

ed. 928 044 II

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

K

**STUDIA  
GERMANICA POSNANIENSIA  
XX**

**POZNAŃ 1993**



UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu



# STUDIA GERMANICA POSNANIENSIA XX

Herausgegeben von  
A.Z. BZDEGA, S.H. KASZYŃSKI, H. ORŁOWSKI  
Sekretariat: CZ. KAROLAK



POZNAŃ 1993

MAU JBL

W

Redaktor naukowy  
CECYLIA ZAŁUBSKA



Redaktor: Elżbieta Woźniak  
Redaktor techniczny: Józef Mądry

423044 II / 20  
1993

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993

ISBN 83-232-0544-2

ISSN 0137-2467

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Wydanie I. Nakład 440+80 egz. Ark. wyd. 11,00. Ark. druk. 8,75.

Oddano do składania w marcu 1992 r. Podpisano do druku w styczniu 1993 r.

Druk ukończono w lutym 1993 r. Zamówienie nr 18/93.

DRUK W ZAKŁADZIE GRAFICZNYM UAM, POZNAŃ, UL. WIENIAWSKIEGO 1

Bibl. UAM

W 93

## INHALT

Małgorzata Grzywacz: Friedrich Schlegels Gedanken über Polen . . . . .	3
Małgorzata Czekańska: Zur Rezeption der Dramen von Friedrich Schiller auf der polnischen Bühne im Großherzogtum Posen (1815-1871) und in der Provinz Posen (1871-1918) . . . . .	9
Maria Wojtczak: Das Herrscherlob als Beispiel für die Gelegenheitslyrik des ausgehenden 19. Jhs. in der Provinz Posen . . . . .	19
Jan Papiór: Zum politischen Programm der „Grenzboten“ unter G. Freytags und J. Schmidts Redaktion (1847-1870). Mit bibliographischem Anhang der „polnischen Beiträge“ für die Jahre 1845-1889 . . . . .	31
Cecylia Załubska: Der Fall Max Halbe . . . . .	47
Roman Dziergwa: Die Rezeption und der Streit um den Roman <i>Im Westen nichts Neues</i> von E.M. Remarque in der literarischen Öffentlichkeit des Vorkriegspolen . . . . .	59
Siegfried Jäkel: Editions-geschichtliche Aspekte zu Alfred Döblins Romantetralogie <i>November 1918</i> . . . . .	69
Maria Machońko: Überlegungen zu der artistischen Prosa Gottfried Benns . . . . .	81
Katarzyna Dzikowska: Das Wort als Verwirklichung des chassidischen Mythos in den Erzählungen Martin Bubers . . . . .	91
Stefan Kaszyński: Die Aura der fünfziger Jahre in Ribbjergs Roman <i>Die chronische Unschuld</i> . . . . .	101
Renate Langer: Mutter Erde. Über ein Motivgeflecht in der <i>Ästhetik des Widerstands</i> von Peter Weiss . . . . .	109
Hubert Orłowski: Deutsche Literatur im polnischen Literaturunterricht . . . . .	125

## MATERIALIEN

Małgorzata Czekańska: „Die ägyptische Finsternis“ – eine Episode aus dem Kulturleben des alten Posens . . . . .	135
---	-----



RENATE LANGER

MUTTER ERDE.  
ÜBER EIN MOTIVGEFLECHT IN DER ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS  
VON PETER WEISS

Die Eingebungen der Muttererde  
dämmern aus der Grübelnacht dem  
Melancholischen auf wie Schätze  
aus dem Erdinnern.

(Walter Benjamin)

Abstract. Langer Renate, *Mutter Erde. Über ein Motivgeflecht in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss* (Mother Earth. On a complex of motives in *Die Ästhetik des Widerstands* by Peter Weiss), *Studia Germanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XX: 1993, pp. 109-124, ISBN 83-232-0544-2, ISSN 0137-2467.

This paper is an attempt to explain the ambivalent rôle of the mother in Peter Weiss's oeuvre. In his autobiographical novel *Abschied von den Eltern* he describes the "mythological years" of his childhood with a frightening mother and a warm-hearted nanny. Traces of these two unintegrable motherly objects can be found in most of Weiss's works. The mother's realm is the house whereas the nanny allows the child to discover the outside world. His first "exile" is the garden, where a sensual contact with nature is possible. The Earth becomes a place of refuge for Weiss's figures. But she is also men's grave: "Desire to return into the mother's womb = desire to die". Being the goddess of life and of death, the Earth herself is ambivalent. *Die Ästhetik des Widerstands* is full of symbols and mythological allusions referring to this. But they are to be seen in a historical and political context. The Earth is a victim of war, wounded by men's violence, and at the same time she represents the Utopian possibility of an existence in which mimetic empathy and sympathy replace aggression and destruction.

Renate Langer, Itzlinger Hauptstr. 51, A 5020 Salzburg, Austria.



Die griechische Erdgöttin Ge wird zu Anfang der *Ästhetik des Widerstands* als eine Hauptfigur des Pergamonfrieses beschrieben (Ä I, 8)<sup>1</sup>. Am Beginn des dritten Bandes schlägt Peter Weiss eine Brücke zurück zu dieser Stelle, wenn er die Mutter des Erzählers beschreibt (Ä III, 9). Doch während er es sonst meist dem Leser überläßt, die durch Analogien gestischer Zeichen geschaffenen Figurenkonstellationen zu entdecken, wird hier die Assoziation explizit:

Im Zug, während der Rückfahrt nach Stockholm, sah ich, aus dem Fenster blickend, dieses Gesicht, groß, grau, abgenutzt von den Bildern, die sich darüber hergemacht hatten, eine steinerne Maske, die Augen blind in der Bruchfläche. Es war das Gesicht der Ge, der Dämonin der Erde, ihre linke Hand, mit den zerborstenen Fingern, ragte auf (...) (Ä III, 20)

Die steinerne Maske stellt die Verbindung her zur Medusa-Thematik, die das Gesamtwerk von Peter Weiss durchzieht.<sup>2</sup> Einen zweiten, versteckteren Hinweis darauf enthält die Schilderung des von der Schlange gebissenen Sohnes der Ge: Alkyoneus, „ihr Lieblingssohn“ (Ä I, 10), wird im ersten wie im dritten Band der *Ästhetik* gemeinsam mit Ge erwähnt (vgl. Ä III, 20) und deutet somit auf ein mögliches unheilvolles Schicksal des Erzählers hin, läßt aber auch an Laokoon und seine Söhne denken, und mit Laokoons älterem Sohn hat sich Peter Weiss in seinem Aufsatz *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* identifiziert.<sup>3</sup> In beiden Fällen werden die todbringenden Schlangen von Athena ausgesandt, deren Panzer ein Abbild der schlangenhaarigen Medusa trägt (vgl. Ä I, 10). Und von Herakles, der wichtigsten Identifikationsfigur in der *Ästhetik des Widerstands*, berichtet Peter Weiss, daß jener schon als Kind zwei Schlangen erwürgte (vgl. Ä I, 19). Diese komplexe Verflechtung der Motive soll beispielhaft veranschaulichen, wie der Autor mythologische Elemente aus der Tradition aufgreift und sie zu seiner persönlichen Mythologie verdichtet und umdichtet. Peter Weiss selbst bezeichnet seine früheste Kindheit als die „mythologischen Jahre“<sup>4</sup>. Sie lieferten die „Bilderwelt meiner Mythologie“<sup>5</sup>, die sich im Lauf der Entstehung seines Werks immer mehr aus dem privat-biographischen Kontext löst und historische Bedeutungsperspektiven gewinnt.

Alkyoneus, der Sohn der Ge, stirbt als Opfer der Göttin mit dem Medusapanzer: Ge als unterlegene Kontrahentin der Medusa? Für diese

<sup>1</sup>Ä I, 8 = P. Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*. Dreibändige Ausgabe in einem Band, Frankfurt a. M. 1985, Bd. I, S. 8.

<sup>2</sup>Vgl. z.B. P. Weiss, *Abschied von den Eltern*, Frankfurt a. M. 1961, S. 106f.: „Der Blick der Mutter ist der Blick der Medusa, unter dem das Kind versteinert.“

<sup>3</sup>In: P. Weiss, *Rapporte*, Frankfurt a.M. 1968, S. 170-187.

<sup>4</sup>*Abschied*, S. 85. – Vgl. auch: *Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos* (1979), In: *Der Maler Peter Weiss. Bilder. Zeichnungen. Collagen. Filme*. Museum Bochum. Katalog gestaltet v. Peter Spielmann, Berlin 1982. In diesem Interview spricht Peter Weiss über seine „Familienmythen“ (S. 12f.).

<sup>5</sup>*Abschied*, S. 49. – Vgl. auch ebenda, S. 135, wo Weiss von dem ihn faszinierenden „Mythomanischen“ im Charakter seines Freundes, Jacques erzählt.



Opposition findet sich im frühen Roman *Abschied von den Eltern* eine Parallele im Verhältnis der Mutter des Erzählers zur Hausangestellten Auguste. Der Mutter verleiht Peter Weiss medusenhafte Züge:

Aus der großen, warmen Masse des Gesichts, mit den dunklen Augen, wurde plötzlich eine Wolfsfratze mit drohenden Zähnen. Aus den heißen, weißen Brüsten züngelten, wo eben noch tropfende Milchdrüsen waren, Schlangenköpfchen hervor.<sup>6</sup>

Genau betrachtet, ist das eigentlich Beängstigende an dieser Frau ihre Unbeständigkeit, um sie ist alles „kochend, wirbelnd“<sup>7</sup>. Ihre Liebe schlägt in Aggression um: „Das Gesicht nahm mich auf und stieß mich von sich.“<sup>8</sup> Konträr dazu beschreibt Peter Weiss Auguste als die nicht repressive Gegenmutter, deren bloße Stabilität schon ein Vorzug ist:

Doch neben ihr stand Auguste, fest umrissen, mild und bleibend. Auguste war von Anfang an alt, uralte. In ihrem schwarzen, eng geschnürten Kleid, ihren von Spülwasser aufgeweichten, rötlich geschwollenen Händen, stand Auguste deutlich im Raum, und alle Dinge in ihrer Nähe gewannen an Leuchtkraft. In der Mutter herrschte das Wilde und Unbändige, in Auguste das Duldende, Demütige.<sup>9</sup>

Herta E. Harsch hat das in adeligen und bürgerlichen Kreisen übliche, aber von der Wissenschaft bisher weitgehend ignorierte „infantile Schicksal, mit der leiblichen Mutter und einer Amme oder Kinderfrau aufzuwachsen, mit zwei unintegrierbaren mütterlichen Objekten“<sup>10</sup>, aus psychoanalytischer Sicht untersucht. Das Aufwachsen mit einer warmherzigen, aufopfernden, stets gegenwärtigen Kinderfrau und einer bedrohlichen, unberechenbaren, oft abwesenden Mutter, die ihre eigenen „mütterlich“-fürsorglichen Anteile nicht integrieren kann und sie an der Kinderfrau aggressiv verfolgt, führt nach Harsch zu oft bleibenden Spaltungen im Objekt- und Persönlichkeitsbereich.<sup>11</sup> So ist die „gespaltene Mutterimago“<sup>12</sup> eines der zentralen, immer wiederkehrenden Themen im Werk von Peter Weiss.<sup>13</sup>

Die von der Mutter geschlagene und unterdrückte Auguste wird zur

<sup>6</sup>*Abschied*, S. 20.

<sup>7</sup>Ebenda.

<sup>8</sup>Ebenda.

<sup>9</sup>*Abschied*, S. 21.

<sup>10</sup>H. E. Harsch, *Ammen und Kinderfrauen. Zugang zur Trauma einer Patientin durch ein literarisches Werk*, in: Jahrbuch der Psychoanalyse. Beiträge zur Theorie und Praxis, Bd. 26 (1990), S. 102-131, hier: S. 102. Ich möchte Herrn Peter Vollrath, Karlsruhe, für den Hinweis auf diese Arbeit danken.

<sup>11</sup>Harsch, a.a.O., S. 114f.

<sup>12</sup>Harsch, a.a.O., S. 102.

<sup>13</sup>Vgl. etwa den zehn Jahre vor *Abschied von den Eltern* entstandenen Prosatext *Das Duell* (1951):

„Wer war die Mutter dieses Kindes? (...) Lea war erschreckend (...). Das Kindermädchen war weich und warm wie Milch (...)“

(P. Weiss, *Das Duell*, Frankfurt a. M. 1982, S. 89f.).

Zuflucht des geschlagenen und unterdrückten Kindes. Sie eröffnet ihm ein Draußen, außerhalb des Elternhauses, in dem das Familiendrama mit der Mutter als Hauptakteurin stattfindet: „An Augustes Hand ging ich hinaus auf die Straße.“<sup>14</sup> Auguste, mit der „Kartoffelschüssel“<sup>15</sup> und dem „Teller der Nachspeise“<sup>16</sup>, Nahrungsspenderin wie die Erdgöttin, die auf dem Pergamonfries „eine Schale voll Granatäpfeln“ (Ä I, 10) trägt, ist ein Teil jener Gegenwelt, als deren erstes Territorium der Erzähler schon in sehr früher Kindheit den Garten, sein „selbstgewähltes Exil“<sup>17</sup>, erlebt:

Das Haus blieb mir fremd, in seinem Innern finde ich mich nicht zurecht, doch den Garten nehme ich an mich, ich liege auf der Erde ausgestreckt unter den Büschen, fühle die trockene Erde unter den Händen, nehme die Erde in den Mund, lasse die Erde zwischen den Zähnen knirschen, befühle die weißen, runden Kieselsteine, nehme die Kieselsteine in den Mund, fühle ihre Rundheit und Sonnenwärme an der Zunge.<sup>18</sup>

Der plötzliche Wechsel vom Imperfekt zum Präsens suggeriert das ahistorische Moment dieser frühen Erfahrung. Die Erde ist jener Bereich, in dem die Familiengeschichte keine Valenz hat, in dem in glückhaften Augenblicken die Entfremdung aufhebbar ist.

Im 1939 entstandenen *Traktat von der ausgestorbenen Welt* sucht der Erzähler, da er keinen lebenden Menschen mehr findet, auf ähnliche Weise Zuflucht bei der Erde:

Ich begann wieder zu laufen, (...) lief bis ans Ende der Stadt und warf mich am Rande eines Feldes auf die weiche, dunkle Erde, grub meine Hände hinein und mich selbst auch, grub mein Gesicht in den lehmigen Sand und meinen Mund. Ich dachte, dies sei das Ende.<sup>19</sup>

Eine neue Akzentuierung tritt hier auf: Die erotische Begegnung mit der Erde führt in die Nähe des Todes. Ohne direkte Verbindung mit der zitierten Passage heißt es ein paar Absätze vorher:

Eines war mir jetzt bewußt: ich mußte sterben, ich mußte mir das Leben selbst nehmen, wenn es mir nicht bald von anderen Mächten genommen würde.<sup>20</sup>

Vergleicht man damit eine Szene aus der *Ästhetik des Widerstands*, so zeigt sich wieder einmal die erstaunliche werkgeschichtliche Kontinuität vieler Motive bei Peter Weiss. Die Akteurin ist nun Rosalinde Ossietzky:

Aus den heißen Dämpfen der Wäscherei heraus lief sie aufs Feld, schleuderte Schürze, Hemd und Holzschuhe von sich, legte sich in die kalten Furchen der Erde. Jeden Abend (...) eilte sie in die Dunkelheit, und es wunderte sie, daß es so lange dauerte, bis sie zu husten, zu fiebern

<sup>14</sup> *Abschied*, S. 21.

<sup>15</sup> *Ebenda*.

<sup>16</sup> *Ebenda*.

<sup>17</sup> *Abschied*, S. 18.

<sup>18</sup> *Ebenda*.

<sup>19</sup> P. Weiss, *Traktat von der ausgestorbenen Welt*, in: *Der Maler Peter Weiss*, a.a.O., S. 51-61, hier: S. 60.

<sup>20</sup> *Traktat*, S. 59.

begann. Mit sich selbst redend im Acker stellte sie lachend fest, daß ihr der Vater eine starke Konstitution vererbt hatte, daß sie, gleich ihm, nur mit Mühen umzubringen war. Sie vollzog an sich selbst das Werk der Zermürbung (...) (Ä II, 202).

Das Ich im *Traktat von der ausgestorbenen Welt* hat nur, ohne erkennbare Absicht, „lange gewartet, bis es dunkel wurde; da aber nichts mit mir geschah und da es kalt wurde, stand ich wieder auf“<sup>21</sup>. Erst in der *Ästhetik des Widerstands* wird die Zuflucht zur Erde explizit als Selbstmordversuch dargestellt. Dennoch erscheint die Erde selbst in dieser Szene nicht nur als todbringend, weckt doch Rosalinde Erinnerungen an eine Figur aus dem Heraklesmythos: Der Riese Antaios, Sohn der Erdgöttin Ge und Bruder der Giganten, der „Erdgeborenen“ (Ä I, 53), die auf dem Pergamonfries gegen die Götter kämpfen, erhält stets neue Kraft, sooft er zu Boden geworfen wird und damit die Erde, seine Mutter, berührt. Ihn zu töten gelingt Herakles erst, als er ihn in die Luft hochhebt und ihm auf diese Weise seine Stärke nimmt.<sup>22</sup> Herakles profiliert sich in dieser Episode als Held des heraufkommenden Patriarchats, der matriachale Relikte bekämpft und besiegt. Gleichgültig, ob Peter Weiss die Assoziation mit Antaios bewußt angelegt hat oder nicht, so trägt sie doch einen weiteren Aspekt zum Bild des Herakles als eines zweideutigen und fragwürdigen Helden bei.

Der Tod, vorgestellt als Rückkehr zur Erde, halb gefürchtet und halb ersehnt, da er mit der Rückkehr zur Mutter verschmilzt, ist ein konstantes Thema im Werk von Peter Weiss. Schon im *Traktat von der ausgestorbenen Welt* „wollen“ die Gegenstände, die wie Lebewesen sterben, zur Erde zurück wie beispielsweise der Eisenbahnzug: „Er war Eisen und Stahl, der in die Erde zurückwollte, um sich zu verwandeln“.<sup>23</sup> Der Tod erscheint hier als Befreiung aus einer Welt des Zwecks, des entfremdeten Funktionierens und als Wiedereingehen in die verlorene Natur.

Etwas von dieser Erlösungsphantasie findet sich selbst noch bei den Spanienkämpfern in der *Ästhetik des Widerstands*. In der Nacht nach einem Gefecht lagen sie „nur da und lauschten, sie lagen in der Erde, und sie hörten nah und fern nur diese Schreie, und das waren die schrecklichen Schreie nach ihr, die sie einmal geboren, genährt, aufgezogen hatte, die Schreie vor der Beendigung des Kreislaufs, vor der Rückkehr zum Ursprung“ (Ä I, 158).

1978, vier Jahre vor seinem eigenen Tod, stellt Peter Weiss in den *Notizbüchern* die Gleichung auf: „Sehnsucht zurück in den Mutterleib = Todessehnsucht.“<sup>24</sup> Heilmann entfaltet diesen Gedanken in seinem Abschiedsbrief, in der Nacht vor seiner Hinrichtung:

<sup>21</sup>Traktat, S. 60.

<sup>22</sup>Vgl. R. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 470. Oder auch: *Lexikon der Antike*, hrsg. v. J. Irmischer, u. R. John, Leipzig 1990, S. 39. – Zur Motivgeschichte vgl. R. Heinrich, *Die Erhebung des Gedankens*, Wien 1990.

<sup>23</sup>Traktat, S. 55.

<sup>24</sup>P. Weiss, *Notizbücher 1971-1980*, Frankfurt a. M. 1981, S. 740.

Sehnen wir uns nach dem Schlaf im Mutterleib, sehnen wir uns auch nach dem Tod, denn als Ungeborne gehören wir noch unmittelbar dem Kreislauf an, der auch den Tod enthält. (Ä III, 205f.)

Derselbe Gedanke findet sich auch in *Abschied von den Eltern*. Angesichts der Bedrohung durch den Faschismus stürzt sich ein Mann aus einem Fenster in den Tod, ein Selbstmörder durch die Gesellschaft wie Egon Friedell. Sein Leichnam bleibt auf der Straße liegen, „erstarrt, wie ein Embryo in der großen Gebärmutter aus Stein“<sup>25</sup>

In einer Vision der Mutter in der *Ästhetik des Widerstands* graben Frauen und Kinder, wohl vor den Augen eines Erschießungskommandos, ihr eigenes Grab (Ä III, 7). Auch hier finden sich die beiden bereits skizzierten Elemente der Regression – „Sie waren wie Kinder, die einen Wallgraben gruben“ (ebd.) – und des Erlösenden inmitten allen Grauens – „fast tröstlich“ (ebd.) ist dieses Graben. Etwas von der Ambivalenz des Grabes wie des Mutterleibes haftet allen engen, geschlossenen Räumen an, die Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* schildert. Die proletarische Küche ist einerseits jener Raum, der „dem Ich-Erzähler immer wieder das Gefühl privater Geborgenheit und klassenmäßiger Heimat vermittelt“<sup>26</sup>, wie Martin Rector ausführt: „Immer steht die Küche für eine natürliche Einheit von Lebenstätigkeit und politischem Engagement, für das Bei-Sich-Sein des Proletariats.“<sup>27</sup> Die Küche gleicht der „niedrigen gerundeten Hütte“ (Ä I, 98) der Pygmäen, die heimatlos sind wie die Personen des Romans, denn „der Dschungel ließ keine Ansiedlung zu“ (Ä I, 98). Obwohl nur „zu kurzem Unterschlupf“ (Ä I, 98) bestimmt, bietet diese Hütte Geborgenheit, sie ist ein „kuppelförmiges Nest“, „ein Schneckengehäuse voll tiefer Dunkelheit“ (Ä I, 98). Dennoch ist der Raum der Küche nicht so eindeutig positiv besetzt, wie es Rector darstellt. Er ist zugleich Gefängnis, seine Enge ist erdrückend und erzeugt Klaustrophobie:

Der Küchenraum, der sich langsam verschattete, während die Glühfäden der Lampe schärfer wurden, stellte eine Eingeschlossenheit dar, die uns, die wir um den Tisch saßen, das Gefühl einer überwältigenden Niederlage aufzwingen wollte. (Ä I, 26)

Für Coppis Vater aber wurde in diesem Augenblick die Enge der Küche unerträglich, er mußte Luft schöpfen, er drehte das Licht aus, wir hörten ihn durch die Dunkelheit stapfen, die Scheiben hätte er zerschlagen, wäre das Fenster verriegelt gewesen, die Fingernägel hätte er sich abgewetzt an der Wand, hätte es kein Fenster gegeben, prasselnd fiel das Papier ab, er riß das Fester auf (...) (Ä I, 71f.).

Die zweite Szene erinnert an Schauergeschichten von Lebendigbegrabenen;

<sup>25</sup>*Abschied*, S. 159.

<sup>26</sup>M. Rector, *Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der „Ästhetik des Widerstands“*, in: *Die Ästhetik des Widerstands. Materialien*, hrsg. v. A. Stephan, Frankfurt a. M. 1983, S. 104-133, hier: S. 110.

<sup>27</sup>Rector, a.a.O., S. 111.



zugleich hat das Aufbrechen der Eingeschlossenheit die Dramatik einer Geburt, obschon der Kraftaufwand hier kaum zu einer Befreiung führt: „unser Blickfeld erweiterte sich auf ein paar dunkelgraue Fassaden“ (Ä I, 72). Doch das Thema des Sich-Herauskämpfens aus Stein und Erde ist als immer wieder neu unternommene Anstrengung in der *Ästhetik des Widerstands* durchgehend präsent, und eine der symbolischen Formen, deren sich Peter Weiss in diesem Motivkreis bedient, ist die Neugeburt aus dem Leib der Erde.

Schon im *Gespräch der drei Gehenden* imaginiert der Erzähler: „Und wenn man mich lebendig verscharrte, wie sollte ich da aus der Erde herauskommen, Zentner von Erde über mir, mein Mund voll Erde.“<sup>28</sup> Was im Frühwerk als zum Scheitern verurteilt dargestellt wird, nimmt in der *Ästhetik des Widerstands* konkrete, wenn auch visionäre Züge an. Nachdem sich Karin Boye das Leben genommen hat, sieht die Mutter des Erzählers, daß die Dichterin nicht tot ist, denn „die Erde zwischen den Felsbrocken hatte sich angehoben, war aufgebrochen (...) und wie sie sich umblickte, sah sie, daß das gleiche ringsum geschah, überall waren kleine Hügel aufgeworfen, die platzten und aus denen Köpfe auftauchten, und Schultern, und Oberkörper, aus denen Arme sich emporstemmten, Hüften und Beine nach sich ziehend (...)“ (Ä III, 35f).

Je mehr im dritten Band der *Ästhetik* Tod und Vernichtung zu triumphieren scheinen, desto mehr häufen sich auch die Symbole der Auferstehung und Wiedergeburt. Die „Söhne und Töchter der Erde“ (Ä III, 267), „deren Los es war, in die Erde gestampft zu werden“ (Ä I, 13), die, oft zu Hunderten in einem Augenblick, „in eine Grube stürzten“ (Ä III, 48), sind es, die, wie ihr Bruder Antaios, bei ihrer Mutter neue Kraft sammeln zu einer gemeinsamen Aufwärtsbewegung, sie, „die unten waren, die aus der Erde, dem Staub, dem Geröll krochen“ (Ä III, 187), sind, in der Vision der Mutter, „diese Unzähligen, die (...) auffuhren aus der Erde, (...) die Gesichter bleich, die Haut zerschunden, oft nicht zu unterscheiden, ob es Fleisch war oder Tuch, und sie lebten alle (...)“ (Ä III, 36).

Gewiß nicht zufällig erinnert Peter Weiss' Schilderung an Bilder aus dem 15. oder 16. Jahrhundert, die den Jüngsten Tag darstellen, an dem die Gräber sich auftun und aus ihnen die Toten sich erheben.

Die Erweiterung des Darstellungsbereichs ins Mythische geht nie auf Kosten der historisch-politischen Konkretheit. Ohne die reale Möglichkeit eines Aufstands der Unterdrückten preiszugeben, eröffnet sich Peter Weiss in den Visionen der Mutter vielmehr einen zusätzlichen Aussageraum, wobei die beiden Ebenen – die historisch-konkrete und die mythisch-visionäre sich einander wechselseitig erhellen.

Gerade im dritten Band der *Ästhetik*, in dem doch, nach Weiss' eigener Aussage, „Entbehrungen, Schmerzen, Verzweiflung und Tod“ „ihren Höhe-

<sup>28</sup>P. Weiss, *Das Gespräch der drei Gehenden*, Frankfurt a. M. 1963, S. 48.

punkt (...) erreichen"<sup>29</sup> und „fast nur noch Enttäuschung und Erschöpfung“<sup>30</sup> herrschen, mehren sich auch jene Motive, die den Tod als Durchgang zu einem Neuanfang erscheinen lassen. So wird die von Bomben zerstörte Stadt Berlin wieder zur „wüsten Urwelt“ (Ä III, 177), zur „Wildnis“ (Ä III, 180), und Coppi, der sich in ihr bewegt, zum „vorzeitlichen Ungeheuer“ (Ä III, 181). Etwas von der Hoffnung auf ein neues Leben ist sogar angedeutet in der plötzlichen Verjüngung der Mütter auf dem Totenbett: „Ihr Gesicht schien uns, obgleich die Knochen unter der blassen Haut hervortraten, jünger geworden, kein Grau durchsetzte das dunkle Haar (...)“ (Ä III, 130). Ein Symbol für dieses Weiterleben nach dem Tod ist schließlich auch das „kleine Heft“ (Ä III, 223), in dem Lotte Bischoff „alles, was sie vom Dasein und Sterben ihrer Gefährten wußte“ (Ä III, 223), eintrug und „das sie jedes Mal wieder unter den Himbeersträuchern vergrub“ (Ä III, 223). Dieses Heft, gleichsam stellvertretend begraben worden und wieder auferstanden, sichert den toten Widerstandskämpfern „etwas von ihrer Unvergänglichkeit“ (Ä III, 223).

In seinem Buch *Das Mysterium der Wiedergeburt* untersucht Mircea Eliade Initiationsrituale, wie sie in allen Kulturen zu finden sind. Kernstück und Grundlage einer jeden Initiation ist „das immer wiederkehrende Psychodrama eines plötzlichen Todes, auf den eine Wiedergeburt folgt“<sup>31</sup>. Mircea Eliade beschreibt diesen symbolischen Tod als „Rückkehr in den embryonalen Zustand“<sup>32</sup>, als „eine vorübergehende Regression zur virtuellen, vorkosmischen, durch Nacht und Finsternis symbolisierten Welt, auf welche eine Wiedergeburt folgt, die einer ‚Schöpfung der Welt‘ gleichkommt“<sup>33</sup>.

Von Regression, vom Toten als Embryo war bereits die Rede; ebenso von der Ambivalenz der geschlossenen Räume und von der zerbombten Stadt als Urwelt, als „dichtem Gestrüpp“, als „Dickicht“ voller „Versperrungen, Fallgruben“ (Ä III, 176). Die Deutung, die Eliade für diese Orte gibt, deckt sich weitgehend mit unseren Lektürebefunden:

Der Busch symbolisiert zugleich die Hölle und die kosmische Nacht, also den Tod und die noch unausgeprägten Möglichkeiten; die Hütte ist sowohl der Bauch des verschlingenden Ungeheuers, worin der Neophyt zermalmt und verdaut, als auch ein ernährender Schoß, wo er von neuem erzeugt wird. Die Symbole des Initiationstodes und der Wiedergeburt ergänzen sich.<sup>34</sup>

<sup>29</sup>Mit der Hoffnung als Arbeitshypothese. Magnus Bergh und Birgitt Munkhammar im Gespräch mit Peter Weiss über *Die Ästhetik des Widerstands*, in: *Peter Weiss im Gespräch*, hrsg. v. R. Gerlach u. M. Richter, Frankfurt a. M. 1986, S. 296.

<sup>30</sup>Ebenda.

<sup>31</sup>M. Eliade, *Das Mysterium der Wiedergeburt. Initiationsriten, ihre kulturelle und religiöse Bedeutung*, Zürich, Stuttgart 1961, S. 69.

<sup>32</sup>Ebenda.

<sup>33</sup>Ebenda.

<sup>34</sup>Ebenda.



Es erscheint gerechtfertigt, *Die Ästhetik des Widerstands* und insbesondere deren dritten Band in universellen mythologischen Zusammenhängen zu betrachten, da Peter Weiss selbst seinem Werk eine mythische Dimension verliehen hat, so vor allem durch das Einflechten des Heraklesmythos in all seinen Verzweigungen. Wiederholt hat Weiss auch den mythologischen Begriff der „Hadeswanderung“ für sein Werk verwendet.<sup>35</sup> Nun ist ja auch Herakles einer jener Heroen, die in die Unterwelt hinabsteigen und lebend aus ihr zurückkehren<sup>36</sup>, wengleich dieser Teil seines Mythos von Weiss nirgends explizit erwähnt wird.

Das Thema der Hadeswanderung ist im Mythos stets mit einer Zukunftsperspektive verknüpft, mit einem „Symbolismus des Anfangs“<sup>37</sup>, denn „die Rückkehr ad originem ist nur durch das Verlangen erklärbar, von neuem eine ‚reine‘ Seinsweise zu beginnen, das heißt ein Leben, das von den Schäden der Zeit noch nicht berührt worden ist“<sup>38</sup>.

Initiation als Weg zum „neuen Menschen“<sup>39</sup>? Spätestens hier dürfte Kritik laut werden. Man kann Eliade vorwerfen, er verschweige die Herrschaft erhaltende Funktion von Initiationsriten. Was er als Aufbruch in eine neue, „reine“ Seinsweise bezeichnet, wäre demnach nichts anderes als die Perpetuierung von Herrschaft, die Unterdrückung von Natur und von Weiblichkeit.<sup>40</sup> Hier geht es jedoch nicht um Ideologiekritik an einem wissenschaftlichen Konzept, sondern um den Versuch, Weiss mit Eliade zu lesen und zu erkennen, wie Weiss sich den von Eliade in seinen mythologischen und anthropologischen Zusammenhängen beschriebenen Motivkomplex zu eigen macht. Dabei stellt sich heraus, daß bei Weiss dem Motiv der Wiedergeburt tatsächlich jenes utopische Potential innewohnt, das Eliade – folgt man seinen Kritikern, zu Unrecht – der Initiation als historischem, wissenschaftlich erfaßbarem Phänomen zuschreibt. Peter Weiss hat in seinen Werken, vor allem in der *Ästhetik des Widerstands*, Unterdrückung bis in ihre extremsten Formen auf eine Weise geschildert, die ihn über den Verdacht erhebt, Machtverhältnisse zu verschleiern oder zu verharmlosen. Die Leistung von Peter Weiss besteht im Gegenteil gerade darin, die mythische Bilderwelt, die er seit seiner Kindheit in sich trägt, einerseits auf ihren eigenen historischen Ursprung hin zu befragen

<sup>35</sup>Vgl. z. B. A. Ruth, *Für den arbeitenden Menschen kann nichts zu schwer sein*, Interview mit Peter Weiss, 30. Jänner 1979, in: Gerlach/Richter, a.a.O., S. 233: „Der dritte abschließende Teil des Romans (...) wird dann einer großen Hadeswanderung ähneln (...)“

Zum Thema der Hadeswanderung in der modernen Literatur vgl. H. Höller, *Geschichtserfahrung. Das Werk Ingeborg Bachmanns von den frühen Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*, Salzburg 1984, 407ff.

<sup>36</sup>Vgl. Ranke-Graves, a.a.O., S. 476f.

<sup>37</sup>Eliade, a.a.O., S. 16.

<sup>38</sup>Eliade, a.a.O., S. 96.

<sup>39</sup>Eliade, a.a.O., S. 15.

<sup>40</sup>Für seine kritischen Anmerkungen danke ich Herrn Erich Stöller, Salzburg.

und sie andererseits zur jenen konkreten historischen Situation in Beziehung zu setzen, um ihre Leuchtkraft nutzbar zu machen für einen Neuentwurf der Wirklichkeit. Die Hadeswanderung, in der die Vorstellungen von Tod und Wiedergeburt verschmelzen, ist nach Eliade eine Form der Rückkehr zur „Großen chthonischen Mutter“<sup>41</sup>:

In ihren Schoß eindringen bedeutet lebendig in die unterirdischen Tiefen hinabsteigen, das heißt in die Hölle. Es handelt sich also um einen *descensus ad inferos*, so wie er beispielsweise in den Mythen und Sagas des antiken Orients und der Mittelmeerwelt bezeugt ist. All diese Mythen und Sagas weisen also in gewisser Hinsicht eine Initiationsstruktur auf: lebend in die Hölle hinabsteigen, sich den Ungeheuern und den Dämonen der Hölle entgegenstellen bedeutet: eine Initiationsprüfung auf sich nehmen. (...)

In all diesen Zusammenhängen manifestiert sich die Große chthonische Mutter hauptsächlich als Göttin des Todes und Herrin der Toten; das will sagen, daß sie drohende und aggressive Aspekte zeigt.<sup>42</sup>

Ein weiterer Kommentar zur Ambivalenz der Mutter, wie sie im Werk von Peter Weiss erscheint. Man denkt zunächst an die frühen Prosawerke, während doch in der *Ästhetik des Widerstands* die Mutter des Erzählers wie die Erdmutter Ge eindeutig positiv gezeichnet scheinen. Bei näherer Betrachtung hingegen zeigen auch sie ihre bedrohliche Seite. Die Mutter des Erzählers verkörpert durch ihre Passivität und ihr Schweigen die Versuchung, den Widerstand aufzugeben, sich mimetisch ihr anzugleichen, mit ihr im „Unnennbaren“ (Ä III, 132) zu versinken.<sup>43</sup> Sie wird zu einer „Hydra des Todes“ (Ä III, 129), es ist, „als sterbe in ihr nicht nur einzelner Mensch, sondern ein Meer von Menschen“ (Ä III, 129). Und auch Ge ist nicht einfach, etwa in Opposition zu Athene, die abgespaltene gute Mutter, sondern in sich wiederum ambivalent. Es ist gewiß signifikant, daß Weiss sie in den beiden Schilderungen, die er ihr widmet, nicht als Göttin, sondern als „Dämonin“ (Ä I, 8 und Ä III, 20) bezeichnet.

Andere Aspekte ihrer Ambivalenz sind von ihrer Person losgelöst und in eine Vielzahl symbolischer Motive aufgesplittert. So ist etwa die Traumphantasie vom Gang durch den Hamburger Elbtunnel (Ä II, 76) unschwer als Paraphrase zu Dantes Abstieg ins Inferno zu erkennen. Berlin ist die Höllenstadt Dis, das Inferno ist hier und jetzt, wie schon im ersten Band der *Ästhetik* die Dante-Lektüre ergeben hat, „daß sich hier nicht ein Jenseits ins Erdinnere schraubte, sondern die bewohnte Welt“ (Ä I, 82).

Nach Mircea Eliade ist das Mythen Thema des Helden, der als Erwachsener

<sup>41</sup>Eliade, a.a.O., S. 103.

<sup>42</sup>Eliade, a.a.O., S. 104.

<sup>43</sup>Vgl. Ä III, 7ff und 130ff. – Zur Ambivalenz der Mutter bei Peter Weiss vgl. ferner R. Langer, *Wir seh'n nur ihr Verstummen. Zur Sprachproblematik bei Peter Weiss*, in: *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss*, hrsg. v. H. Höller, Stuttgart 1988 (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 201).

in die Unterwelt hinabsteigt, eine Weiterentwicklung.<sup>44</sup> Ursprünglich war der „regressus ad uterum“, dessen eine Variante die Hadeswanderung darstellt, eine Rückkehr zum Embryonalstadium, symbolisiert als „Verschlungenwerden durch ein Ungeheuer“<sup>45</sup>: „Der Bauch des Ungeheuers, ebenso wie der Körper der chthonischen Göttin stellen die Eingeweide der Erde, das Reich der Toten, die Hölle dar.“<sup>46</sup> Wie Eliade belegt, hat „dieses Initiationsmotiv (...) ausgedehnteste Verbreitung gefunden und ist in zahlreichen kulturellen Zusammenhängen immer wieder von neuem zur Interpretation gelangt“<sup>47</sup>. So verbringt ja auch Herakles drei Tage im Bauch eines Meerungeheuers.<sup>48</sup> Peter Weiss wählt eine Frau als Protagonistin und stellt sich damit in Gegensatz zur Tradition der Heldenmythen.

Das Seeungeheuer, das Lotte Bischoff verschlungen hat, ist das schwedische Schiff, in dessen „Eingeweiden“ (Ä III, 77) sie illegal nach Deutschland reist, sie liegt im Trimm-tank „fast wie in einer Grabkammer (Ä III, 81) und zugleich wie in einem Mutterleib:

Das Rollen des Schiffs im Seegang war ihr nicht zuwider. Ihr Körper, ihre Atemzüge hatten sich dem regelmäßigen Auf und Ab angepaßt. Es war ihr, als würde sie ihrem Ziel entgegengewiegt. (Ä III, 70)

„Im Rumpf des Schiffs, durch die Vertäuung wie durch eine Nabelschnur mit dem Land verbunden“ (A III, 70), erinnert sie an Pablo, den Helden aus dem „Turm“<sup>49</sup>, bis: „Die Seile fielen, und damit ihre Verstrickungen“ (Ä III, 71). Doch ihr embryonales Dasein beginnt nun erst:

Sie ging auf im Schiff, sie war selbst dieses Schiff, hatte seinen Puls, seine Regungen im Ohr, in den Fingerspitzen, ihre Haut war eines mit den vibrierenden Platten. (Ä III, 71)

Zugleich ist das Schiff eine feindliche Maschine: „Dann dröhnte, als würde das Schiff zerschmettert, die Kette auf sie nieder, und der Anker schlug in die Klüse, daß sie von der Schwingung des Eisens zurückgeschleudert wurde an die Leiter.“ (Ä III, 77) So gleicht die Maschine, in der sie sich als Fremdkörper eingenistet hat, der gewaltigen Terrormaschine, in die sie listig sich „einschleichen“ (Ä III, 78) will, um ihren anorganischen Leib wie ein Krankheitserreger von innen her zu zerstören.

Peter Weiss selbst hat in einem Interview Lotte Bischoffs Reise mit Dantes Weg ins Inferno verglichen.<sup>50</sup> Liest man den Abschnitt mit Eliade, so wird

<sup>44</sup>Vgl. Eliade, a.a.O., S. 103. – Eliade deutet auch die Symbolik der geschlossenen Hütte in diesem Sinn: „In der Hütte eingeschlossen sein will heißen, im Bauch des Ungeheuers gefangengehalten werden.“ (S. 67).

<sup>45</sup>Eliade, a.a.O., S. 67.

<sup>46</sup>Eliade, a.a.O., S. 107.

<sup>47</sup>Eliade a.a.O., S. 68.

<sup>48</sup>Vgl. Ranke-Graves, a.a.O., S. 492.

<sup>49</sup>Vgl. P. Weiss, *Der Turm*, Stuttgart 1968, S. 50.

<sup>50</sup>Mit der *Hoffnung als Arbeitshypothese*, a.a.O., S. 292.

Lotte Bischoffs Fahrt zur Initiationsreise. Selbst die realistischsten Details gewinnen dann eine zusätzliche symbolische Bedeutung. So schreibt Eliade von der „vorübergehenden Androgynie und der Geschlechtslosigkeit“<sup>51</sup> und davon, daß „die Mädchen während der Initiationszeit als Männer verkleidet werden“<sup>52</sup>, wie auch von Brauch, „daß man dem Neophyten unmittelbar nach seiner Initiation einen neuen Namen gibt“<sup>53</sup>, zum Zeichen, daß sein früheres Leben zu Ende ist, ja, daß er sogar eine neue Sprache zu erlernen hat<sup>54</sup>.

Eliade weist auf den historischen Horizont jeder Initiation hin: „Initiiert werden, das heißt erfahren, was sich in der Urzeit zutrug.“<sup>55</sup> „Die durch die Initiation übermittelte Lehre“ ist die „Geschichte der Heldentaten der Ahnen“, die „mythische Geschichte“<sup>56</sup>, wie ja auch die Wiedergeburt nicht im Bereich der Natur, sondern in dem der „heiligen Geschichte“<sup>57</sup> stattfindet. Lotte Bischoff trägt die Geschichte in sich:

So sehr war der Tod in ihr gegenwärtig gewesen, und eigentlich nicht nur von der Zeit an, da sie nach Berlin gekommen war, sondern auch zuvor schon, in der seltsamen Wartezeit in Stockholm, und während der Reise auf dem kleinen Frachtschiff, daß eines jeden Tod einging in das eigne Todesgefühl, einen jeden, der ihr entrissen wurde, trug sie weiter in sich, und so mit Toten erfüllt, mußte ihr der eigne Tod als ein gemeinsamer Tod erscheinen (...). (Ä III, 232)

So nimmt zuletzt auch Lotte Bischoff die Züge einer Totengöttin an. Sie, deren Gesicht einer „Totenmaske“ (Ä III, 87) gleicht, trägt die Toten in sich wie ungeborene Kinder. Im Gegensatz zur verstummten Mutter des Erzählers wird sie, „Zwiesprache haltend mit all diesen Seelen, die einmal gewandert waren mit ihr“ (Ä III, 232), als Wissende und Weise deren Geschichte überliefern: „Später einmal würde sie Lehrerin werden, gleich nach dem Krieg würde sie sich ausbilden lassen, um den Schülern zu erklären, wie das damals gewesen war.“ (Ä III, 236)

Zurück auf die Erde. Ihr Körper ist gezeichnet, wie die Körper ihrer Kinder, Erde zu sein, heißt Wunden zu tragen, und der verwundete Körper wird zu einem Stück Erde:

Und dann schleppten wir meine Mutter zwischen uns zur Treppe, und Blut tropfte aus ihrem Schoß auf den Boden herab, und auf der schmalen Treppe lag meine Mutter wie ein Berg zwischen uns (...)<sup>58</sup>

Schon im *Traktat von der ausgestorbenen Welt* findet sich das Bild der von

<sup>51</sup>Eliade, a.a.O., S. 79.

<sup>52</sup>Eliade, a.a.O., S. 80; vgl. auch S. 54. – Vgl. Ä III, 69.

<sup>53</sup>Eliade, a.a.O., S. 57. – Vgl. Ä III, 82.

<sup>54</sup>Vgl. Eliade, a.a.O., S. 61. – Vgl. Ä III, 78.

<sup>55</sup>Eliade, a.a.O., S. 74.

<sup>56</sup>Ebenda: vgl. auch S. 10f.

<sup>57</sup>Eliade, a.a.O., S. 17. – Vgl. auch S. 45: „Die Initiation ist eine Zusammenfassung der heiligen Geschichte des Stammes, also letzten Endes der heiligen Geschichte der Welt.“

<sup>58</sup>*Abschied*, S. 127.



den „Wunden“<sup>59</sup> des Kriegs gezeichneten Mutter Erde. Ihr Körper trägt Gedächtnisspuren, Engramme der Zerstörung. Er hält die Erinnerung an den Schmerz fest: „Die Erde war zerstampft von vielen flüchtenden Füßen, (...) Abbilder von verkrampften Händen und Fingern fand ich im Sande.“<sup>60</sup> Die Erde wird zur Stellvertreterin der auf rätselhafte Weise vernichteten Menschen, indem sie von deren Todeskampf die Zeichen bewahrt. Spuren zu hinterlassen wird zur letztmöglichen Form des Widerstands und zur einzigmöglichen Form der Unsterblichkeit zwischen „Gruft“ und „Gruft“:

Da hatte nun das heldenhafte Geschlecht der Menschen gelebt. Ein jeder ward geboren von einer Mutter, er kam aus dem Dunkeln, aus einer Gruft, und tat ein paar Dinge im Hellen und wurde dann wieder in eine Gruft gelegt für alle Ewigkeit. Und aus der großen, vielfältigen Folge der unscheinbaren Menschenleben ist nie etwas entstanden auf der Oberfläche der Erde, jeder hat etwas zurückgelassen, irgendeine kleine Sache, einen Gedanken, und ein anderer vielleicht hat weiter daran gebaut.<sup>61</sup>

Wenn, wie Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* darlegt, Kunst das „Gedächtnis des akkumulierten Leidens“<sup>62</sup> der Menschheit ist, so ist der gezeichnete Körper der Erde Modell und Urbild des Kunstwerks, bei dessen Entstehung „der Schreck vorm Vergehn sich selbst überwand, indem er Zeichen hinterließ, die das eigne Leben überdauerten“ (Ä I, 81f.). Das Wesen der modernen Kunst ist es, „der Destruktion zu begegnen mit eben den Wunden, die von der umfassenden Zerstörungssucht geschlagen wurden“<sup>63</sup>.

So findet auch der Erzähler am Ende des Romans *Abschied von den Eltern* seinen zukünftigen Weg als Künstler präfiguriert in den Spuren, die er auf der Erde hinterlassen hat:

Ich sah meine Spuren im Ufersand des Sees. Einen Augenblick lang füllte mich die Vision dieser Spuren, die mich von meiner Geburt an bis zu diesem Platz geführt hatten. In einem einzigen Augenblick sah ich das dunkle Muster dieser Spuren. Ich erkannte es und vergaß es gleich wieder (...), Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben.<sup>64</sup>

Wie eine Variation der vom Erzähler des *Traktats* anhand der Spuren rekonstruierten Szene liest sich die in der *Ästhetik des Widerstands* geschilderte Begegnung mit der militärischen Maschine, die hier als ein mit männlichen Attributen ausgestatteter Anti-Organismus erscheint:

Auf einem Feldweg, am frühen Morgen, hörten sie das Geräusch eines Flugzeugs. Etwas Dunkles fiel aus der Maschine. (...) Es war ein spitzer Brocken, der brachte die Erde zum Bersten. Sie warfen sich in den ausgetrockneten Graben unter den Weidenbäumen und blieben lange liegen (...), sie glaubten, die jetzt bebende Erde werde sich unter ihnen öffnen. (Ä III, 13f.)

<sup>59</sup> *Traktat*, S. 54.

<sup>60</sup> *Ebenda*.

<sup>61</sup> *Traktat*, S. 56.

<sup>62</sup> *Traktat*, S. 56.

<sup>63</sup> T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1972, S. 387.

<sup>64</sup> *Notizbücher 1971-1989*, S. 752.

Es sind immer Momente existentieller Bedrohung, in denen die Begegnung mit der Mutter Erde am innigsten ist. Der gefährdete Körper flüchtet sich zu ihr, der sterbende Körper sinkt zu ihr hinab. Die Erde „erzitterte“ (Ä III, 49), da ihre Kinder „in die Knie gezwungen“ (edb.) werden sollten. Der Krieg ist „ein Tränken der Erde mit Blut“ (Ä III, 48), ein „Blutbad, das von der Erde noch nicht aufgesogen worden war und nie aufgesogen werden könnte von dem verbrannten Boden“ (Ä III, 265). Die Berührung der Erde weckt ein neues Gefühl für ihr Leiden, für das Leiden alles Lebendigen, über die Ich-Grenzen hinweg. Das ist nicht jenes sentimentale Naturerleben, zu dem gerade Rosalinde Ossietzky nicht fähig ist:

Hier in der Schule wollten sie mir beibringen, die Natur zu erleben, sagte sie, dies würde meine Sinne besänftigen, meinen sie, und ich habe versucht, etwas zu empfinden vor den Feldern mit Kuhfladen, vor den mit Schwachstrom geladnen Drähten an den Pfählen, vor dem sumpfigen Bach, vor den Haufen von Steinen, die der Landmann aus seinem Acker geklaubt hat, ich starrte den Himmel, die Wolken an, und das einzige, was ich dabei fühlte, war, daß ich nicht hierher gehörte. (Ä II, 135).

Indem er Rosalinde die Zeichen der Inbesitznahme (Drähte) und der Arbeit (Steinhaufen) wahrnehmen läßt, distanziert sich Weiss hier von der Ideologie einer unmittelbaren, außerökonomischen Naturbeziehung, die nichts anderes ist als die Kompensation rücksichtsloser Naturausbeutung und -zerstörung.<sup>65</sup>

Jenes Mit-Fühlen liegt vielmehr in der zärtlichen Gebärde des Spanienkämpfers Münzer, der „mit der Hand über die sandige Böschung“ (Ä I, 249) streicht, „weil der Boden brach lag“ (ebd.), und in der Epiphanie, die für den Erzähler, nach der Niederlage in Spanien, „einen langen Zustand von Fremdheit beendete“ (Ä II, 109f.):

Eigentlich war es nicht mehr als das stumme Dastehn der Bäume auf dem Hof, wo vor weniger als zwei Jahrzehnten noch die ausgestoßenen Alten, die von der Arbeit Zerschlagenen, zwischen Scharen von Findelkindern umherwankten, und, plötzlich, das Schreien einer Gebärenden in einer flachen Baracke neben der Totenherberge, was mich die Sensibilität unsres Planeten wahrnehmen ließ. (Ä II, 109).

An dem Textabschnitt, aus dem dieses Zitat stammt, läßt sich exemplarisch zeigen, wie Weiss, dem die Kritik ausufernde Detailfülle vorgeworfen hat, selbst unscheinbaren, alltäglichsten Einzelheiten symbolische Bedeutung verleiht. Hier geht es nicht – wie in der Rosalinde-Episode – darum, eine Verfälschung der Natur zum idyllischen Refugium zu verhindern. Denn der Ort dieses Naturerlebnisses ist die Stadt, die Antinatur par excellence. Die Bäume verkörpern in ihr das Andere, das, was sich dem Universalen Tausch entzieht. Gerade hier leuchtet die Utopie eines mimetischen Umgangs mit der Welt auf, in der „alles ein einziges Lauschen und Spüren ist“ (Ä II, 109). Dennoch, obwohl eingebunden in den Kreislauf von Geburt und Tod – dargestellt durch

<sup>65</sup> Abschied, S. 174.



die Nachbarschaft der Gebärenden und der Totenherberge –, ist die menschliche wie die außermenschliche Natur nur in historischen Kategorien wahrnehmbar. So sieht der Erzähler eine der Natur scheinbar immanente Entwicklungstendenz, „aus der Blindheit zu einem Begreifen zu gelangen“ (Ä II, 109), symbolisiert durch die Zweige, die sich „der Helligkeit entgegenstrecken“ (ebd.) und durch den „Vogel, der sich aus dem Schatten erhob“ (ebd.).

„Mein alter Freund, der Frühling, hatte mich überrascht in meiner Finsternis. Sonst hätt ich ihn noch von Ferne gefühlt, wenn die erstarrten Zweige sich regten, und ein lindes Wehen meine Wange berührte.“<sup>66</sup>

Ein ähnliches Erlebnis wie der Erzähler im Exil hat Heilmann in der Großstadt Berlin, als ein Bombenangriff die Alleebäume in Brand setzt. Sie stehen den Palästen, den Symbolen für Herrschaft und Kultur in ihren von Weiss immer wieder thematisierten Wechselwirkungen, als das Andere gegenüber. Gerade angesichts des Todes wird für Heilmann die mimetische Einfühlung möglich. Doch sie ist ohnmächtig in dem Augenblick, da rationale Praxis als zerstörerische Gewalt triumphiert:

Die brennenden Bäume ergriffen Heilmann mehr als die stürzenden Mauern und Säulen der Paläste zu den Seiten, er wollte hinaus, Coppi hielt ihn zurück, mahnte ihn zur Geduld, doch wie sollte es jetzt Geduld geben, da die Bäume um Hilfe schrien und versuchten, sich aus ihrer Gefangenschaft in den Himmel zu erheben. (Ä III, 172)

„Wohl dem, Bellarmin! wohl dem, der sie überstanden hat, diese Feuerprobe des Herzens, der es verstehen gelernt hat, das Seufzen der Kreatur, das Gefühl des verlorenen Paradieses.“<sup>67</sup>

Mimesis vollzieht sich in der *Ästhetik des Widerstands* stets im Medium des Schmerzes. So wird auch das Land Spanien zum Leib, und Leibhaftigkeit bedeutet für Weiss wesentlich Verwundbarkeit:

Die Karte betrachtend sahn wir den klobigen, zerbeulten, geschundnen Leib unsres Lands, den an der Brust abgeschnürten Rumpf und oben Hals und Kopf, ständigen Schlägen ausgesetzt. Nervenfäden gleich erstreckten sich die Straßen nach Murcia, Almeria, Albacete, Cuenca, unerreichbar war für uns Barcelona geworden, der Sitz der Regierung, aber noch schlug der Puls in Madrid (...). (Ä I, 307f.)

Nicht zu verwechseln ist diese Leibhaftigkeit des Landes Spanien mit der Blut-und-Boden-Ideologie der Nationalsozialisten. „Unser Land“ nennen die Kämpfer der Internationalen Brigaden Spanien, das für sie ein erhoffter Schauplatz des antifaschistischen Sieges ist. Für nationale Gefühle ist dabei kein Raum, ja Entwurzelung und Heimatlosigkeit, so schmerzlich sie auch empfunden werden, sind für Peter Weiss sogar Merkmale der Revolutionäre:

<sup>66</sup>Zur Ideologie der Natur als Refugium vgl. A. Schmidt, *Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx*. Frankfurt a. M. 1962 (=Frankfurter Beiträge zur Soziologie Bd 11), S. 171, Anm. 17 sowie den dort zitierten Aufsatz von L. Löwenthal, *Knut Hamsun*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* Jg. 6 (1937), H. 2.

<sup>67</sup>F. Hölderlin, *Fragment von Hyperion*, in: *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe, hrg. v. D. E. Sattler, Frankfurt a. M. 1982, Bd. 10, S. 50.

Gleich stand die Trennung bevor, der Krieg ging weiter, hier wurden wir nicht mehr gebraucht, Spanien aber war groß, lag überall, die Sache Spaniens begleitete uns, wohin auch immer wir kommen würden. (Ä I, 360)

Wilhelm Reich hat in seiner *Massenpsychologie des Faschismus* die Ineinsetzung von Mutter und Heimat, Mutterbindung und Nationalgefühl in Hitlerdeutschland untersucht und auf die „wesenhafte Einheit von familiärer und nationalistischer Ideologie“<sup>68</sup> hingewiesen. Auch Peter Weiss identifiziert Mutter und Erde, doch wie die Mutter des Erzählers in der *Ästhetik des Widerstands* zur Ich-Entgrenzung fähig ist, so ist auch die Erde für Peter Weiss ihrem Wesen nach grenzenlos und verlangt deshalb übernationale Solidarität. Grenzen zerstückeln die Erde, machen sie zum „Kadaver“ (Ä III, 11), sind absurde Chimären, um derentwillen Kriege geführt werden, während die Flüchtlinge „ungewiß“ sind, „wem der Boden, den sie betreten, gehörte“ (Ä III 11). Gerade der Verlust des Heimatbodens weckt ein Gefühl für die ursprüngliche Grenzenlosigkeit der Erde. So hat ja auch die Mutter des Erzählers, die am innigsten eins mit der Erde ist, an dem „großen Wandern“ (Ä III, 10) teilgenommen.<sup>69</sup>

Der eigene Schmerz wird eins mit dem Schmerz der Erde, der Zerstörung und Zerstückelung gegenüber tritt mimetische Verschmelzung:

(...) für uns gab es den Begriff des Abstands kaum mehr, was draußen Kriegsschauplatz genannt wurde, ein Stück Geographie, dem ein zerstreuter Blick sich zuwenden mochte, war unsere bloßgelegte Haut, da wurden Gräben eingeschnitten, da grub sich das Messer bis tief an die Knochen, Sand barst hervor, die Finger verkrampften sich im Sand, Sand knirschte zwischen den Zähnen. Ein schnell gesprochener Hinweis auf Truppenverschiebungen, das war für uns ein unendlicher Weg von Erdwall zu Erdwall, bei dem wir mit dem knorpligen Stamm eines Olivenbaums, mit einem Felsblock verwachsen, bei dem Gebüsch und Gras unser Gesicht überwucherte. (ÄI, 309)

Gerade in den Augenblicken der Krisis, des Schmerzes, der tödlichen Gefahr gelingt dieses Einswerden. Doch wie der Riese Antaios gerade in dem Augenblick, da er niedergeworfen wird, neue Kraft schöpft, so erwächst für Peter Weiss aus der Verwundbarkeit die Fähigkeit zum Widerstand, die allem Lebendigen eignet: „Unser Leib, der Leib des Lands, war ein einziger Schmerz, blutüberströmt, zerhackt war er, doch überall entwickelte er ein neues Zugreifen, ein neues Zurückschlagen“ (Ä I, 308).

<sup>68</sup>Ebenda.

<sup>69</sup>W. Reich, *Die Massenpsychologie des Faschismus*, Köln, Berlin 1971, S. 81.

<sup>70</sup>Vgl. Ä III, 124.