kann man darin dennoch einige wichtige Ansätze zum Verständnis der Beschreibungsästhetik von Peter Weiss finden: Erstens geben sie der detailbesessenen Beschreibung dahingehend eine neue Bedeutung, dass man das Moment der Wahrheit nicht nur im ‚Besonderen‘, sondern auch in dem außerhalb des Beschriebenen Liegenden finden kann und muss. Die philosophische Reflexion Adornos über die Undarstellbarkeit bietet damit der negativen Darstellung eine theoretische Grundlage. Zweitens gibt ihr ‚materialistischer Kern‘ einen wichtigen Hinweis darauf, in welchem Zusammenhang die Beschreibungsästhetik von Peter Weiss mit seiner politischen Konzeption des ‚Widerstands‘ steht.

³³⁰ Vgl. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Bd. 3. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1997, S. 104.

³³¹ Vgl. Mirko Wischke: Eine negativ gewendete Ethik des richtigen Lebens? In: Gerd Schweppenhäuser u. Mirko Wischke (Hrsg.): Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno. Hamburg u. Berlin 1995, S. 33.

3) Die ‚Undarstellbarkeit‘ bei Lyotard

Lyotard folgt den philosophischen Überlegungen von Kant und Adorno zur Undarstellbarkeit. Dennoch ist eine Akzentverschiebung zu bemerken. Der Unterschied wird deutlich, wenn man den Standort von Lyotards Begriffs der Undarstellbarkeit in der Philosophiegeschichte zu verorten versucht. Darin wird der Begriff der Undarstellbarkeit, nach Martin Seel, zunächst in drei Varianten aufgefasst:³³²

1) Der erste Begriff des Undarstellbaren ist der „Kantische“: Er bezeichnet „das Reich des Übersinnlichen, die Vernunft mit ihren Ideen der Unendlichkeit und Freiheit“.

2) Der zweite Begriff des Undarstellbaren ist ein „ominöser Begriff“: „Das Undarstellbare“ verwandelt sich dabei „in den leeren Namen eines Ursprünglichen oder Absoluten“, der „mit allem möglichen, [...] am Ende mit Heil und Heiligem aufgefüllt werden kann“.

3) Der dritte Begriff des Undarstellbaren ist ein „differentieller Begriff“: „Hier ist das Nicht-Darstellbare nicht in einer absoluten, sondern, nüchterner, in einer relationalen Bedeutung verstanden. Es ist dann etwas, das sich allem bisherigen, allem bekanntem Darstellen und Verstehen entzieht.“

Von diesen drei Interpretationsvarianten bezieht sich der Begriff der ‚Undarstellbarkeit‘ von Lyotard seinem Anspruch nach auf die dritte. Das bedeutet: Der Begriff der Undarstellbarkeit von Lyotard ist zunächst als eine kritische Reflexion über das bisherige Darstellungs- und Erkenntnisssystem in der philosophischen Tradition zu verstehen.

In dieser Hinsicht nimmt Lyotard zwar den philosophischen Ansatz von Adorno auf. Aber seine Konsequenz ist insofern radikaler als die von Kant und Adorno, als er dabei jeden Begriff der ‚Idee‘ oder ‚Versöhnung‘ kategorisch ausschließen will, weil sie seiner Ansicht nach nur durch die Illusion oder den Terror möglich sind.³³³ Deshalb wollte er jede Art von transzendentaler Bedeutung in der Auffassung von ‚Undarstellbarkeit‘ vermeiden. Den

³³² Vgl. Martin Seel: Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen? Ein neuer Sammelband über das Erhabene. In: K. H. Bohrer (Hrsg.): Merkur. Sonderband 1989. 43. Jg.(1989). Stuttgart 1989, S. 919f.

³³³ Vgl. Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Peter Engelmann (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophie der Gegenwart. Stuttgart 1990, S. 48.

Grund für Lyotards radikale Kritik an der philosophischen Tradition der Aufklärung kann man wohl verstehen, wenn man die historische Katastrophe auf die ‚erpresste Versöhnung‘ zurückführt.

Dennoch verzichtet Lyotard nicht auf die Figur der Undarstellbarkeit. Vielmehr will er sie in einem Diesseits finden, zunächst eben in der Kunst:

Das Unausdrückbare ist nicht in einem Jenseits, einer anderen Welt oder einer anderen Zeit beheimatet, sondern darin, *daß es geschieht, daß etwas geschieht*. In der bildenden Kunst ist das Unbestimmte, das Es geschieht, die Farbe, das Bild. Die Farbe, das Bild ist als Vorkommnis, als Ereignis nicht ausdrückbar, und davon hat sie Zeugnis zu geben.³³⁴

Hier ist die avantgardistische bildende Kunst gemeint, die immer wieder in das unbekanntere, undarstellbare Gebiet vorrücken und davon „Zeugnis [...] geben“ will.³³⁵ Während Adorno darin etwa die Figur der Kunstidee erblicken könnte, wollte Lyotard nur die Kunst selbst sehen, die seinem Verständnis nach einen Charakter des „Vorkommnisses“ oder „Ereignisses“ hat. Mit diesen Begriffen meint er die Figur der Kunst gefunden zu haben, die frei von jedem transzendentalen Verweisungszusammenhang ist und die Kunst in ihrer reinen immanenten Bedeutung her auffassen könnte.

Der Begriff der Immanenz der Kunst ermöglicht Lyotard einen – auf den ersten Blick – nur recht bescheidenen Begriff des Undarstellbaren, da dieser ohne transzendente Bedeutung nur das bezeichnen will, was sich der bisherigen Darstellung entzieht. Seine Philosophie der Undarstellbarkeit bzw. des Erhabenen sei überhaupt so bescheiden, nach seinem eigenen Wort „micrologisch“, dass sie kein großes philosophisches System mehr aufbauen will.

Dennoch ist seine Konsequenz daraus in ihrem Ausmaß so facetten- und umfangreich, dass man seine Philosophie einen ‚Postmodernismus‘ nennt: Mit dem Begriff der

³³⁴ Jean-François Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur. Jg. 38(1984), S. 154. (Hervorhebung im Original).

³³⁵ Lyotards Auffassung vom Erhabenen als der ästhetischen Kategorie der Avantgarde ist noch umstritten. Walter Erhart z.B. hat versucht nachzuweisen, dass dies hinfällig ist, weil die Figur des Erhabenen schon früher, spätestens seit dem 18. Jahrhundert, in der Literatur und Kunst vielfältig dargestellt wurde, und „daß das Nicht-Darstellbare sehr wohl eine Geschichte besitzt, die aus Topographien, Darstellungen und Bildern besteht.“ Vgl. dazu Walter Erhart: Verbotene Bilder? Das Erhabene, das Schöne und die moderne Literatur. Wilfried Barner zum 3. Juni 1997. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Jg. 41 (1997), S. 84 und 96f.

Undarstellbarkeit wollte er nicht nur den allgemeinen Charakter der modernen, avantgardistischen Kunst bezeichnen. Sondern er wollte daraus auch ethische und politische Schlussfolgerungen ziehen. Der Postmodernismus von Lyotard baut so selbst eine „Meta-Erzählung“ auf.³³⁶

Das Wuchern der Anwendungsgebiete seiner Philosophie ist gerade auf ihren bescheidenen Ansatz zurückzuführen. Den Begriff des Erhabenen von Kant z.B. hat Lyotard nur zur Hälfte übernommen: Er hat den ersten Schritt der praktischen Vernunft, also das Scheitern der Einbildungskraft, akzeptiert, während er dagegen den zweiten Schritt, die Geburt der ‚Idee‘, abgelehnt hat.³³⁷ Gerade deshalb gibt es für ihn mehr Figuren des Erhabenen als für Kant. Er hat fast allem die Erhabenheit zuerkannt, was unerklärbar, undarstellbar ist,³³⁸ während für Kant nicht alles Undarstellbare erhaben bleibt. Jede einmalige Erscheinung, die das menschlichen Darstellungsvermögen überschritten hat, ist für Lyotard ‚erhaben‘. So hat er einmal der kapitalistischen Ökonomie, wenn auch im beschränkten Sinne, „etwas Erhabenes“ bezeugt.³³⁹

Hier stellt sich die Frage: Kann man mit dem Begriff des Erhabenen bzw. Undarstellbaren so vieles erklären und so vieles etikettieren? Liegt darin nicht die Gefahr, dass sich ein allzu universal gewordener Begriff gleichsam selbst abschafft? Die Problematik der Philosophie Lyotards liegt somit in ihrem gewaltigen Sprung vom bescheidenen Anfang zu

³³⁶ Hinsichtlich der Interpretation der Shoah hat Uwe Bernhardt an Lyotard kritisiert, dass er die Entwicklung der Geschichte aus nur einem oder wenigen zentralen Ereignissen ableiten wolle und zu Gunsten dieser „Metaerzählung“ den konkreten geschichtlichen Horizont uminterpretiert habe. Vgl. dazu Uwe Bernhardt: Die Kehrseite des abendländischen Geistes. Über Lyotards Versuch, Auschwitz zu denken. In: K. H. Bohrer(Hrsg.): Merkur. Sonderband 1987. 43. Jg. Stuttgart 1989, S. 934.

³³⁷ Vgl. Renate Homann: Zu neueren Versuchen einer Reaktualisierung des Erhabenen. Lyotards Utilisierung einer ästhetischen Kategorie für eine neue Ethik. In: Zeitschrift für philosophische Forschung. Jg. 48(1994), S. 56.

³³⁸ Nach Wolfgang Welsch und Christine Pries ist ‚das Erhabene‘ bei Lyotard ‚ästhetischer Ausdruck des Widerstreits‘. Was also mit dem menschlichen Darstellungsvermögen in ‚Widerstreit‘ steht, dem wird von Lyotard die Erhabenheit zuerkannt. Vgl. Wolfgang Welsch und Christine Pries: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Ästhetik im Widerstreit. Intervention zum Werk von Jean-François Lyotard. Weinheim 1991, S. 14.

³³⁹ Vgl. Jean-François Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur. Jg. 38(1984), S. 163. Lyotard hat jedoch diese Behauptung später relativiert. Vgl. dazu Christine Pries: Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries. In: Dies. (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, S. 341.

den ausufernden kategorialen Ausdehnungen. Diese Problematik betrifft vor allem die Beziehung zwischen Lyotards ästhetischen und ethischen Auffassungen der Undarstellbarkeit. Dabei wollte er zwar eine direkte Bezugnahme zwischen der „ästhetischen Präsenz“ und der ethischen „Gerechtigkeit“ vermeiden. Aber er hat versucht, diese beiden Kategorien gewissermaßen in einen Zusammenhang zu setzen:

Diese Frage betrifft den Unterschied zwischen der ethischen Pflicht – der Pflicht zur Gerechtigkeit – und der Pflicht zu schreiben oder zu malen. Vielleicht habe ich die Tendenz, ein prämoderner Theologe zu werden: Im Augenblick kann ich nur sagen, daß es gerecht ist, sich ausdrücklich für etwas empfänglich zu halten, was immer vergessen wird. Ist dieses Etwas das Gesetz, das im wesentlichen sagt „Du sollst nicht töten“, oder ist es die „Präsenz“, die eher ästhetisch-ontologisch als ethisch ist? Das würde ich gerne herausfinden. Das ist ein sehr wichtiger Punkt, von dem der Unterschied zwischen Ethik und Ästhetik abhängt. Ich weiß, daß zwischen ihnen ein Unterschied besteht, aber alles, was ich im Moment sagen kann, ist, daß es im wesentlichen darauf ankommt, an etwas zu erinnern, in dessen Schuld wir stehen.³⁴⁰

Darüber hinaus hat er seine Version des Postmodernismus im allgemein unter diesem Gesichtspunkt bestimmt:

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt.³⁴¹

Mit dieser Begriffsbestimmung wird die eigentlich ästhetische Angelegenheit, davon „Zeugnis zu geben, ‚daß es ein Undarstellbares gibt‘“, in eine ethische übertragen. Dabei hat Lyotard den Begriff der ‚Postmoderne‘ als ein politisches Programm gegenüber der Moderne nicht nur so resignativ oder melancholisch, sondern auch kämpferisch bezeichnet: als ‚Widerstreit‘. Die ethische Bedeutung des ‚Widerstreits‘ besteht, nach Wolfgang Iser und Christine Pries, darin, dass man durch dessen Wahrnehmung „zum Anwalt des Unterdrückten“ zu werden vermag:

Der Ausdruck ‚Widerstreit‘ benennt Lyotard zufolge den Punkt, an dem – gemeinhin unbemerkt – Abweichendes unterdrückt und zum Opfer gemacht wird. Ein solcher

³⁴⁰ Christine Pries: Ebd., S. 327.

³⁴¹ Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Peter Engelmann (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart 1990, S. 47.

Widerstreit muß, wenn man um Gerechtigkeit bemüht ist, zunächst einmal wahrgenommen werden. Hierfür bedarf es einer spezifischen Sensibilität. Kraft ihrer vermag man den Widerstreit zu verspüren – und anschließend zum Anwalt des Unterdrückten zu werden, der diesem zur Sprache verhilft.³⁴²

Dieser ethische Anspruch wird schließlich zu einem politischen Programm von „Emanzipation“ emphatisch zusammengeschlossen:

Wer auf Grunddissense aufmerksam ist, vermag gegen solch schleichende oder manifeste Vereinheitlichung zum Anwalt des Differenten zu werden. Solches Eintreten für das in den etablierten Institutionen, Praktiken und Diskursen Unterdrückte und das mit gutem Willen (dem „guten Willen zur Macht“) Ausgeschlossene ist die postmoderne Version von Emanzipation.³⁴³

Das ästhetische Moment in dem Begriff ‚Widerstreit‘ besteht darin, dass man ihn „im Gefühl erkennen“ kann und dass er dem Unterdrückten und Verdrängten „Ausdruck verleihen“ kann.³⁴⁴ Das ist der Punkt, in dem sich die Ästhetik und die Ethik – eine politische Ethik – treffen, und hier findet man den Grund, warum der Postmodernismus seine gesellschaftliche und politische Konsequenz aus der ästhetischen Kategorie ziehen will.

So gesehen sind viele Gemeinsamkeiten zwischen dem postmodernen Konzept des ‚Widerstreits‘ und dem politischen Konzept des ‚Widerstands‘ von Peter Weiss zu bemerken. Lyotard wie Weiss wollten ihre politischen Konzeptionen vorzugsweise auf ästhetischen Grundlagen errichten. Wie jede Ähnlichkeit leicht einen Konkurrenzkampf hervorruft, fand Anfang der 90er Jahre eine heftige Auseinandersetzung zwischen den jeweiligen Fürsprechern der beiden Konzeptionen statt. Wolfgang Welsch z.B. hat Peter Weiss‘ Verfahren „nicht nur für eine sozialistische, sondern ebenso für eine aristokratische, konservative oder faschistische Korrelation von Ästhetik und Politik verwendbar“ genannt, was schließlich auf eine „Input-Hermeneutik“ zurückzuführen sei.³⁴⁵ Dagegen biete die Konzeption des Widerstreits von Lyotard eine politisch-ästhetische Alternative

³⁴² Wolfgang Welsch und Christine Pries: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Ästhetik im Widerstreit. Intervention zum Werk von Jean-François Lyotard. Weinheim 1991, S. 11.

³⁴³ Wolfgang Welsch: Gesellschaft ohne Meta-Erzählung? In: Wolfgang Zapf (Hrsg.): Die Modernisierung moderner Gesellschaft. Verhandlungen des 25. Deutschen Soziologentages in Frankfurt am Main 1990. Frankfurt a. M. u. New York 1991, S. 182.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Wolfgang Welsch: Für eine postmoderne Ästhetik des Widerstands. In: Ders.: Ästhetisches Denken. 5. Aufl., Stuttgart 1998, S. 159-161.

für die pluralistische Gesellschaft. Dieser Interpretations- und Bewertungsvorschlag hat erwartungsgemäß eine heftige Reaktion von denen hervorgerufen, die sich als die politische Linke bezeichnet haben.³⁴⁶

An dieser Stelle möchte ich der Kontroverse – etwa in einer abstrakten Gegenüberstellung von Pluralität und Allgemeinheit – nicht weiter nachgehen.³⁴⁷ Stattdessen möchte ich die unterschiedlichen Konzeptionen von Lyotard und Weiss anhand ihrer Einstellungen zur ‚Undarstellbarkeit‘ miteinander vergleichen. Hierzu steht im Kern der Überlegungen Lyotards, dass die ‚Undarstellbarkeit‘ nicht besetzt werden darf. Weder mit der kantischen ‚Idee‘ noch mit der adornoschen ‚Utopischen Versöhnung‘. Lyotards Ablehnung der Intervention in das undarstellbare Gebiet durch irgendeinen Begriff ist historisch zu verstehen: Das hohle Pathos des ‚Erhabenen‘ im Faschismus z.B. ist, nach Christine Pries, ein Versuch, „die implizite Inkommensurabilität des Erhabenen zu beschönigen“ und „seine beunruhigende Kraft vorschnell in eine Harmonie aufzulösen“. Nicht das Erhabene also, „sondern solche Transformation des Erhabenen ins Schöne leistet dem Faschismus Vorschub“.³⁴⁸ Und dieser fatale „Fehler“ einer falschen Besetzung der Undarstellbarkeit gilt auch für Heideggers Begriff des ‚Anderen‘, wie Uwe Bernhardt kritisiert hat:

Es ist nicht das Sein, das in Auschwitz vergessen wurde, sondern das Andere. Dies ist der Fehler im Denken Heideggers: das Andere (den Anderen) nicht als verpflichtendes Gesetz, sondern als Sein, als Neutrum denken zu wollen. Das Undarstellbare, Vergessene hingegen findet sich jenseits des Seins, es ist „anders als sein“ [sic!], wie Emmanuel Lévinas sagt. Mit der Verdrängung dieses Anderen verdrängt man zugleich die Verantwortung dafür.³⁴⁹

³⁴⁶ Darunter vor allem Jens-F. Dwars. Vgl. Jens-F. Dwars: Archäologie der Befreiung. Zu Welschs postmoderner Lesart der *Ästhetik des Widerstands*. In: *Das Argument*. Bd. 192 (1992), S. 179-190.

³⁴⁷ In dieser Hinsicht hat Martin Seel dem Begriff des postmodernen ‚Erhabenen‘ einen Sinn „nur als Gegen- oder Grenzbegriff, nicht hingegen als Zentralbegriff“ zugestanden, denn die Proklamation der Pluralität bzw. Heterogenität als dessen politische Konsequenz könne „nur von einem mitgewussten Allgemeinen her“ zur Geltung kommen. Vgl. Ders.: *Gerechtigkeit gegenüber dem Heterogenen? Ein neuer Sammelband über das Erhabene*. In: K. H. Bohrer(Hrsg.): *Merkur. Sonderband 1987. 43. Jg.* Stuttgart 1989, S. 921f.

³⁴⁸ Vgl. Christine Pries: *Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, S. 30.

³⁴⁹ Uwe Bernhardt: *Die Kehrseite des abendländischen Geistes. Über Lyotards Versuch, Auschwitz zu denken*. In: K. H. Bohrer(Hrsg.): *Merkur. Sonderband 1987. 43. Jg.* Stuttgart 1989, S. 933.

Unter diesem Gesichtspunkt kann man Lyotards Kritik als einen Versuch verstehen, eine solche falsche Besetzung zu vermeiden und das Gebiet des Undarstellbaren möglichst leer zu lassen.³⁵⁰

Dagegen kann Weiss' künstlerische Tätigkeit als eine Art Interventionsversuch ins Feld des Undarstellbaren bezeichnet werden. Er bleibt nicht bloß dabei, ‚Zeugnis davon abzulegen‘. Seine Verzweiflung gegenüber dem Undarstellbaren – die schon immer in gewissem Sinne dessen Artikulation bedeutet – ist immer begleitet von dem Versuch, darin zu intervenieren: mal mit der sozialistischen Interpretation, mal mit Gefühl, mal mit der eigenen Reaktion und schließlich mit der Beschreibung ohne solchen ‚Input‘. An der Spitze des Interventionskampfes gegen das Undarstellbare steht die ‚kalte‘ Beschreibung: Die Figuren des Undarstellbaren, die er vor allem bei der Darstellung der Gewalt, der historischen Erfahrung und des Bildes gefunden hat, will er zunächst durch konkrete Wahrnehmung und Beschreibung zeitlich und räumlich lokalisieren, was schließlich zur historischen und materialistischen Auffassung des Undarstellbaren führt.³⁵¹

Diese unterschiedlichen Einstellungen könnten auf den allgemeinen Unterschied zwischen Philosoph und Künstler zurückgeführt werden. Dennoch gibt es auch diejenigen Künstler, der als ‚Avantgardist‘ seine Aufgabe nur darin sehen will, die Figur der Undarstellbarkeit zu bezeugen und auf sie hinzudeuten. In diesem Sinne überschritt die künstlerische Praxis von Peter Weiss die avantgardistische Grenze. Er wollte darin intervenieren. In diesem Zusammenhang hat Wolfgang Iser die oben zitierte Behauptung aufgestellt, Weiss' Praxis sei auch für eine aristokratische, konservative oder faschistische Korrelation von Ästhetik und Politik verwendbar.

Dieser Vorwurf basiert m.E. zunächst auf einem völligen Missverständnis von Weiss' Figur des Undarstellbaren. Der undarstellbare Bereich ist bei ihm im Vergleich zu Lyotard äußerst beschränkt und präziser: Nicht alle ‚Kunst‘ und Kunstwerke sind für ihn

³⁵⁰ Vgl. Christine Pries: Einleitung. In: Ebd., S. 29: „Die Stelle des Undarstellbaren darf nicht besetzt, ‚das Erhabene‘ nicht real eingelöst werden, wie das z.B. im Faschismus geschehen ist. Denn daraus folgte unweigerlich Terror.“ Allerdings ist Lyotards Ablehnung der Intervention nicht konsequent. Gernot Böhme zufolge versuche er das Gebiet des Undarstellbaren schließlich doch mit „prämoderner“ Inhalten wie „Gefühl“ oder „Glauben“ zu besetzen. Vgl. dazu Gernot Böhme: Lyotards Lektüre des Erhabenen. In: Kant-Studien. Philosophische Zeitschrift der Kant-Gesellschaft. Jg. 89 (1998) H. 2, S. 206.

³⁵¹ Mehr dazu siehe unten S. 182f.

undarstellbar. Der Fries vom Pergamon-Altar z.B. ist in der *Ästhetik des Widerstands* in fast allen Ebenen in erzählter Form ‚dargestellt‘. Was in diesem Kunstwerk dennoch undarstellbar bleibt und was Peter Weiss durch die Beschreibung als ‚undarstellbar‘ präsentieren will, sind die Leiden der niedergemetzelten Körper. Was in der Shoah undarstellbar geblieben ist, ist für ihn nicht sie selbst, oder ihre ‚Immanenz‘, sondern die Leiden der Opfer. Hier stellt sich die Frage: Wie sollte man sich nun zu diesen ‚undarstellbaren‘ Leiden verhalten?

Zu dieser handlungsorientierten Frage schlägt der Postmodernist die Rolle des ‚Anwalts‘ vor, der deren Undarstellbarkeit bezeugen sollte, um ihrem Anspruch, wahrgenommen und anerkannt zu werden, gerecht zu werden, was sicher einem allgemeinen Gerechtigkeitsbewusstsein entsprechen kann. Aber Peter Weiss‘ Konzeption begnügt sich nicht mit einer Anwaltsrolle. Das undarstellbare Leiden muss für ihn nicht nur bezeugt werden, sondern auch letztlich beendet werden, oder unwiederholbar gemacht werden. Nur mit dieser Zielsetzung ist Weiss‘ Versuch zu erklären, die Ursache der Shoah verstehen und darin intervenieren zu wollen.

In diesem Sinne steht Peter Weiss prinzipiell in der Tradition der Aufklärung, allerdings mit der künstlerischen, instinktiven Erkenntnis ihrer Anmaßung und ihrer Grenze gegenüber dem Leiden der Opfer. Das zeigt sich vor allem in der kritischen Darstellung der marxistischen Interpretation der historischen Ursachen der Shoah. Diese wird in der *Ästhetik des Widerstands* zwar von der Vaterfigur vertreten und kann durchaus auch als Peter Weiss‘ eigene verstanden werden kann. Doch Weiss‘ ambivalentes, kritisches Verhältnis zu seiner eigenen aufklärerischen Intervention findet seinen Niederschlag in seinem ‚beunruhigenden‘ Beschreibungsverfahren, auf das ich noch ausführlicher eingehen werde.³⁵²

Die Einstellung von Peter Weiss zum Undarstellbaren ist also in erster Linie durch den bescheidenen, jedoch unnachgiebigen Versuch zu charakterisieren, es zu verstehen und darin zu intervenieren. Er ist bescheiden insofern, als er dabei immer die Grenze der aufklärerischen Intervention vor Augen hat. Und er ist auch gleichermaßen unnachgiebig,

³⁵² Siehe unten Kap. VI.-3.-1) *Die Beunruhigung durch die Beschreibung*.

da er trotzdem an der aufklärerischen Idee der Emanzipation aus der Unterdrückung festhält.

Wenn man so in der Figur der Undarstellbarkeit einen geschichtlichen, gesellschaftlichen oder kulturellen Widerspruch sehen kann, der schließlich in ethischer Hinsicht bewältigt werden soll, erst dann eröffnet sich die Möglichkeit, aus der ästhetischen Erkenntnis der Undarstellbarkeit eine genuin handlungsorientierte Konsequenz zu ziehen, die den Namen Widerstand verdient.

In diesem Kontext hat Walter Erharts Interpretationsvorschlag von der Erhabenheit eine bemerkenswerte Bedeutung. Er sieht darin „eine ästhetische Form, die kulturelle Konflikte oft erst zu ihrer bildkräftigen Darstellung bringt.“³⁵³ Mit dieser Interpretation hat er einen wichtigen Hinweis darauf gegeben, welche konkrete Handlungskonsequenz daraus gezogen werden kann:

Das Erhabene nämlich bezeichnet keine konstante ästhetische Figur, der alle Gegenstände nur dazu dienen, den Topos der Unsagbarkeit immer wieder zur Geltung zu bringen. Statt dessen vollzieht das Erhabene eine stets erneuerte Bewegung, die jeweils ganz unterschiedliche Grenzerfahrungen ästhetisch durchspielt und dabei die Tragfähigkeit der Konzepte von Kulturen, Lebensformen und Epochen auf die Probe stellt. Es markiert den Verlust vertrauter Wahrnehmungsmodelle, es erinnert an die Zerbrechlichkeit unserer Weltorientierung und lenkt den Blick doch wieder auf diese Orientierung zurück. Es provoziert den Umschlag in die ästhetische Gegenfigur des Schönen und beginnt dennoch immer von neuem, den widersinnigen und bedrohlichen Momenten moderner Welterfahrung zum Ausdruck zu verhelfen.³⁵⁴

Wenn man also im Undarstellbaren die „widersinnigen und bedrohlichen Momente [...] moderner Welterfahrung“ sieht, kann man eine praxisorientierte kulturelle und politische Aufgabe feststellen. In diesem Zusammenhang bedeutet das postmoderne Stichwort ‚Zeugnis ablegen‘ sicher die Artikulierung und Präsentation solcher Konflikte und Widersprüche. Insofern stellt es den ersten Schritt zum Widerstand dar, aber nicht den Widerstand selbst, der nicht bei einem bloßen Hinweis auf das Undarstellbare stehen bleiben darf.

³⁵³ Walter Erhart: Verbotene Bilder? Das Erhabene, das Schöne und die moderne Literatur. Wilfried Barner zum 3. Juni 1997. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Jg. 41 (1997), S. 105.

³⁵⁴ Ebd.

Die postmoderne ‚Anerkennung‘ der Pluralität bzw. Heterogenität bedeutet insofern sowohl eine große Chance als auch eine große Gefahr. Die Gefahr besteht darin, dass sie das Vorhandene weiter so bleiben lässt und die Auseinandersetzung damit abschwächen lässt. In der postmodernen Gelassenheit spiegelt sich ein Bedürfnis nach der Befreiung von der Auseinandersetzung – die bezahlt wird mit dem Verlust der Idee von der Befreiung aus der Unterdrückung.

2. Beschreibung in der Darstellung der Shoah

1) Problematik der ‚Undarstellbarkeit‘ in der Darstellung der Shoah

Gegenüber der ‚Wirklichkeit‘ haben Theorie und Darstellung immer Schwierigkeiten. Wenn die wirkliche Gewalt in ihrer Grausamkeit jede Gewaltvorstellung für immer übertroffen zu haben scheint, ist es erst recht schwierig, sie theoretisch zu erfassen oder ästhetisch darzustellen. Dies begründet sich vor allem darin, dass jede Erfahrung der Opfer der Gewalt inkommensurabel ist. Das Inkommensurable der Gewalterfahrung ist wiederum darauf zurückzuführen, dass die Gewalt nicht nur die betroffenen Opfer, sondern auch jeden verfügbaren Maßstab und jede verfügbare Form zerstört, womit sie wahrgenommen und dargestellt werden könnte.³⁵⁵ Zu den Opfern der Gewalt gehören also sowohl die Identität der Person als auch die Sprache, die diese Erfahrung in eine Form der Darstellung bringen könnte. Ein finsternes Beispiel dafür ist die historische Erfahrung der Shoah. Die Versuche, diese Erfahrung darzustellen, scheinen immer zum Scheitern verurteilt zu sein. Oder diese ‚Erfahrung‘ als solche hört auf: ‚Nach Auschwitz‘ wäre also die ‚Undarstellbarkeit‘ endgültiges Faktum.

Dieser Befund erzeugt einen gemischten Impuls, einerseits zu einer melancholisch oder pathetisch anmutenden Resignation, andererseits doch zu noch einem weiteren, noch verzweifelteren Darstellungsversuch. Der in sich widersprüchliche Impuls neigt dazu, sich in die beiden extremen Pole zweier radikalen Konsequenzen zu spalten; in ein absolutes Darstellungsverbot und in ein ebenso absolutes Darstellungsgebot. Aber dort, wo der

³⁵⁵ Vgl. James E. Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt a. M. 1997, S. 35.

aporetische Befund der Undarstellbarkeit so absolut hypothetisiert wird, wo man demzufolge zwischen beiden extremen Polen pendelt, lauert immer die Gefahr, dass sie in eine transzendente Philosophie im schlechten Sinne umschlagen könnten, was manchem Beobachter nur als schieres ‚Alibi‘ für den Verzicht auf die Darstellung oder als eine willkürliche, unlösbar relativierende Anmaßung einer Interpretation des Ereignisses erscheinen mag.

Vor diesem Hintergrund ist der „entscheidende Wandel“ in der jüngsten öffentlichen Auseinandersetzung mit der Shoah zu verstehen; ein „Wandel“ von der „Infragestellung der Aussagbarkeit und Tradierbarkeit der Shoah“ zur „Reflexion über die Darstellungsformen und ihre Voraussetzungen und Konsequenzen“.³⁵⁶ Wenn man, statt den aporetischen Befund der Undarstellbarkeit aufzustellen, weiter die Darstellung versuchen will, scheint dieser Paradigmenwechsel sowohl notwendig als auch wünschenswert.

Die Frage nach der „Aussagbarkeit und Tradierbarkeit“ lässt sich aber nicht so einfach von der „Reflexion“ lösen. Die altbekannte literaturwissenschaftliche Formel, dass die Form nicht vom Inhalt getrennt werden kann, spricht dagegen. Beide sind doch voneinander abhängig, wenn nicht sogar in einem ‚dialektischen‘ Verhältnis. So schrieb James E. Young wie folgt zur Darstellung der Shoah:

Was vom Holocaust erinnert wird, hängt davon ab, wie es erinnert wird, und wie die Ereignisse erinnert werden, hängt wiederum von den Texten ab, die diesen Ereignissen heute Gestalt geben.³⁵⁷

Mit diesem ziemlich einfachen und daher um so beachtenswerteren Ansatz hat James E. Young in seinem Buch versucht nachzuweisen, dass jede einzelne Darstellung durch eine religiöse, mystische usw., kurz; kulturell ererbte Wahrnehmungs- und Erkenntnisstruktur bestimmt ist. Auf dieser methodischen Grundlage hat Young zwar eine konsequente Formanalyse durchgeführt. Seine Kritik an den verschiedenen Darstellungsformen orientiert sich aber nicht allein an der Formfrage, sondern mündet in letzter Instanz immer wieder auch in die Beurteilung von „phänomenologische[n] und [...] ontologische[n]

³⁵⁶ Nicolas Berg/Jess Jochimsen/Bernd Stiegler: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst, München 1996, S. 7.

³⁵⁷ James E. Young: Ebd., S. 13f.

Unterschiede[n]“ „zwischen den Beziehungen der verschiedenen Autoren zu ihren Texten“.³⁵⁸

Was damit gemeint ist, zeigt sich zunächst in seiner allgemeinen Kritik an der „allzu theoretisch orientierte[n] Lektüre“ der Shoah-Literatur: Nach seiner Kritik hätte sie nicht nur die Texte, sondern auch das schreckliche Ereignis selbst „überlagert“.³⁵⁹ Es sei also auch das überlagert worden, was seiner Auffassung nach von der Shoah erinnert werden sollte. Als konkretes Beispiel für die ‚Überlagerung‘ hat er *Die Ermittlung* von Peter Weiss genannt. Seiner Kritik nach werde darin die Möglichkeit einer „ethnische[n] Identifikation der Opfer“³⁶⁰ durch Weiss‘ „eigene marxistische Konzeption und Interpretation der Fakten“³⁶¹ überlagert:

[...] Weiss spricht in seinem Stück nicht von *Juden*, ja kaum einmal von *Opfern*, sondern gebraucht statt dessen den juristischen Ausdruck *Verfolgte*. [...] Er habe [...] ein „Dokumentarstück“ geschrieben, das in der Tat weniger die Fakten von Auschwitz dokumentiert als vielmehr wirklich nur seine eigene marxistische Konzeption und Interpretation der Fakten, ein Paradigma, das eine ethnische Identifikation der Opfer einfach nicht zuläßt.³⁶²

In diesem Zusammenhang könnte man die Mutterfigur in der *Ästhetik des Widerstands* kritisch betrachten: Obwohl sie keine Jüdin ist, nimmt sie eine vorgestellte jüdische Identität an, und nicht zuletzt diese Vorstellung führt sie in den Tod. Aus diesem Grunde hat sich der Ich-Erzähler ihren Tod so vorgestellt:

[...] als sterbe in ihr nicht nur ein einzelner Mensch, sondern ein Meer von Menschen.³⁶³

Wie kann man also die vorgestellte Identität beurteilen? Genauer formuliert: Kann man diese ästhetische Metapher bzw. Repräsentation auch von einem ethischen Gesichtspunkt

³⁵⁸ Ebd., S. 117.

³⁵⁹ Ebd., S. 16.

³⁶⁰ Ebd., S. 123.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Ebd. (Hervorhebung und Anführungen im Original.) Nach Christoph Weiß habe jedoch dieser Vorwurf von James E. Young „die gesamte Problemlage verkannt“. Der Verzicht auf eine ethnische, nationale oder politische Klassifikation der Opfer könnte, so behauptet er, nämlich seine Berechtigung im Rahmen und in der Logik des Vorhabens gefunden haben, das historische Ereignis als „ein Modell“ vorzuführen. Vgl. Christoph Weiß: Ebd., S. 147f. u. S. 366 (Anm. 184).

³⁶³ ÄdW III, S. 129.

aus gutheißen? Dieser Frage kann man sicher nicht ausweichen, wenn man wie James E. Young eine handlungsorientierte Konsequenz aus der Formanalyse ziehen will.³⁶⁴

Es bleibt also noch die interessante Frage, **was** genau an dem Ereignis der Shoah nicht darzustellen ist. Unter dieser Fragestellung kann man noch einen konstruktiven Beitrag zur Diskussion um die (Un)Darstellbarkeit der Erfahrungen der Shoah leisten, die zwar leicht zur Spekulation neigen kann, jedoch m.E. unverzichtbar für Verständnis und Kritik der gegenwärtigen kulturellen Wahrnehmungs- und Darstellungstruktur ist.

Um diese Frage zu beantworten, möchte ich zunächst meine Aufmerksamkeit auf das richten, was die Autoren der Shoah-Literatur ausdrücken wollten und in Bezug worauf sie dennoch als gescheitert zu beurteilen sind. Mit einer solchen deduktiven Form- bzw. Diskursanalyse kann man sicher nicht das ‚Wesen‘ des historischen Ereignisses ergründen, doch immerhin einen Hinweis darauf erhalten, was man an dem historischen Ereignis der Shoah für das Undarstellbare halten muss. Dadurch kann man sich nicht nur dem Verständnis des Ereignisses, sondern auch dem Verständnis der Wahrnehmungs- und Erkenntnisstruktur einen Schritt weiter annähern.

2) Authentizität als Kriterium für die Darstellung der Shoah

Das Hauptargument für die Undarstellbarkeit der Shoah besteht darin, dass sich der ‚wahre‘ Kern des historischen Ereignisses jeder Darstellung immer wieder entzieht: Man meint, die Sprache sei schließlich nicht geeignet für die Darstellung der Shoah, weil deren

³⁶⁴ Vgl. James E. Young: Ebd., S. 19f. Hier spricht James E. Young allerdings nicht so direkt von einer ‚handlungsorientierten Konsequenz‘, wie ich an dieser Stelle formuliert habe. Vielmehr hat er sein Forschungsziel wie folgt dargestellt: „Unser Ziel besteht vielmehr darin, sowohl die durch diesen Text erzeugte Vielfalt von Bedeutungen des Holocausts *als auch* die Handlungen zu erforschen, die diese Bedeutungen außerhalb der Texte nach sich ziehen.“ (Ebd., S. 19) In einem ähnlichen Kontext hat er auch an anderer Stelle gefordert, die Geschichtsforschung nicht durch das Studium der „Vermittlungsformen“ bzw. der „mediatisierte[n] Versionen von Geschichte“ im Sinne von Michel Foucault zu ersetzen, sondern ihr die subjektiven Erinnerungen und die daraus resultierten Handlungen „hinzu[zu]rechnen“. Das ‚Verständnis‘ der Handlung impliziert m.E. so die ‚Handlungsorientierung‘. In diesem Sinne habe ich die Forschungsmethode Youngs eine ‚handlungsorientierte‘ genannt. Vgl. dazu James E. Young: Zwischen Geschichte und Erinnerung. Über die Wiedereinführung der Stimme der Erinnerung in die historische Erzählung. In: Harald Welzer (Hrsg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 59f.

gewalttätige Qualität den kulturell ererbten Rahmen der Sprache überschritten habe. Aus diesem Grund versucht man, die Shoah mit anderen Mitteln als der Sprache oder mit einer andersartigen Anwendung der sprachlichen Konvention darzustellen. All diese Bemühungen zielen darauf, das historische Ereignis möglichst ‚authentisch‘ darzustellen. Doch was sowohl den wissenschaftlichen Darstellungen der Shoah als auch den ästhetischen immer als Mangel vorgehalten wurde, ist gerade die fehlende ‚Authentizität‘ der Darstellung. Dass man trotz einer unüberblickbar großen Menge von Büchern, Musikstücken, Filmen und Comics über die Shoah von der ‚Undarstellbarkeit‘ der Erfahrung spricht, weist darauf hin, dass noch irgendetwas Authentisches in den Darstellungen fehlt.

Der Begriff der Authentizität ist also nach wie vor ein unentbehrliches Kriterium für die Darstellung der Shoah. Dieser Begriff bezieht sich in den gängigen Diskussionen etwa auf die folgenden drei Komponenten: 1) auf den Begriff der Faktizität, 2) auf den der Ethik und 3) auf den des ‚Physisch-Somatischen‘ in dem Leiden der Opfer:

1) Der Begriff der Authentizität basiert zwar prinzipiell auf der Faktizität. Doch umgekehrt garantiert Faktizität allein keine Authentizität. Besonders im Falle der Shoah wird diese Feststellung deutlich bestätigt. Das zeigt sich vor allem in der Kritik an dokumentarischen Darstellungen wie z.B. in Tagebüchern und Memoiren der Überlebenden. In diesem Zusammenhang hat James E. Young darauf hingewiesen, dass es ein ‚Fakt‘ ist, dass es im KZ Theresienstadt ein Kaffeehaus gab.³⁶⁵ Um dieses Kaffeehaus ‚authentisch‘ darzustellen, müsste man erkennen lassen, dass es nur ein ‚Schein‘ ist, den die Nazis für die Propaganda inszeniert haben. In diesem Fall wirken die der Verschleierung der ‚Wirklichkeit‘ dienenden Fakten wie ein Schein. Um authentisch zu sein, muss also der Hintergrund, das ‚wahre‘ Moment, durch die Darstellung erkennbar sein.

In dieser Hinsicht, mit Blick auf die ‚geschichtliche Wahrheit‘, hat James E. Young darüber hinaus einen Perspektivenwechsel von der ‚Geschichtsforschung‘ zur ‚Geschichtserzählung‘ vorgeschlagen.³⁶⁶ Um der geschichtlichen Wahrheit möglichst nahe zu

³⁶⁵ Vgl. James E. Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt a. M. 1997, S. 63.

³⁶⁶ James E. Young: Zwischen Geschichte und Erinnerung. Über die Wiedereinführung der Stimme der Erinnerung in die historische Erzählung. In: Ebd., S. 50.

kommen, müsse man nicht nur „die wissenschaftliche Wahrheit des historischen Berichts“, sondern auch „die kontingente Wahrheit der Erinnerungen der Überlebenden“ in die Geschichtsforschung einbeziehen.³⁶⁷ In diesem Fall ist der Begriff der ‚geschichtlichen Wahrheit‘ weniger im ontischen Status der Fakten als in deren Konstellation, in deren Beziehung auf die Betroffenen, zu suchen.

2) Es ist ein weit verbreitetes Phänomen in der Diskussion um die Darstellung der Shoah, dass ein ethisches Moment als Kriterium für die Beurteilung der ästhetischen Authentizität einbezogen wird. In jüngster Zeit hat z.B. Winfried Georg Sebald, der britische Autor des „Prosabuchs“ *Austerlitz*, das die Deportation jüdischer Kinder thematisiert, darauf hingewiesen, dass er „das Umkippen ins Melodrama“ bei den bloß auf einer historischen Situation beruhenden Dokumentationen fürchte.³⁶⁸

Dabei geht die ästhetische Authentizität verloren, die auf eine untergründige, intime Weise mit dem Ethischen verbunden ist.³⁶⁹

Das gleiche Phänomen, das ich bereits an anderer Stelle beobachtet habe,³⁷⁰ tritt hier hervor: dass eine ästhetische Angelegenheit häufig in eine ethische umschlägt, wenn ein Darstellungsversuch an seine Grenze gestoßen ist. In der Aussage Sebalds ist der Schnittpunkt der Begriffe der Authentizität und der Ethik im Feld der ästhetischen Wirkung bzw. im Effekt zu suchen, weil sich ein ‚Melodrama‘ eben im Rezeptionsprozess verwirklicht. Nach Sebald sollte also die ‚authentische‘ Darstellung in ihrer Wirkung nicht beim „Melodramatische[n]“ stehen bleiben, sondern zur ethischen Handlung hinführen. Der Prozess des Umschlags von der ästhetischen Kategorie in die ethische wird nach Sebalds Auffassung im Prinzip unterhalb des Bewusstseins und subjektbedingt in Gang gesetzt. In diesem Sinne hat er das Verhältnis zwischen Kunst und Ethik eine „untergründige, intime“ Verbindung genannt.

3) Im Mittelpunkt des Begriffs der Authentizität bei der Darstellung der Shoah steht schließlich das Leiden der Opfer, genau genommen, das somatische bzw. physische

³⁶⁷ Vgl. ebd.

³⁶⁸ Vgl. W. G. Sebald: „Ich fürchte das Melodramatische“. Gespräch mit dem *Spiegel*. In: *Der Spiegel*, Nr. 11 (12. 3. 2001), S. 233. Und ferner Nachruf über ihn. In: *Der Spiegel*, Nr. 52 (22. 12. 2001), S. 202.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Siehe oben S. 147f.

Moment dieses Leidens. Dieser Komponente liegt „die materialistische Sehnsucht, die Sache zu begreifen“³⁷¹ zugrunde. Solange die Vorstellung von Authentizität vor allem mit ‚Echtheit‘ und – im physischen Sinne – mit ‚Wahrheit‘ zu tun hat, muss die Vermittlung dieser materiellen Eigenschaft an erster Stelle stehen. Der Vermittlung des somatischen Moments im Leiden der Opfer durch eine ‚authentische‘ Darstellung ist jedoch ein Widerspruch in sich: Wie soll man diese physische Qualität durch die Sprache, die nur ein Zeichensystem ist, übermitteln können? Eine materialistische Haltung spricht der sprachlichen Darstellung den Anspruch auf Authentizität prinzipiell ab. Dieser widersprüchliche Befund scheint die ‚negative‘ Darstellung als einzig mögliche ‚authentische‘ Darstellung anzuerkennen.

Der so definierte Begriff der Authentizität führt nicht zuletzt wegen seiner Überbelastung zu einer paradoxen Situation, in der eine vorgestellte Welt authentischer erscheint, als die ‚reale‘, wie es etwa beim literarischen Raum Kafkas der Fall ist. Im Zeitalter ‚nach Auschwitz‘, in dem man die die Vorstellungskraft übersteigenden Gewalterfahrungen hinter sich gelassen hat, hat dieser Umschlag dennoch nicht nur im imaginierten ästhetischen Raum, sondern auch in der geschichtlichen Wirklichkeit stattgefunden. Besonders wenn es um ein vergangenes Ereignis geht, scheint die Vorstellung davon authentischer als das physische Überbleibsel des Ereignisses. Peter Weiss z.B. wollte die Authentizität des Ereignisses zunächst durch dessen physische Spur ermitteln. So besuchte er ein KZ – das einzige physisch-authentisch gebliebene Überbleibsel, das er finden konnte. Aber er hat dort nichts von dem gefunden, was er empfinden, sehen und hören wollte. Dieser Erfahrung entspricht die Reihenfolge der negativen Sätze in *Meine Ortschaft*:

[...] empfinde nichts.³⁷² [...] Jetzt sehe ich es nicht mehr.³⁷³ [...] habe ich nicht gehört.³⁷⁴

Demgegenüber – dies ist ein Beispiel für den beschriebenen paradoxen Umschlag – erscheint ihm die Vorstellung ein authentischeres Mittel zu sein als die physische Spur, um die physische Komponente im Leiden der Opfer überliefern und vermitteln zu können.

³⁷¹ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik.*, S. 207.

³⁷² Peter Weiss: *Meine Ortschaft*. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a. M. 1968, S. 116.

³⁷³ Ebd., S. 118.

³⁷⁴ Ebd., S. 120.

3) Beschreibung und Vorstellung

Durch diese subjektive Erfahrung der Authentizität wird die Möglichkeit eröffnet, dass nicht nur die physischen Überbleibsel der Vergangenheit, wie sie z.B. in Museen zu finden sind, sondern auch nicht-physische Erscheinungen wie Sprache und Vorstellung doch das vergangene physische Leiden der Opfer bewahren und vermitteln könnten, unter gewissen Umständen sogar zuverlässiger und authentischer als jene. Diese Erfahrung bestätigt, dass es hier weniger um die ‚Fakten‘ als um eine Wahrnehmungs- und Erkenntnisstruktur geht.

Die Beschreibung von Peter Weiss hat demnach nicht nur die ‚Fakten‘, sondern auch diese Struktur im Auge. Wenn auch die historischen ‚Fakten‘ unveränderbar bleiben müssen, kann man doch die Wahrnehmungs- und Erkenntnisstruktur noch verändern – und damit sind die erinnerten ‚Fakten‘ veränderbar. Erst durch diese Veränderung kann man eine handlungsorientierte Konsequenz aus der Vergangenheit ziehen. Bei diesem Prozess spielt die Beschreibung eine ‚innovative‘ Rolle.

In diesem Zusammenhang ist es besonders bemerkenswert, dass Dorothee Kimmich gerade in der ‚innovativen Beschreibung‘³⁷⁵ von Hannah Arendt eine ‚implizierte Ethik‘³⁷⁶ finden wollte. Nach ihrer Ansicht enthält die ‚hämische‘ Sprache Arendts in deren Eichmann-Buch einen implizierten Hinweis darauf, dass das Denken und Sprechen, das ‚gut‘ und ‚böse‘ nach den konventionellen Sprachregeln klassifiziert, ‚vollkommen anachronistisch‘ ist und damit ‚Wirklichkeit verfehlt oder verzerrt‘.³⁷⁷ Im Vergleich dazu ermöglicht die ‚innovative‘ Beschreibung durch deren ‚reproduktive Imagination‘ erst die ‚Vervielfältigung von Positionen und Perspektiven‘,³⁷⁸ die ja unabdingbar für die gerichtliche Wahrheitsfindung ist. In der ‚Amtssprache‘ von Eichmann wird dagegen ein ‚absoluter Mangel an Vorstellungskraft‘ diagnostiziert, die Unfähigkeit, sich irgendetwas aus der Perspektive eines anderen Menschen vorzustellen.³⁷⁹ Die monströse Bosheit von

³⁷⁵ Ebd., S. 96.

³⁷⁶ Dorothee Kimmich: Kalte Füße. Von Erzählprozessen und Sprachverdikten bei Hannah Arendt, Harry Mulisch, Theodor W. Adorno, Jean-François Lyotard und Robert Schindel. In: Nicolas Berg/Jess Jochimsen/Bernd Stiegler (Hrsg.): Ebd., S. 94.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 95.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 96.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 97.

Eichmann besteht gerade in seiner „Banalität“, also in seinem Mangel am Vorstellungsvermögen.

Man kann also bei Hannah Arendts und Peter Weiss‘ Auffassungen von Beschreibung und Vorstellung Gemeinsamkeiten finden – so etwa, wenn auch Peter Weiss in mangelnder Vorstellungskraft eine Voraussetzung für den Faschismus finden wollte.³⁸⁰ Aber die Gemeinsamkeit endet an einem Punkt, bei dem es sich zunächst allein um eine Frage des stilistischen Geschmacks zu handeln scheint. Der Politikwissenschaftlerin Hannah Arendt geht es bei ihrer „emphatisch-rigoristischen und provokativ-puristischen“³⁸¹ Beschreibung um die „Pluralisierung der Perspektive“³⁸², die das historische Verstehen und das Urteilen ermöglicht. Dorothee Kimmich hat diesen Stil, den sie mit dem eines Berichterstatters vergleicht, wie folgt dargestellt:

Aufgabe eines Berichterstatters wäre also nicht die einmalige Stellungnahme, sondern, im Gegenteil, andauernder ‚Stellungswechsel‘ und die anhaltende Bewegung einer „reproduktiven Imagination“, die als Voraussetzung allen historischen Verstehens auch das Urteilen erlaubt bzw. überhaupt ermöglicht. Dabei handelt es sich nicht um eine romantische Hermeneutik der Einfühlung, sondern um ein Vermögen der Vorstellungskraft, das analog zur ästhetischen Einbildungskraft konstruktiv und nicht mimetisch ist.³⁸³

So selbstsicher, kritisch und „nicht-mimetisch“ sei die beschreibende Sprache von Hannah Arendt. Aus diesem Grunde hat Dorothee Kimmich sie eine „quasi postmoderne[...] Vervielfältigungspraktiker[in]“ genannt, der es um einen pluralistischen „Stellungswechsel“ gehe.³⁸⁴ Im Unterschied dazu hat sie bei Adorno von einem „Entwurf einer utopischen, zukünftigen Sprache“ gesprochen.³⁸⁵

In dieser Hinsicht ist die Sprache von Peter Weiss näher an der Sprache Adornos als an der Arendts. Allerdings ist sie dabei nicht „zukünftig“. Während Adorno die sprachliche Versöhnung erst nach der Überwindung der kapitalistischen Entfremdung für möglich

³⁸⁰ Vgl. ÄdW II, S. 118.

³⁸¹ Dorothee Kimmich: Ebd., S. 96.

³⁸² Ebd., S. 97.

³⁸³ Ebd., S. 96.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 100.

³⁸⁵ Vgl. ebd.

hält,³⁸⁶ praktiziert Peter Weiss die sprachliche Mimesis im Akt der Beschreibung, trotz der Gefahr von Selbstvergessenheit und Identitätsverlust.

In diesem Kontext stellt sich die Frage, wie die Wahrnehmungs- und Erkenntnisstruktur besser verändert werden kann – durch kritische Distanz oder durch mimetische Assimilation? Der Unterschied zwischen Arendts und Weiss' Beschreibung ist zwar darauf zurückzuführen, dass sie sich auf den Täter, er dagegen auf die Opfer konzentriert. In diesem Sinne könnte man von einer Ergänzung reden, von zwei Seiten einer Medaille. Dennoch ist der Unterschied zu groß, um überbrückt werden zu können. Die in der Biografie von Peter Weiss häufig auftretende Kontroverse mit der Linken, wie etwa mit den Vertretern der Studentenbewegung und mit Enzensberger,³⁸⁷ kann man zum Teil auch aus diesen unterschiedlichen Auffassungen über das bessere Mittel der Veränderung erklären.

In dieser Hinsicht war Peter Weiss ein notorisch Fremder und Heimatloser, sowohl im künstlerischen Sinne als auch im gesellschaftlichen und politischen. Der Fremde ist nach Zygmunt Bauman „Träger und Verkörperung der *Inkongruenz*“³⁸⁸ in der modernen Geschichte. Und aus diesem Grund ist er als eine Person stigmatisiert, deren Ambivalenz man im modernen „Kampf gegen das Unbestimmte“³⁸⁹ als unerwünscht betrachtet und „herausgewünscht“³⁹⁰ hat. Aber Bauman wollte in der „Heimatlosigkeit“ der Fremden eine Chance der modernen Gesellschaft zur Wahrheitsfindung sehen:

Die Universalität der Wahrheit und des Urteils, die in der Abgeschlossenheit geboren werden, ist nur ein Deckmantel für jeden Zwang, der von der Lust an der Beherrschung und der Furcht vor dem offenen Raum lebt. Eine nicht vorgetäuschte Universalität kann nur aus der Heimatlosigkeit gesucht werden.³⁹¹

³⁸⁶ Vgl. Theodor W. Adorno: Die Wunde Heine. In: Ders.: Noten zur Literatur I. In: Rolf Tiedemann (Hrsg.): Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 11, Frankfurt a. M. 1999, S. 97 und S. 100.

³⁸⁷ Siehe oben S. 57f.

³⁸⁸ Zygmunt Bauman: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Frankfurt a. M. 1995, S. 82 (Hervorhebung im Original).

³⁸⁹ Ebd., S. 83.

³⁹⁰ Ebd., S. 98.

³⁹¹ Ebd., S. 108.

Kann man also die „nicht vorgetäuschte Universalität“ der Wahrheit dort zu finden versuchen, wo die Beschreibung von Peter Weiss schockierende Fremdheit erregt?

3. Undarstellbarkeit und Beschreibung bei Peter Weiss

Für den Schriftsteller Peter Weiss war die Fragwürdigkeit der Darstellbarkeit eine Problematik, mit der er sich ständig konfrontieren musste. Dementsprechend scheint die Figur der Undarstellbarkeit im ersten Blick auch für ihn allgegenwärtig zu sein. Dennoch war sie für ihn jeweils auf einen konkreten Gegenstand bezogen und sollte daher in jeweils differenzierten Gestalten zur Darstellung gebracht werden. Das ist ein völlig anderer Ausgangspunkt als der eines Philosophen: Während dieser die Figur der Undarstellbarkeit in einem Begriff erfassen sollte, bestand die Aufgabe für Weiss darin, sie zur ästhetischen Darstellung zu bringen. Somit eröffnet sich ihm die Möglichkeit, die Undarstellbarkeit zugleich differenziert und konkret zu erfassen und daraus eine entsprechende Konsequenz zu ziehen.

Für das Verständnis von Weiss' Einstellung zu dieser Frage ist es besonders aufschlussreich, dass er immer dann zum Beschreibungsverfahren gegriffen hat, wenn es um einen anscheinend undarstellbaren Gegenstand ging. Durch diesen Umstand lassen sich die jeweiligen Bedeutungen von Undarstellbarkeit und Beschreibung für Peter Weiss füreinander aufhellend zeigen. Dabei ist vor allem ein von der allgemeinen Auffassung abweichender Charakter seiner Beschreibung besonders auffällig: die Beunruhigung durch die Beschreibung, unter dem Gesichtspunkt sowohl der Produktions- wie der Rezeptionsästhetik.

1) Die Beunruhigung durch die Beschreibung

Vom produktionsästhetischen Aspekt her gesehen, ist die Frage, ob eine Aussage Beschreibung ist oder nicht, ohne Berücksichtigung auf ihre Umstände und ihren Zweck nicht zu beantworten. Also muss man ein allgemeines Merkmal der Beschreibung in der

Haltung oder Einstellung des Aussagenden suchen, nämlich „nicht einzugreifen, nichts zu ändern, die Gegebenheiten nicht umzumodeln“.³⁹² Die Beschreibung sollte demnach die Dinge so darstellen, wie sie sind. Das ist ihr erstes allgemeines Gebot. Darüber hinaus werden noch weitere Merkmale der Beschreibung – nach Wittgenstein, der seine eigene philosophische Methode überhaupt als ‚Beschreibung‘ bezeichnet hat – „das beobachtende, überlegende, erinnernde Verhalten, ein Trachten nach Genauigkeit, die Fähigkeit sich zu verbessern, das Vergleichen“ genannt.³⁹³ Diese Merkmale stellen zusammen das zweite fundamentale Gebote der Beschreibung dar.

Diese beiden Gebote scheinen in „Ruhe und Muße“, also in einem psychisch nüchternen Zustand besser beachtet werden zu können.³⁹⁴ Anhand von der Wittgensteins Unterscheidung von Beschreibung und sonstigen Mitteilungen – wie Schreien oder Stöhnen – hat Joachim Schulte diesen psychischen Zustand eine unentbehrliche Voraussetzung für die Beschreibung genannt:

Der Beschreibungscharakter einer Formulierung ist abhängig vom Kontext der Äußerung und vom Verhalten des Sprechers. Hier kommen zunächst relativ äußerliche Momente ins Spiel wie z.B. die Frage, ob der Sprecher in der gegebenen Situation die Ruhe oder Muße hat, eine Beschreibung von sich zu geben; befindet er sich in schlimmer Gefahr oder unter unerträgliche psychischen Druck, werden seine Worte kaum als Beschreibung aufzufassen sein.³⁹⁵

Jedoch befindet sich Peter Weiss‘ psychischer Zustand gerade bei der Beschreibung „in schlimmer Gefahr oder unter unerträgliche[m] psychische[m] Druck“. So hat er häufig die eigene Wahrnehmung als eine „schizophrene“ bezeichnet.³⁹⁶ Und gerade unter diesen Umständen werden Wahrnehmung und Beschreibung bei ihm um so schärfer und ‚kälter‘. In Sinne Wittgensteins droht also die Beschreibung von Peter Weiss ins „Schreien“ umzukippen oder liegt zumindest dicht an der Grenze.

³⁹² Joachim Schulte: Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext, Frankfurt a. M. 1990, S. 140.

³⁹³ Ludwig Wittgenstein: Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie. In: Ders.: Werkausgabe. Bd. 7. Hrsg. v. B. McGuinness u. J. Schulte. Frankfurt a. M. 1989, §§ 50f. Hier zit. nach Joachim Schulte: Ebd., S. 132.

³⁹⁴ Vgl. Joachim Schulte: Ebd., S. 134.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ NB 71/80 II, S. 872.

Demzufolge wirkt die Beschreibung von Peter Weiss beunruhigend. Sie ist an mancher Stelle zu grausam und widerwillig, um eine einfache Einfühlung zu gestatten, und dennoch zu distanzlos, um lediglich ‚kritisch‘ zu bleiben. So ist sie sowohl aufgrund ihrer inneren Einstellung zum Gegenstand als auch in ihrer Wirkung auf die Rezipienten als beunruhigend zu charakterisieren.

Bei diesem Charakter können das erste und das zweite Gebot der Beschreibung nicht immer harmonisch nebeneinander stehen: Wenn ein Beschreibender ruhig und selbstgefällig sagen könnte, dass etwas ‚so sei‘, könnte er das erste Gebot ohne Zweifel konsequent beachten. Wenn sich bei einer Beschreibung dagegen trotz der exakten Einhaltung der verlangten Gebote das Gefühl der Undarstellbarkeit immer mehr verschärft, kann es nicht bei der Selbstsicherheit bleiben, sie könne die Dinge so darstellen, wie sie sind. An der Grenze der Darstellbarkeit wird also in erster Linie die Tragfähigkeit der Wahrnehmung auf die Probe gestellt, und die Wahrnehmung der angeblichen Wirklichkeit kann möglicherweise an Zuversichtlichkeit einbüßen. In diesem Sinne erscheint die Figur der Undarstellbarkeit bei Peter Weiss zunächst in einer Form des Zweifels an der Wahrnehmung. An dieser Grenze kollidieren das erste und zweite Gebot der Beschreibung, und gegebenenfalls wird die eigentliche Einstellung zu den Dingen zu einer Selbstkorrektur gezwungen.

Diese psychische Beunruhigung von Peter Weiss ist einerseits die Kraft, um die Beschreibung an die Grenze der Sprache und der Wahrnehmung zu treiben. Andererseits bedeutet sie, gerade wegen dieses Triebs, auch die Gefahr und die Herausforderung, den Gegenstand anders, also abweichend von der gewöhnlichen ‚faktischen‘ Wahrnehmung im „nüchternen“ Zustand, wahrzunehmen. In der *Ästhetik des Widerstands* z.B. scheint diese Gefahr tatsächlich dort gegenwärtig zu sein, wo die faktische Wahrnehmung an ihrer Grenze durch Visionen oder surrealistische Bilder abgelöst wird.³⁹⁷

So hat Wittgenstein den „Trieb, gegen die Grenze der Sprache anzurennen“, einerseits als eine wichtige Ursache des philosophischen „Mißverständnis[ses]“ bezeichnet,³⁹⁸ obwohl

³⁹⁷ Vgl. Gerhard Bauer: Die angespannteste, bannende Denkbewegung in Weiss' *Ästhetik*. In: Ders. u.a.: Wahrheit in Übertreibung. Schriftsteller über die moderne Welt. Bielefeld 1989, S. 315.

³⁹⁸ Friedrich Waismann: Wittgenstein und der Wiener Kreis. In: Ludwig Wittgenstein: Werkausgabe. Bd. 3. Hrsg. v. B. McGuinness u. J. Schulte. Frankfurt a. M. 1989, S. 68.

dieser Trieb für ihn ein „Zeugnis eines Drangs im menschlichen Bewußtsein“ bedeutet, das er selbst „nicht anders als hochachten kann und um keinen Preis lächerlich machen würde.“³⁹⁹ Frei von dem Trieb einer „Ethik“⁴⁰⁰ oder dagegen möchte Wittgenstein in seiner ‚Beschreibung‘ streng innerhalb der Grenze der Sprache bleiben. Trotzdem kann man seine Beschreibung sicher nicht als ‚kontemplativ‘ bezeichnen, denn sein philosophisches Programm der Beschreibung ist nach Joachim Schulte als ein „Kampf gegen die Verhexung des Verstands“ zu verstehen:

Verfehlt wäre es aber auch, die von Wittgenstein für die Philosophie vorgesehene Tätigkeit des Beschreibens mit einer rein kontemplativen Haltung gleichzusetzen. Die Philosophie läßt zwar die Fakten, wie sie sind. Den Philosophen jedoch trachtet sie zu verändern, und zwar gehörig zu verändern, denn der Kampf gegen die Verhexung des Verstandes kann nicht weniger sein als der Versuch einer Radikalkur.⁴⁰¹

Auch die Beschreibung von Peter Weiss stellt sicher den „Kampf gegen die Verhexung des Verstandes“ dar, obwohl sie Beunruhigung verursacht. Es handelt sich hier also um eine andere Art und Weise von Beschreibung. Der Unterschied ist nicht allein auf die verschiedenen Darstellungsformen von Kunst und Philosophie, sondern auch auf die unterschiedlichen inneren Einstellungen zu den ‚Fakten‘ zurückzuführen. Für Peter Weiss sind die „Fakten, wie sie sind,“ schon genug Grund zur Beunruhigung, während Wittgenstein beim Beschreiben ihnen gegenüber vielleicht innere Ruhe bewahren zu können vermochte – allerdings durch eine radikale Ausschließung der außerhalb der Sprache liegenden Welt in seiner philosophischen Betrachtung.

2) Peter Weiss‘ Figur der Undarstellbarkeit

Welches sind die ‚Fakten‘, die Peter Weiss bei ihrer Beschreibung so beunruhigten und in ‚schizophrene‘ Angst versetzen? Hier geht es vor allem um das historische Ereignis der Shoah, dem er nur durch Zufall entgehen konnte. Deren Ausmaß und das Leiden der Opfer waren für ihn undarstellbar. Sie stellen für ihn die leitende Figur der Undarstellbarkeit dar.

³⁹⁹ Ludwig Wittgenstein: Vortrag über Ethik. In: Ders.: Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften. Hrsg. u. übersetzt v. J. Schulte. Frankfurt a. M. 1989, S. 19. Vgl. dazu Joachim Schulte: Ebd., S. 139.

⁴⁰⁰ Friedrich Waismann: Ebd. (Hervorhebung im Original).

⁴⁰¹ Joachim Schulte: Ebd., S. 141.

Daher kann er nicht umhin, das Undarstellbare in erster Linie als eine Bedrohung wahrzunehmen, mit der er sich unbedingt konfrontieren muss.

Während Wittgenstein das sprachlich Undarstellbare, aus welchem Grunde auch immer, radikal außer Acht lassen will, tritt die Problematik der Undarstellbarkeit in der Literatur von Peter Weiss stark in den Vordergrund. Denn es handelt sich dabei um ein Problem und eine Aufgabe, wovon er sich persönlich betroffen fühlt. Die psychische Beunruhigung durch die Beschreibung ist ein Zeichen für diese persönliche Betroffenheit, die ja nach seinem Wort auf einer „schizophrenen“ Wahrnehmung beruht. Diese entspricht einer uneingeschränkten Solidarität mit den Opfern und führt damit zur Selbstbetroffenheit und, daraus resultierend, zur Beunruhigung.

Die Wahrnehmung der Undarstellbarkeit als Bedrohung ist im Grunde genommen aufklärerischer Natur, insofern, als das Undarstellbare wie der Mythos als Bedrohung wahrgenommen wird. Dementsprechend will Peter Weiss zunächst das Undarstellbare beschreibend erkennen, so wie eine Figur in der *Ästhetik des Widerstands* glaubt, dass eine gelungene Beschreibung das Verstehen möglich machen würde.⁴⁰² Die Beschreibung bestätigt aber das Gegenteil: die Unmöglichkeit des Verstehens.

Diese Unmöglichkeit ist auf den grundlegenden Widerspruch der ästhetischen Beschreibung zurückzuführen, dass sie, wie die ‚ästhetische Idee‘, keine ‚Erkenntnis‘ im kantischen Sinne werden kann. Die Erkenntnis besteht, nach Kant, in der adäquaten Verbindung zwischen Anschauung und Begriff:

Eine ästhetische Idee kann keine Erkenntnis werden, weil sie eine Anschauung (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann. Eine Vernunftidee kann nie Erkenntnis werden, weil sie einen Begriff (vom Übersinnlichen) enthält, dem niemals eine Anschauung angemessen gegeben werden kann.⁴⁰³

Dass das Gefühl der Undarstellbarkeit immer mehr verschärft wird, je weiter die Beschreibung perfektioniert wird, bedeutet nämlich, nach Kant, dass diese zwar eine ästhetische Anschauung leisten kann, aber weder ‚Erkenntnis‘ noch ‚Darstellung‘ im

⁴⁰² Siehe oben S. 147. Und vgl. dazu *ÄdW* III, S. 199.

⁴⁰³ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 447f. (KU. Anm. 1 zu §. 57. Auflösung der Antinomie des Geschmacks, B240)

weiteren Sinne.⁴⁰⁴ In diesem Kontext bedeutet Undarstellbarkeit weniger die Unmöglichkeit der ästhetischen, also anschaulichen Darstellung als die der ‚Erkenntnis‘ und ‚Darstellung‘. Was Peter Weiss an der Grenze der Sprache beunruhigt, ist eben der Abgrund zwischen Anschauung und Erkenntnis, der durch die Beschreibung immer präziser hervortritt. Die Beunruhigung hat also nicht nur einen ästhetischen Grund, sondern auch einen epistemologischen.

Diese erkenntnistheoretische Problematik, die die Grenze der Darstellbarkeit markiert hat, verbindet sich für Peter Weiss untrennbar mit moralischer Anteilnahme. Wenn von der Wahrnehmung der Umstände bei einer dringenden Gefahr das Überleben abhängt, bedeuten das Verstehen und Erkennen eine Chance zur Rettung – was schon in seiner frühen Prosa *Der Fremde* thematisiert ist.⁴⁰⁵ Wenn sich Peter Weiss mit den Opfern „schizophren“ verbunden fühlt, ist das Verstehen der Umstände eine Chance zur (Selbst-) Rettung. Hier ist noch zu beobachten, dass das Grenzbewusstsein, wie auch immer, die ästhetische, epistemologische und ethische Dimension miteinander verbindet. Insofern markiert die ästhetische Grenze der Undarstellbarkeit für ihn einen Fluchtpunkt, in dem die erkenntnistheoretischen und ethischen Anmaßungen der Wirklichkeit zusammenlaufen.

Mit dieser aufklärerischen Motivation will Peter Weiss das Undarstellbare durch die Beschreibung zunächst erkennen. Dass ihn dies dennoch in Beunruhigung versetzt, signalisiert doch, dass er die aufklärerische Einstellung zum Undarstellbaren für unzulänglich hält. Die Figur der Undarstellbarkeit stellt für ihn einen in der Geschichte materialisierten Widerspruch dar, von dem er sich selbst bedroht fühlt. Aus diesem Grunde muss dieser bedrohliche Widerspruch nicht nur dargestellt und erkannt werden, ihm muss auch ein rettendes Handeln entgegengesetzt werden. Diese historisch-materialistische

⁴⁰⁴ Nach Gernot Böhme ist die Anschauung nur eine ästhetische ‚Idee‘, die weder ‚Erkenntnis‘ noch ‚Darstellung‘ im Kantischen Sinne werden kann. ‚Darstellung‘ sowie ‚Erkenntnis‘ vollziehen sich ausschließlich durch die „Verbindung verschiedener Erkenntnisvermögen“: „Darstellung ist eine Brückenprinzip. Durch Darstellung wird eine Vorstellung, die in einem bestimmten Erkenntnisvermögen ihren Ursprung hat, in einem anderen präsent. Erkenntnis im eigentlichen Sinne vollzieht sich durch Verbindung verschiedener Erkenntnisvermögen auf dem Wege der Darstellung. Als Ideen bezeichnet nun Kant solche Vorstellungen, die einer Darstellung nicht fähig sind. Sie sind zwar auf einen Gegenstand bezogen, doch ohne daß sie ‚eine Erkenntnis desselben werden können‘(B239). Ästhetische Ideen sind Anschauungen ohne Begriff, Vernunftideen, Begriff ohne Anschauung.“ Vgl. Gernot Böhme: Ebd., S. 212.

⁴⁰⁵ Vgl. Christa Grimm: Ebd., S. 115ff.

Auffassung der Undarstellbarkeit verursacht die Beunruhigung, trotz des aufklärerischen Versuches des Verständnisses durch die Beschreibung.

Hätte Peter Weiss dagegen die Figur der Undarstellbarkeit etwa als eine transzendente aufgefasst oder fortdauernd als eine leere Stelle in Klammern gesetzt, hätte er bei der Beschreibung vielleicht zur Ruhe kommen können. Er kann jedoch keine finden, wenn die Agonie der Wirklichkeit durch die anschaulichen Bilder der Beschreibung immer präziser vor Augen tritt, während die Aussicht auf das Verstehen, geschweige denn die Lösung der Widersprüche der Wirklichkeit, in eine immer fernere Zukunft zu rücken scheint. Während Kant in der Undarstellbarkeit die Überheblichkeit der Moral bestätigt sehen wollte, Adorno darin ein Moment der Wahrheit und Lyotard die Figuren der Opfer der Moderne sehen wollte, findet Peter Weiss darin keine damit vergleichbare Schlüsselfigur. Stattdessen sieht er darin die bedrohlichen und widersprüchlichen Anmaßungen der Wirklichkeit in der Geschichte. In diesem Sinne ist Peter Weiss' Auffassung von der Undarstellbarkeit als eine historisch-materialistische zu bezeichnen.

3) Die politische Intervention der Undarstellbarkeit

Diesen Widerspruch versucht Peter Weiss zunächst politisch zu verstehen, im Sinne eines handelnden Rettungsversuchs, mit dem 1975 in seinen *Notizbüchern* formulierten Prinzip, dass ästhetische Fragen immer politische Fragen sind.⁴⁰⁶ Das Prinzip bedeutet für ihn allerdings nicht etwa, dass die ästhetische Frage der Undarstellbarkeit politisch erklärbar oder lösbar ist. Die eigentliche Problematik der ästhetischen Undarstellbarkeit stellt sich für ihn dort, wo die politische, also sozialistisch-materialistische Auslegung der ästhetischen Fragen zu versagen scheint. Die politische Bedeutung in seiner Auffassung der Undarstellbarkeit besteht darin, dass sich neue politische Fragen und Aufgaben für ihn gerade dort stellen, wo die ästhetischen Fragen scheinbar nicht mehr durch einen politischen Begriff aufgefasst werden können, wo das Prinzip seine Gültigkeit nicht mehr beibehalten zu können scheint. Sind die Ästhetik und die Beschreibung von Peter Weiss als ‚avantgardistisch‘ zu bezeichnen, dann liegen ihre avantgardistische Leistungen darin, dass

⁴⁰⁶ Vgl. NB 71/80 I, S. 423.

sie ein Undarstellbares in diesem Sinne entdecken. Der Grundsatz drückt also in diesem Sinne nicht nur die vorhandene eigene materialistische Überzeugung, sondern auch die Notwendigkeit einer neuen ästhetisch-politischen Aufgabenstellung aus: einer neuen politischen Intervention des ästhetisch Undarstellbaren.

Wie ist es denn möglich, noch auf der ‚Politik‘ zu beharren, wo die Politik versagt hat? Ist die Undarstellbarkeit nicht das unleugbare Indiz für das Scheitern der Politik? Ist die Beunruhigung ein Zeichen für die Erschütterung der eigenen sozialistischen Überzeugung? Ist der vergebliche Schrei des Vaters in der *Ästhetik des Widerstands* eine bildkräftige Darstellung des Umstandes, dass die sozialistisch-materialistische Auffassung angesichts der ambivalenten Erscheinungen der Wirklichkeit wie des Todes der Mutter an ihre Grenze stößt?

In diesem Dilemma, in dem die ‚Politik‘ nichts mehr zu sagen hat, dieses Gebiet der Undarstellbarkeit aber nicht allein der Ästhetik überlassen darf, versucht Peter Weiss, das Problem durch die Veränderung der Wahrnehmung und der Einstellung zu den Dingen zu lösen. In diesem Sinne scheint sein Lösungsvorschlag so ästhetisch und fundamental zu sein, dass man ihn auf den ersten Blick nicht mehr als politisch verstehen könnte. Für Peter Weiss war die Veränderung der Wahrnehmung jedoch in ihrer Konsequenz politisch genug: So fand er den historischen Fehler der Linken, wie bereits zitiert, in dem „Unvermögen des Menschen, sich seine eigne Auslöschung vorzustellen“.⁴⁰⁷

Die Bedeutung der historisch-materialistischen Auffassung der Undarstellbarkeit besteht darin, dass man den immanenten Inhalt im Undarstellbaren finden kann. Walter Erhart wollte z.B. die Erhabenheit und Undarstellbarkeit „als eine ästhetische Form“ verstehen, „die kulturelle Konflikte oft erst zu ihrer bildkräftigen Darstellung bringt“.⁴⁰⁸ Angesichts fremder Kulturen und Erscheinungen, die zunächst undarstellbar und unerklärbar erscheinen, wird nämlich „die Tragfähigkeit der Konzepte von Kulturen, Lebensformen und Epochen auf die Probe gestellt“,⁴⁰⁹ es sei denn, das Verständnis der fremden Kultur wird durch einen kolonialistischen Eroberungswillen getragen. Wenn man die Undarstellbarkeit so ‚materialistisch‘ auffassen kann, kann man daraus die kulturellen,

⁴⁰⁷ ÄdW II, S. 118.

⁴⁰⁸ Vgl. Walter Erhart: Ebd., S. 105.

gesellschaftlichen und politischen Konsequenzen ziehen, die Aussicht auf die Lösung des Konflikts bieten können. Dabei ist die Veränderung der Identität, die Bereitschaft zum möglichen Verlust der eigenen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Identität vorausgesetzt. Sonst ist die Gefahr immer vorhanden, die Undarstellbarkeit falsch, also z.B. mit eigenen Idealen, zu besetzen. In diesem Kontext ist die Warnung von Lyotard von Bedeutung, dass sie eben nicht besetzt werden darf.

4) Die Veränderung der Wahrnehmung durch Beschreibung

Die Bedeutung der Beschreibung im literarischen Werk Peter Weiss' ist in dieser politischen Aufgabe zu finden. Die Beschreibung erfüllt darin eine doppelte Funktion: als ein ästhetisches Mittel für die anschauliche Darstellung, und zugleich als ein Moment, um das Undarstellbare zu präsentieren. Die Beschreibung, je mehr sie ihre Gebote beachtet, legt die Unzulänglichkeit der vorhandenen kulturellen Wahrnehmung desto präziserer offen. Das ist eine Lektion, die Peter Weiss aus dem Scheitern seines *Divina Commedia*-Projekts gelernt hat. Als ihn das Leiden der Opfer bei dem Versuch von deren Beschreibung dem ‚schizophrenen‘ Zustand immer näher gebracht hat, wurde ihm immer unzweideutiger bewusst, dass das dantesche Schema trotz der vielen möglichen Variationen nicht geeignet für die Darstellung der „Hölle“ des 20. Jahrhunderts ist.

Die Undarstellbarkeit, die durch die Beschreibung präsentiert wird, erweckt das Gefühl der Fremdheit. Die Fremdheit erschüttert die angebliche Selbstverständlichkeit der Wahrnehmung, wie die Dinge sind. Dadurch bietet die Beschreibung eine Möglichkeit zur Veränderung, wenn auch zunächst nicht der Dinge, dann doch der Einstellung zu den Dingen. Die Veränderung kommt zunächst immer woanders, in fremder Gestalt. Bei der Beschreibung sucht Peter Weiss die Möglichkeit zur Veränderung der Wahrnehmung in der Vorstellungskraft für eine andere Zeit und einen anderen Raum.

Er beschreibt die Dinge ‚erinnernd‘, nämlich in ihrem zeitlichen Ablauf, damit man sie sich nicht nur in ihrem vergangenen Zustand, sondern auch in ihrer zukünftigen Gestalt vorstellen kann. Die Veränderung kann man sich schließlich ohne Vorstellung der Zeit

⁴⁰⁹ Ebd.

nicht vorstellen. Diese Vorstellung führt bei Peter Weiss zum anderen, surrealen Raum, in dem die Wirklichkeit nicht allein in noch grausamerer Gestalt, sondern auch in einem Hoffnungsschimmer offengelegt wird.

Wenn Peter Weiss daran geglaubt hätte, „dass nämlich ein Gegenstand bei genauer Betrachtung [...] sein Geheimnis von selbst preisgibt“⁴¹⁰, so bestünde dieses „Geheimnis“ in der Möglichkeit zu dessen Veränderung, die wiederum durch die Veränderung der Wahrnehmung ermöglicht werden kann. Wenn die Beschreibung von Peter Weiss an der Veränderung der Wahrnehmung arbeitet, kann sie den ersten Schritt zum Widerstand leisten. Die zu erwartenden Ergebnisse sind dennoch abhängig davon, welche politischen Konsequenzen die Rezipienten aus der Veränderungen der Wahrnehmung ziehen werden. Insofern ist relativ offen, was die Beschreibung politisch zu leisten vermag. Das ist ihre Grenze und ihre Chance.

⁴¹⁰ Hanjo Kesting: Die Ruinen eines Zeitalters. Über Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. In: *Der Spiegel*. Nr. 24 (8. 6. 1981), S. 203. Vgl. dazu Gerhard Bauer: Die angespannteste, bannende Denkbewegung in Weiss' *Ästhetik*. In: Ders. u.a.: *Wahrheit in Übertreibung*. Schriftsteller über die moderne Welt. Bielefeld 1989, S. 315.

