

col. 429.176 II dy K  
UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

**STUDIA  
GERMANICA POSNANIENSIA  
X**



POZNAŃ 1982



UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

**STUDIA  
GERMANICA POSNANIENSIA**

**X**

Beiträge zur Literatur der Bundesrepublik Deutschland



POZNAŃ 1982

Redaktor naukowy  
STEFAN H. KASZYŃSKI



429.176 II / 10.  
1982

Redaktor: Anna Gierlińska  
Redaktor techniczny: Michał Łyssowski

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA  
W POZNANIU

Nakład 400+92 egz. Ark. wyd. 12,75. Ark. druk. 10,375. Papier druk. sat. kl. IV. 80 g.  
70×100. Oddano do składania w marcu 1981 r. Podpisano do druku w lutym 1982 r.  
Druk ukończono w lutym 1982 r. Zam. nr 379/102. P-2/522. Cena zł 90,—

DRUKARNIA UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

85 WDG

## INHALT

Czesław Karolak: Der zukunftspolitische westdeutsche Roman. Ansätze zur Konstituierung und Validierung des Begriffs „autoritäre Geschichtsauffassung“	3
Włodzimierz Białik: Literatur und Massenbetrug. „Hochliterarische“ und „triviale“ Botschaften an den Leser bei Martin Walser und Johannes Mario Simmel	29
Siegfried Sudhof: Siegfried Lenz <i>Heimatmuseum</i> . . . . .	41
Peter Pokay: Utopische Heimat. Uwe Johnsons <i>Jahrestage</i> . . . . .	51
Jochen Vogt: „Nirgendwo zuhause als in unserer Parteilichkeit“. Zur Annäherung an <i>Die Ästhetik des Widerstands</i> von Peter Weiss . . . . .	77
Henryka Szumowska: Das kulinarische Rezept von Günter Grass . . . . .	93
Aleksandra Łukomska-Woroch: Reinhold Schneiders Nachkriegsschaffen . . . . .	111
Maria Machońko: Thematische Perspektiven in den Werken der künstlerischen Prosa von Gottfried Benn . . . . .	117
Stefan H. Kaszyński: Zur Neufassung des Heimkehrermotivs in Wolfgang Borcherts <i>Draußen vor der Tür</i> . . . . .	133
Edyta Polczyńska: Einige Aspekte zur kritischen Aneignung der Literatur der Bundesrepublik Deutschland in Polen . . . . .	149



JOCHEN VOGT

„NIRGENDWO ZUHAUSE ALS IN UNSERER PARTEILICHKEIT“

ZUR ANNÄHERUNG AN DIE ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS  
VON PETER WEISS

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

I.

Es sind verschiedene Faktoren, die den Zugang zu den ersten beiden Bänden des Romanwerks *Die Ästhetik des Widerstands* (1975, 1978) von Peter Weiss erschweren. Zunächst schon der Umfang, 700 großformatige Seiten, bedruckt mit einer scheinbar wenig strukturierten Prosa, die zwischen Bericht, Dialog und Traktat fluktuiert und dem Leser ständige Konzentration und reflexive Anstrengung abverlangt. Dann die kaum übersehbare Fülle der Realbezüge: nicht nur ein politisches „Gesamtbild der Linken, ihrer Entwicklung von 1918 bis 1939“<sup>1</sup> wird da entworfen, auch die Geschichte der Kunst und Literatur, von der griechischen Mythologie bis zu Brecht und Picasso, wird zum Stoff der Erzählung und der Reflexion. Weiter erschwert wird die Analyse und Bewertung des Werks durch seinen (noch) fragmentarischen Charakter: solange der abschließende dritte Band aussteht (er ist für 1981 avisiert), ist es kaum

<sup>1</sup> A. Andersch, *Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe von Peter Weiss*. in: ders., *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze*, Zürich 1977, S. 143ff.



möglich, fundierte Aussagen zur Gesamtkonzeption<sup>2</sup> zu machen. Auch die bisherige Rezeption trägt nicht unbedingt zur Klärung bei: sowohl die schneidenden Verdikte liberalkonservativer Kritiker<sup>3</sup> wie auch Zustimmung aus dem publizistischen Umkreis der DKP<sup>4</sup> scheinen durch vordergründig politische Affekte motiviert. Analysen, die die literarische Vermittlung des historisch-politischen Gehalts ernstnehmen, verschwinden dazwischen fast.<sup>5</sup>

Schließlich ist nicht zu übersehen, daß die *Ästhetik des Widerstands* sowohl mit diesem Gehalt als auch mit ihrer monumentalen Form in der aktuellen literarischen Szene, wo Erfahrungsberichte aus der „Innenwelt“, die Ausbreitung von Beziehungsproblemen, bestenfalls novellistisches Erzählen dominiert, ausgesprochen deplaziert, anachronistisch, „widerständig“ erscheinen muß.

Im Blick auf diese Problematik kann ein kurzer Beitrag keine fundierte Analyse oder abschließende Wertung anstreben. Ich will mich deshalb auf wenige Aspekte beschränken, die einen möglichen Zugang zu diesem ebenso schwierigen wie gewichtigen Werk andeuten können. Zum einen beziehe ich auf die lebensgeschichtliche und literarische Konstitutionsproblematik, die der Autor Weiss selbst mit dem Begriff seiner „Unzugehörigkeit“<sup>6</sup> belegt hat. Daß sie nicht nur in frühen Erzähltexten ein thematisches Zentrum bildet, sondern auch in der *Ästhetik des Widerstands* (hier freilich in einem veränderten Interpretationshorizont) kann deren substantiellen Zusammenhang mit Weiss' bisherigem Werk verdeutlichen. Zum andern will ich, am Beispiel der Eingangspartien, neben der thematischen Spannweite auch die literarische Strukturierung des Textes andeuten, — ein Gesichtspunkt, der bisher weithin ignoriert worden ist und zweifellos noch sehr viel gründlicherer Untersuchung bedarf, als sie hier geleistet werden kann.

## II.

Daß der deutsch schreibende Autor Weiss in einem Themenheft zur *Literatur der Bundesrepublik Deutschland* behandelt wird, ist keineswegs selbstverständlich, es ist sogar — im Blick auf seine Biographie und auf sein formuliertes Selbstverständnis als Schriftsteller — recht problematisch. Denn einerseits

<sup>2</sup> Hinweise des Autors u.a., in: W. Kässens/M. Töteberg, *Gespräch mit Peter Weiss über „Die Ästhetik des Widerstands“*, in: *Sammlung 2*, S. 225.

<sup>3</sup> Besonders prägnant: F. J. Raddatz, *Faschismus als Kreuzworträtsel*, in: „Die Zeit“, 16. 10. 1975 (zu Bd. I); ders., *Blasen aus der Wortflut*, in: „Die Zeit“, 7. 11. 1978 (zu Bd. II); G. Ueding, *Der verschollene Peter Weiss*, in: FAZ, 9. 12. 1978 (zu Bd. II).

<sup>4</sup> Vgl. etwa: O. Neumann, ..., in: rote Blätter H. 7/8 (1976).

<sup>5</sup> Hierzu rechne ich neben Anderschs Rezension von Bd. I (vgl. Anm. 1) auch W. Schütte, „Die Existenz einer anderen Sprache in mir mußte akzeptiert werden“, in: „Frankfurter Rundschau“ 23. 12. 1978 (zu Bd. II), sowie: K. R. Scherpe, *Antworten eines lesenden Arbeiters?*, in: Kontext 2, S. 164 ff., auch in: Weimarer Beiträge; H. 1 (1978).

hatte der Emigrant in den Jahren nach 1945, wie er selbst sagt, nie „den Gedanken, jemals wieder nach Deutschland zurückzukehren“<sup>7</sup>; andererseits hat der Autor sich kontinuierlich darum bemüht, in beiden deutschen Nachkriegsstaaten, im Literaturbetrieb der Bundesrepublik wie in der „Literaturgesellschaft“ DDR gehört zu werden und kritisch mitzureden. Seine in den sechziger Jahren formulierte Parteinahme für eine „sozialistische Gesellschaftsordnung“ und für den proletarischen Internationalismus, sei Engagement für die Befreiungsbewegungen in der Dritten Welt schienen dabei zeitweilig auf eine stärkere Affinität zum real existierenden Sozialismus zu deuten — allerdings antizipierten sie auch zentrale Motive der studentischen Protestbewegung in Westdeutschland. Ähnlich ambivalent zeigen sich auch die konkreten Arbeitsbedingungen. Einerseits: „ich habe kein Theater weder in der Bundesrepublik noch irgendwo in anderen westeuropäischen Ländern, die so kontinuierlich alle meine Stücke gespielt haben und mit solchem Engagement und mit solcher wissenschaftlichen Genauigkeit wie die Bühnen der DDR, gerade z.B. die Bühne in Rostock. Das ist ein ganz großes Plus, was ich natürlich nie verleugnen kann“<sup>8</sup>; — andererseits ist in der DDR weder das Stück *Trotzki im Exil* aufgeführt noch ein Band der *Ästhetik des Widerstands* veröffentlicht worden: „die einzigen Auseinandersetzungen — ‚warum wollt Ihr dieses Buch nicht nehmen?‘ — das habe ich seit Jahren mit führenden Menschen innerhalb der Kulturpolitik in der DDR und das Schweigen darüber ist natürlich schmerzlich. Aber die historische Situation heute ist so, das können wir nur hinnehmen“<sup>9</sup>.

Die widersprüchlichen Produktionsbedingungen des Autors Peter Weiss — hier nur schematisch angedeutet — lassen sich demnach als Reflexe der politischen Bedingungen verstehen. Ohne die dabei zutage tretenden Widersprüche ignorieren zu wollen, möchte ich aber den Autor Peter Weiss schließlich doch der Literatur der Bundesrepublik, genauer: der „Suhrkamp-Literatur“ (George Steiner) zurechnen, zu der in ähnlicher Weise auch der Schweizer Max Frisch oder der in Frankreich lebende Österreicher Peter Handke zählen. Ich beziehe mich damit also weniger auf einen absoluten Begriff von „Nationalliteratur“ als auf die Integration in einem ökonomisch bestimmten Literaturbetrieb.

Weiss selber betont, wie die auch Walter Höllerer vermittelte Verbindung zum Suhrkamp-Verlag die Ausgangsbasis für eine entwicklungsfähige schriftstellerische Arbeit geworden ist;<sup>10</sup> dies wäre ein Argument für eine solche Zuord-

<sup>6</sup> Kässens/Töteberg, *Gespräch mit Peter Weiss*, S. 227.

<sup>7</sup> P. Weiss — unveröffentlichtes Interview mit Hannes Heer (1979).

<sup>8</sup> P. Weiss — unveröffentlichtes Interview mit Hannes Heer, S. 14.

<sup>9</sup> Ebda.

<sup>10</sup> *Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos*, in: *Der Maler Peter Weiss. Bilder-Zeichnungen-Collagen-Filme*. Museum Bochum:



nung. Ein anderes bezieht sich speziell schon auf die *Ästhetik des Widerstands*, ein historisch-philosophisches Erzählwerk mit explizit politischem Anspruch, das insofern konträr und quer steht zu den Trends, die die westdeutsche Literatur der späten siebziger Jahre prägen. „Die Literatur heute ist so privatisiert. Sie ist so emotionalisiert und individualisiert, so daß ein Buch, das also völlig absieht von diesen psychologischen Tiefsinnigkeiten, daß so ein heute überhaupt nicht hereinpaßt in eine literarische Richtung, daß man es aus diesem Grund zunächst einmal überhaupt ablehnt...“<sup>11</sup>

Auch dieser kritisch-negierende Bezug auf die herrschenden Moden des Literaturbetriebs erscheint mir als eine Form der Zugehörigkeit: Immerhin ist derartige im Betrieb der „Suhrkamp-Literatur“ (noch) möglich. Freilich: Dies Werk ist nicht als flotte Gegenreaktion auf die Produkte des „neuen Subjektivismus“ zu verstehen, es kommt von weiter her, sozusagen, entstehungsgeschichtlich wie auch stofflich-thematisch. Als These zugespitzt: Die *Ästhetik des Widerstands* sollte verstanden werden als ein letztes und wichtiges Werk der antifaschistischen deutschen Exilliteratur, publiziert nach Maßgabe der aktuellen Möglichkeiten, also im Betrieb der Suhrkamp-Literatur.

Man mag solche Überlegungen ein wenig flach finden — in der Tat halten sie sich oberflächlich an die Faktizität von Lebensumständen, politischen und Literaturverhältnissen. Die Ausgangsfrage allerdings, die Frage nach der Zuordnung des Autors Peter Weiss zu einem bestimmten, national bzw. gesellschaftspolitisch definierten Literatursystem, verdient eine zweite und gründlichere Untersuchung. Sie wird dann als Schlüsselfrage kenntlich: sowohl für die Biographie des Autors als auch für seine künstlerische und politische Identität bis hin zur *Ästhetik des Widerstands*.

„Ich war nie Deutscher“, konstatiert Weiss in einem neueren Interview, das lebensgeschichtliche Informationen in bisher nicht gekannter Ausführlichkeit enthält, — „Ich komme [...] aus einer Familie mit zentraleuropäischer Zusammensetzung“<sup>12</sup>. Jüdische Vorfahren aus der Slowakei, alemannische aus Basel und dem Elsaß; geboren bei Berlin, Staatsangehörigkeit: tschechoslowakisch; Kindheit und Jugend in Bremen und Berlin, Wanderjahre in Prag und im Tessin, Emigration nach England und weiter nach Schweden; — wer die Stationen seiner vita so aufzählt, muß kaum mehr begründen, warum er sich „abgewöhnt habe, Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nation zu entwickeln“<sup>13</sup>.

8. März bis 27. April 1980, (Ausstellungskatalog, Redaktion und Gestaltung: P. Speimann, S. 29f.).

<sup>11</sup> Peter Weiss — unveröffentlichtes Interview mit Hannes Heer, S. 14.

<sup>12</sup> *Der Kampf um meine Existenz als Maler*, S. 2.

<sup>13</sup> P. Weiss, *Unter dem Hirseberg*, in: des., *Rapporte*, Frankfurt/M. 1965, S. 10.

Peter Weiss hat aber solche Begründungen — in diskursiver und narrativer Form — immer wieder versucht; oder genauer: er hat diesen seinen „Lebensweg“, der fast an jedem Punkt als Resultat historischer Krisen, Konflikte und Katastrophen verstanden werden kann, immer wieder problematisiert in dem Versuch, eine tragfähige „Ortsbestimmung“ wenn nicht der staatsbürgerlichen Existenz, so doch der schriftstellerischen Position zu gewinnen. Auch in dem angeführten Interview von 1979 tut er dies ausführlich. Doch schon im Jahr 1965, in einem dediziert autobiographischen, fast bekenntnishaften Text, heißt es über die oben genannten „Aufenthaltssorte“, sie nähmen in der Erinnerung allesamt „etwas Provisorisches“ an: „Es waren Durchgangsstellen, sie boten Eindrücke, deren wesentliches Element das Unhaltbare, schnell Verschwindende war, und wenn ich untersuche, was jetzt daraus hervorgehoben und für wert befunden werden könnte, einen festen Punkt in der Topographie meines Lebens zu bilden, so gerate ich nur immer wieder an das Zurückweichende, alle diese Städte werden zu blinden Flecken, und nur eine Ortschaft, in der ich nur einen Tag lang war, bleibt bestehen. [...] Es ist eine Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam“. Der Gegenort schlechthin, radikalste Negation von Heimat, Auschwitz, wird als heimlicher Bezugspunkt der individuellen wie der schriftstellerischen Existenz begriffen. Vor der absoluten Barbarei werden regionale, nationale Bindungen unwesentlich; zugleich aber bestimmt die historisch-politische Realität, als deren Inbegriff der Ort der Vernichtung steht, noch den Lebensweg dessen, der ihr entging. „Ich habe selbst nichts in dieser Ortschaft erfahren. Ich habe keine andere Beziehung zu ihr, als daß mein Name auf den Listen derer stand, die dorthin für immer übersiedelt werden sollten“<sup>14</sup>. Verwiesen wird damit auf die extreme Erfahrung des unbegründet-zufälligen Überlebens, die nicht ohne weiteres Sinn und Perspektive des Weiterlebens und -handelns freisetzt, viel eher „ein Vakuum entstehen ließ, ein Nichts, das die eigene Existenz von da an begleitete und sie zu etwas ganz und gar Zufälligem machte“<sup>15</sup>. Michael Rutschky hat versucht, eben diese Erfahrung als das zentrale Motiv in der Philosophie Theodor W. Adornos zu bestimmen, — es scheint mir plausibel, bei aller Differenz der Personen und Arbeitsformen, eine Analogie zum schriftstellerischen Werk von Peter Weiss zu ziehen. Er selbst spricht, wie gesagt, von der prägenden Erfahrung der Unzugehörigkeit, — und seine Prosaarbeiten essayistischer oder erzählerischer Art sind wiederholte Versuche, in der Abarbeitung jener Erfahrung, neue „Zugehörigkeit“, einen neuen „Ort“ für die eigene Existenz und Arbeit zu gewinnen.

In autobiographisch durchsichtiger Fiktion wird dieser Zusammenhang bereits 1962, in dem Roman *Fluchtpunkt*<sup>16</sup> entwickelt und konflikthaft zuge-

<sup>14</sup> P. Weiss, *Meine Ortschaft*, in: K. Wagenbach (Hrsg.), *Atlas*, Berlin 1965, S. 32.

<sup>15</sup> M. Rutschky, *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre*, Köln 1980, S. 77f.

<sup>16</sup> P. Weiss, *Fluchtpunkt*, Frankfurt/M., 1965.

spitzt. Von der „Schuldbürde“ spricht der Ich-Erzähler da, die der Tod des Freundes und der Freundin in Theresienstadt ihm aufgeladen habe, der von sich sagen kann (oder muß?), daß er dem gleichen Schicksal „vorgesehen, doch entgangen war, ohne mein Zutun“ (S. 74). Er reagiert auf diese Erfahrungen zumindest zeitweise durch „Anpassungsversuche“: „Obgleich ich wußte, daß ich mit dem Begriff einer Zugehörigkeit, einer Ansässigkeit nichts mehr anfangen konnte, gab ich ein paar Jahre lang Bestrebungen nach, die mich in die Illusion eines festen Lebenskreises, eines Haushalts und einer Familie führten“. Eine politisch-kämpferische Konsequenz aus der Erfahrung von Heimatlosigkeit und unschuldig-schuldbewußtem Verschontsein, wie sie dem Erzähler von seinem Freund und Lehrer Hoderer, einem antifaschistischen Emigranten, angedeutet wird, bleibt für ihn hingegen vorerst außer Betracht: „Der Sinn deines Überlebens könnte sein, daß du erkennst, wo das Übel liegt und wie es zu bekämpfen ist. [...] Du bist verloren, wenn du dich nicht einordnen kannst in eine Solidarität“ [S. 59f].

Für den Erzähler — und dies korrespondiert aufs Genaueste der Entwicklung des Autors Weiss — ist es vielmehr die neu- bzw. wiedergewonnene Sprache (eher zufällig handelt es sich um die deutsche), die zum Instrument von Arbeit, von Realitätsaneignung wird und damit auch zum Kristallisationspunkt personaler Identität. Von da ist es wiederum nur ein Schritt bis zum Bewußtsein, an einem kulturellen Prozeß teilzuhaben, der wesentlich international ist: „Ich konnte in Paris leben oder in Stockholm, in London oder New York, und ich trug die Sprache bei mir, im leichtesten Gepäck. In diesem Augenblick war der Krieg überwunden, und die Jahre der Flucht waren überlebt. Ich konnte sprechen, konnte sagen, was ich sagen wollte, und vielleicht hörte mir jemand zu, vielleicht würden anders zu mir sprechen und ich würde sie verstehen. Alles was geschehen war, lag noch da, doch wir konnten uns darüber äußern, nichts mehr brauchte verborgen zu werden. [...] Und wenn es schwer war, an Worte und an Bilder heranzukommen, so war es nicht deshalb, weil ich nirgends hingehörte, und keine Verständigungsmöglichkeiten erkennen konnte, sondern nur deshalb, weil manche Worte und Bilder so tief lagen, daß sie erst lange gesucht, abgetastet und miteinander verglichen werden mußten, ehe sie ein Material hergaben, das sich mitteilen ließ. An diesem Abend, im Frühjahr 1947, auf dem Seinedamm in Paris, im Alter von dreißig Jahren, sah ich, daß ich teilhaben konnte an einem Austausch von Gedanken, der ringsum stattfand, an kein Land gebunden“ [S. 196f].

In diesen Schlußworten von „Fluchtpunkt“ drückt sich eine Erfahrung aus, die für die durch Faschismus und Krieg desorientierte und -informierte deutschsprachige Intelligenz geradezu epochale Bedeutung hatte und das kulturelle Klima bis der sechziger Jahre gefärbt hat: der nachgeholtte Anschluß an die künstlerischen Avantgardebewegungen der Moderne (für die Bundes-

republik ist Hans Magnus Enzensbergers *Museum der modernen Poesie* das prägnanteste Zeugnis dieses Prozesses.<sup>17</sup>

Als der Roman *Fluchtpunkt* erscheint, an dessen Ende das fast emphatische Bekenntnis zur poetischen Internationalität steht, durchlebt sein Autor bereits das, was inzwischen sein „Politisierungsprozeß“ heißt. Seine wichtigsten Zeugnisse sind in den politischen bzw. „dokumentarischen“ Stücken und in den literarisch-programmatischen Aufsätzen der sechziger Jahre aufzufinden. Günter Birkemeier und Josef Hohnhäuser haben jenen Prozeß, vor allem im Blick auf die Theaterstücke, zu rekonstruieren versucht; wichtig ist mir vor allem ihre Beobachtung, daß die explizit formulierten Positionen des „politischen“ Weiss nicht zuletzt auf die Reaktivierung bzw. Neubewertung von lebensgeschichtlichen Erfahrungen gegründet sind, die im Frühwerk noch privatistisch begriffen und dargestellt wurden.<sup>18</sup>

Dies gilt zentral vom Syndrom der „Unzugehörigkeit“, das noch vor dem Erlebnis des politischen Exils sich als private Ur-Erfahrung herausgebildet hat. So jedenfalls zeigt es die erste autobiographische Erzählung, *Abschied von den Eltern* (1961). Das paradoxe Ineinander von erzwungener Zugehörigkeit zum Familienverband und emotionalem Draußen-Sein (exul!) läßt den Erzähler dort in einen Zustand melancholischer Handlungshemmung, drohenden Realitätsverlusts geraten, der sich erst mit dem Tod der Eltern in befreiende Trauer wandelt: „Bei ihrem fast gleichzeitigen Tod sah ich, wie tief entfremdet ich ihnen war. Die Trauer, die mich überkam, galt nicht ihnen, denn sie kannte ich kaum, die Trauer dem versäumten, das meine Kindheit und Jugend mit gähnender Leere umgeben hatte. Die Trauer galt der Erkenntnis eines gänzlich mißglückten Versuchs von Zusammenleben, in dem die Mitglieder einer Familie ein paar Jahrzehnte lang beieinander ausgeharrt hatten“ (S.7). Ein Jugendfreund, der in Spanien bei den Internationalen Brigaden kämpfen will, erscheint dem Erzähler nicht wegen dieser politischen Parteinahme als „Wunschbild“, sondern wegen der „völligen Ungebundenheit“, die er ihm verkörpert (S. 113). Und dementsprechend wird auch die endlich vollzogene Abkehr von den Eltern als Befreiung aus einem Repressionszusammenhang erlebt, als Sieg dessen, der es endlich wagt, „sich von seiner Gebundenheit zu befreien“ (vgl. S. 143). In *Fluchtpunkt*, der die biographische Chronologie fortschreibt, wird der sozialisationsgeschichtliche Bezugsrahmen — der unverkennbar auch durch Weiss' Erfahrungen mit der Psychoanalyse

<sup>17</sup> Vgl. E. Schütz, *Hans Magnus Enzensberger*, in: ders. (J. Vogt, *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bd. 3: *Bundesrepublik und DDR*, Opladen 1980), S. 216 ff.

<sup>18</sup> G. Birkemeier/J. Hohnhäuser, *Ein dramenschreibender Partisan? Anmerkungen zu Peter Weiss*, in: *Literaturmagazin* 4, Reinbeck 1975, S. 108ff.

bestimmt wird — von Deutungsmustern avantgardistischer Kunstideologie überlagert. Ungebundenheit erscheint nun, weiter positiv besetzt, primär als künstlerische „Freiheit“. Der Auschwitz-Text *Meine Ortschaft*, fast gleichzeitig entstanden, bringt eine Wende, indem er die bis dahin nur mitlaufende historisch-politische Interpretation zentral setzt: „Unzugehörigkeit“ wird am „gesellschaftlichen Kausalkomplex“ (Bertolt Brecht) festgemacht. Die politisch-literarischen Selbstverständigungstexte der folgenden Jahre entwerfen schließlich eine Perspektive, die jene Ungebundenheit nicht mehr abstrakt glorifiziert, sondern in der bewußt eingegangenen Bindung an die Idee des proletarischen Internationalismus aufzuheben sucht. Damit wird auch Hoderers Mahnung, im *Fluchtpunkt* noch ignoriert, erstmals ernstgenommen: „Du bist verloren, wenn du dich nicht einordnen kannst in eine Solidarität“.

Eben diese Parole bestimmt dann auch das „autobiographische“ Erzählwerk, in dem Hoderer — unter seinem authentischen Namen Dr. med. Max Hodann — eine der Hauptfiguren ist. *Die Ästhetik des Widerstands* ist auch an diesem Punkt Fortschreibung und Komplement der frühen Erzählungen. Die „Unbehaustheit“ wird dort historisch-konkret bestimmt, als Bedingung proletarischen Lebens im Kapitalismus. Der Ich-Erzähler bewohnt zu Beginn des Romans einen leeren Küchenraum in einem Berliner Arbeiterviertel („Meine Eltern waren vertrieben worden aus dieser Behausung, auch ich zog daraus ab“ — Bd. I, 89). Diese beiläufige Information ist zugleich ein Sinnbild, das der Erzähler selbst in soziologischer Verallgemeinerung ausdeutet. „Weil von Wilhelm Meister an bis zu den Buddenbrooks die Welt, die in der Literatur den Tod angab, gesehn wurde die Augen derer, die sie besaßen, konnten das Hauswesen mit solcher Liebe zum Detail und die Persönlichkeit im Reichtum aller Entwicklungsstadien umfaßt werden. Der Besitz prägte die Haltung, die den Dingen gegenüber eingenommen wurde, für uns indessen, denen der Wohnraum nie gehörte und der Aufenthaltsort eine Zufälligkeit war, war nur das Fehlende, der Mangel, die Eigentumslosigkeit von Gewicht. Darüber aber waren keine Worte zu verlieren [...]“ (Bd. I, 134). Die „Illegalität“ des antifaschistischen Kampfes ist insofern nur eine Verschärfung proletarischen Alltags: „Die Arbeit im Untergrund, das Reisen mit falschem Paß, die anonymen Aufenthalte in fremden Ländern, das Exil, dies alles war die letzte Konsequenz eines Zustandes, der seit jeher nomadenhaft gewesen war“ (Bd. I, 135). Hodann, der kommunistische Sexualmediziner, der am Rande des Spanischen Bürgerkriegs ein Lazarett für die Kämpfer der Interbrigaden organisiert, wird zur Vorbildfigur, weil er das Programm eines proletarischen Internationalismus praktisch lebt. „Für Hodann war der Aufenthalt in Spanien ein direktes Fortsetzen seiner früheren Tätigkeiten. Er hatte Deutschland wohl als Vertriebener hinter sich gelassen, nicht aber, um verloren, unzugehörig, ein Flüchtlingsdasein zu führen. In Genf hatte er Aufgaben gefunden, in Oslo, in Paris,

es gab Aufgaben in Spanien, und es würde immer wieder Aufgaben geben dort, wo er auf Freunde, Genossen stieß.“ (Bd. I, 273f.) Für seinen „Zögling“ hingegen, den Erzähler des Romans, ist dies alles vorerst noch Programm, durch eigene Arbeit und Erfahrung noch nicht realisiert. Mit seinem Programm aber geht er zugleich über Hodanns Praxis hinaus, hebt er perspektivisch die beiden Konzepte auf, die in früheren Texten von Weiss expliziert waren: poetische Internationalität und proletarischer Internationalismus. In einer künftigen literarischen Arbeit, so notiert er, „würde für mich nicht die Ansicht gelten, daß der Schreibende einem bestimmten Land, einem genau umrissenen Lebenskreis, einer nationalen Kultur zugehören müsse, damit das Geschriebene überzeugend wirke. Was als vorrangig angeführt worden war in den Zeitschriften über realistische Kunst, über Arbeiterliteratur, die Verdeutlichung eines alltäglichen Milieus, die Verbundenheit und der Erfahrungsaustausch mit dessen Bewohnern, dies würde auf mich nur im begrenzten Sinn zutreffen. So wie dieses Zimmer, in dem wir miteinander sprachen, zufällig war und sich in welchem Land immer befinden konnte, so müßte ich mich beim Schreiben an Menschen wenden, die überall zu finden waren, unabhängig von ihrer Herkunft, der Internationalismus würde zum Merkmal meiner Zugehörigkeit werden. Denn, daß wir nirgendwo sonst zuhause waren als in unserer Parteilichkeit, das war mir, obgleich ich erst am Anfang meiner Reise stand, deutlich geworden“. [Bd. I, 136 — Hervorhebung nicht original].

Diese Passage macht deutlich genug, wie die beim Autor lebensgeschichtlich erzeugte Problematik der „Unzugehörigkeit“ im Rahmen der erzählerischen Fiktion, und darin in historisch-politischer Konkretisierung, aufgehoben werden soll. Ein erzählerisches Projekt, das mit der politischen Perspektive des Autors Weiss seit den späten sechziger Jahren korrespondiert; „Projekt“ auch insofern, als der Ich-Erzähler erst im Begriffe steht, seine „Reise“ anzutreten: nicht nur nach Spanien, wo er „eine Tätigkeit“ vor sich hat (vgl. Bd. I, 17). Die „Reise“ meint den Prozeß, in dem die aus familiärer Tradition und fraglosem Klassenbewußtsein erwachsene „Parteilichkeit“ sich am Stoff und Widerstand eigener Erfahrung, gelebten Lebens, realisieren und in Handeln umsetzen muß. Die Fähigkeit zu eigener künstlerischer Arbeit muß ebenso mühevoll erworben werden wie die nicht nur traditionsgeleitete, sondern auf bewußte Entscheidung gegründete Einordnung in ein politisches Kollektiv. (Das schließt Differenzen zur Parteilinie im politischen und künstlerischen Bereich, wie im obigen Zitat angedeutet, durchaus ein.) Der Roman, oder besser: die Entwicklungsgeschichte des Ich-Erzählers, die in diesem Roman auch erzählt wird, besteht wesentlich in der Darstellung dieser „Reise“ — wobei keineswegs ausgemacht ist, ob das doppelte Ziel auch tatsächlich erreicht werden wird.

## III.

„Der Held des Romans ist ein junger Arbeiter, der im Berlin der dreißiger Jahre, im kommunistischen Untergrund und im Pergamonmuseum, seine ersten politischen Erfahrungen sammelt. 1937 nimmt er am spanischen Bürgerkrieg teil. Zu Beginn des zweiten Bandes treffen wir ihn in Paris wieder, wo er ein Hilfskomitee für Flüchtlinge des Spanienkriegs organisiert und nebenher im Louvre kunsthistorische Studien treibt. Auf der Flucht vor politischer Repression gelangt er nach Stockholm, wo er als Fabrikarbeiter untertaucht, Kurierdienste für die Komintern erledigt, und als Schüler von Brecht im schwedischen Exil, seine ästhetische Erziehung vervollkommnet. Der Band endet mit Brechts Übersiedlung nach Finnland“<sup>19</sup>. So beschreibt Hans Christoph Buch das Handlungsgerüst der beiden ersten Bände (1975, 1978) der *Ästhetik des Widerstands*. Demnach wären sie als eine Art von „proletarischen Bildungsroman“ zu verstehen. „*Ästhetik des Widerstands* ist ein Entwicklungsroman“ (Peter Weiss<sup>20</sup>).

Allerdings mit der Einschränkung, daß das epische Interesse nicht allein diesem „Helden“ gilt, sondern den „Bildungsmächten“, d.h. den historischen Situationen, politischen Kontroversen, den Kunstdebatten, kurzum: all den Widersprüchen, denen er ausgesetzt wird. Dem entspricht es, daß dieser „Held“, der ja zugleich Erzähler ist, in merklich zurückgenommener Weise in die Erzählung eintritt. Erst ganz allmählich, im Maßstab gelebter Erfahrung, tritt sein „erlebendes Ich“ hervor grammatisch wie psychologisch. (Andererseits ist die Instanz des „erzählenden Ich“ nicht so deutlich profiliert, wie es die Konvention autobiographischen Erzählens fordert. Eher scheint sie als Maske des Autor-Erzählers zu dienen, so daß die Ich-Erzählweise im Grunde als kaschierte Er-Form, teils personal, teils auktorial, anzusehen wäre. Was wiederum eher auf das Strukturmodell des Bildungsromans als auf das der Autobiographie verweist...).

Jedenfalls aber ist die Apperzeption des „erlebenden Ich“ als „Fokus“<sup>21</sup> für den Roman und seine Struktur konstitutiv. Dies „Ich“ ist als ein optischer Apparat zu verstehen, der — so Weiss in einem unveröffentlichten Interview — „eine ganze Welt um das Ich herum spiegelt; und hier werden [im Gegensatz zu den frühen autobiographischen Romanen — J. V.] alle Vorkommnisse und alle Gestalten in ihren sozialen Zusammenhang gebracht und die Hauptperson dieses Buches ist die Wirklichkeit um das Ich herum“<sup>22</sup>. Aus dieser

<sup>19</sup> H. Christoph, *Buch über Peter Weiss: „Die Ästhetik des Widerstands“*, in: „Der Spiegel“, 20. 11. 1978.

<sup>20</sup> Kässens/Töteberg, *Gespräch mit Peter Weiss*, S. 223.

<sup>21</sup> *Es ist eine Wunschautobiographie. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman*, in: „Die Zeit“, 10. 10. 1975.

<sup>22</sup> Peter Weiss — unveröffentlichtes Interview mit Hannes Heer, S. 1.

Struktur des Textes, dieser „doppelten Optik“ auf den „Helden“ und die ihn umgebende Realität folgt für die Rezeption des Textes unter anderem, daß der jeweilige Entwicklungs- und Bewußtseinsstand des „Helden“ und seine Parteinahmen weder direkt dem Autor zugerechnet werden dürfen noch auch vom Leser übernommen werden sollen. Es geht nach Brechtscher Manier<sup>23</sup> — nicht so sehr um die Lernprozesse der Figuren im Text, als um die der Leser am Text. Ein Beispiel: während etwa der Erzähler „Held“ sich im Spanienkrieg der KP noch fest verbunden weiß, gar einen Parteieintritt erwägt, resultiert aus der Bewegung der Widersprüche im Text, d.h. aus der Konfrontation kommunistischer und anarchistischer Positionen, für den Leser eine deutlich kritischere Bewertung der KP-Politik.

Zunächst aber ein Blick auf einige „Entwicklungsstufen“ des Ich-Erzählers, oder — anders gesagt — auf die ersten der thematischen Blöcke, aus denen der Text, fast wie eine monumentale Architektur gefügt ist. Ein erster Block (I, 7—95) beginnt mit Eindrücken und Diskussionen des Erzählers und seiner Genossen Coppi und Heilmann (das sind die authentischen Namen jugendlicher Widerstandskämpfer aus dem Umkreis der „Roten Kapelle“<sup>24</sup>) im Berliner Pergamon-Museum. Den Kampf der Götter und Giganten, den der Alterfries von Pergamon aus dem 2. Jh. v. Chr. zeigt, entziffern sie in gemeinsamer Anstrengung als mythologisches Abbild historischer Raubkriege — und zugleich als Analogie zu den Klassenkämpfen dieses Jahrhunderts: „Mehr als zweitausend Jahre waren vergangen, seitdem die ausgehobenen Söhne der Bauern [...] verbluteten in Schlachten, die zum Untergang des einen, zum Aufstieg des anderen Usurpatoren führten. Vor zwanzig Jahren erst waren unsere Väter aus ihren Massakern gekommen“ (I, 43). Deutlich wird, wie hier — in kritischer Wendung gegen die bürgerlich-klassizistische Antikrezeption — die griechische Kunst befragt wird auf ihren Erkenntnis- d.h. Gebrauchswert für die Gegenwart. Die jungen Antifaschisten in Berlin des Jahres 1937 versuchen, nach einem Wort Walter Benjamins, „sich einer Erinnerung (zu) bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt“<sup>25</sup>. Generell scheint das Konzept einer materialistischen Geschichtshermeneutik, wie Benjamin es im Aufsatz über Eduard Fuchs und in den *Geschichtsphilosophischen Thesen* entwickelt hat, das Modell für diesen ästhetisch-historischen Aneignungsprozeß abzugeben, ungeachtet widersprüchlicher Aussagen von Weiss über seine Vertrautheit mit Benjamins Gedanken. (Nebenbei sei angemerkt, daß dieses Konzept direkte Konsequenzen für die Erzählstruktur hat, z.B. die gezielt

<sup>23</sup> Vgl. B. Lindner, *Bertolt Brecht — Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, München 1981.

<sup>24</sup> Vgl. K.-H. Jahnke, *Entscheidungen. Jugend im Widerstand 1933 - 1945*, Frankfurt/M. 1970, S. 65ff.

<sup>25</sup> W. Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen*, in: ders., *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt/M. 1978, S. 81.



eingesetzte Montierung bzw. Überblendung verschiedener Zeitebenen. Im Blick auf die antike Sklavenhaltergesellschaft heißt es etwa: „Wir hörten die Hiebe der Knüppel, die schrillenden Pfeifen, das Stöhnen, das Plätschern des Bluts. Wir blickten in eine Vorzeit zurück, und einen Augenblick lang, füllte sich auch die Perspektive des Kommenden mit einem Massaker, das sich vom Gedanken an Befreiung nicht durchdringen ließ“. — Bd. I, 14). Benjamins Thesen (aber auch geschichts- und kunsttheoretischen Motive bei Marx und Brecht) folgen die weiteren Diskussionen, die im Freundeskreis bzw. in der Familie Coppi stattfinden. Sie weiten sich vom konkreten Gegenstand der Betrachtung (Pergamon) aus auf grundlegende Probleme der Kunst und ihrer Stellung im Geschichtsprozeß. Fraglos ist, daß Entstehung und Überlieferung des Kunstwerks selbst unlösbar in diesen Prozeß als eine Abfolge von Klassenkämpfen eingebunden sind: „Dieses Reich des Geistes war entstanden durch Gewalt, jeder Äußerung der Kunst, der Philosophie lag Gewalt zugrunde“. (Bd. I, 43) Man vergleiche Benjamin: Was der historische Materialist „an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den anderen gefallen ist.“<sup>26</sup>

Von diesem theoretischen Ausgangspunkt her fächern sich die Kunst-Debatten, die in diesem ersten „Block“ zwischen den Freunden (bei auffällender Zurückhaltung des Erzählers selbst) und Coppis Mutter geführt werden, in zahlreiche Einzelthemen und Kontroversen auf. Es geht dabei um die Bedeutung des durch Gewalt entstandenen „kulturellen Erbes“ für das Proletariat, um die Frage, wie und wozu es angeeignet werden könne; es geht um die Bildungsdefizite des Proletariats, die aus seiner ökonomischen Benachteiligung resultieren und sie wiederum verstärken — und um mögliche Gegenstrategien („Unser Studieren war von Anfang an Auflehnung. Wir sammelten Material zu unserer Verteidigung und zur Vorbereitung einer Eroberung“, I, 53). Es geht weiterhin — in Anlehnung an die faktischen Kunstdebatten in der Linken zwischen den beiden Weltkriegen — „um den Realismus“ und um die Stellung des organisierten Proletariats zur Kunst der bürgerlichen Avantgarde. All diese Fragen und Kontroversen werden in Rede und Gegerede, in lang hingezogenen Wortwechseln und Argumentationen entfaltet. Es zeigt sich also, daß der Text neben dem Rahmen des Bildungsromans ein

<sup>26</sup> Ebda., S. 83. — Vgl. hierzu: B. Lindner, *Positives Barbarentum — aktualisierte Vergangenheit. Über einige Widersprüche Benjamins*, in: *alternative H.* 132/133 (1980), S. 135ff.

weiteres durchgängiges Strukturprinzip besitzt: den mæeutischen Dialog, wie er von der Antike über Galilei und Diderot bis zu Brecht als Form der Erkenntnissuche gebraucht wurde. „Innerster Kern des Romans“, konstatiert Andersch, „ist das Gespräch; tatsächlich hat Weiss einen Roman des diskursiven Denkens geschrieben“<sup>27</sup>. Roman bleibt dieser Text durch den Bezug auf den Helden (Erzähler als „Fokus“), konkret durch die sehr kunstvolle Integration der Wechselreden in ein Erzählkontinuum mit Hilfe der indirekten bzw. erlebten Rede. Dies Kunstmittel der epischen Integration erzeugt zugleich, was Käte Hamburger das „Fluktuieren der Erzählfunktion“ genannt hat: in diesem Fall einen Unbestimmtheitsmodus, in dem die einzelnen Argumente, Meinungen, Wertungen vorerst unentschieden gegeneinander stehen — den Leser zur Bewertung und Entscheidung, zu „eingreifender“ Lektüre auffordernd. Es entsteht so ein sehr komplexer und vielschichtiger Text, der Strukturelemente der Autobiographie bzw. des Bildungsromans, des theoretischen Traktats, des literarischen Dialogs, des Films (Montage, Schnitt, Überblendung), gelegentlich auch des surrealistischen Bildes (vgl. die phantastische Begegnung mit dem toten Vater, I, 92ff.) kombiniert. Die tonangebende Kritik in der Bundesrepublik, die diesem Text fehlende „Gestaltung“, Monotonie usf. vorhält, hat also weder seine Orientierung an traditionellen literarischen Mustern noch seine Verwendung spezifisch moderner Verfahrensweisen wahrgenommen. Debatten über Kunst stehen im Zentrum dieses ersten „Blocks“, aber sie bleiben stets eingebunden in die historisch-politische Situation. Demgegenüber handelt der zweite „Block“ (I, 95 - 189) primär von Geschichte und Politik — um am Ende wiederum auf Fragen der Kunstaneignung zurückzukommen. Der Vater des Erzählers berichtet, von ihm befragt, einen Abschnitt seiner Lebensgeschichte, der zugleich ein degaströser Abschnitt in der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung war: Von der kurzlebigen Bremer Räterepublik 1917/18 bis zur Zerschlagung aller proletarischen Organisationen und den nie ernsthaft versuchten Einigungsversuchen um und nach 1933. Was als proletarische Autobiographie beginnt, wird immer deutlicher zum politischen Streitgespräch zwischen dem Vater, der sozialdemokratische Minderheitspositionen im Sinne der USPD bzw. der „Bremer Radikalen“, und dem Sohn, der eher die KPD- bzw. Kominternlinie vertritt. Wo liegen, zurück bis 1918, die Ursachen für das Versagen der Linken, für das Ausbleiben der proletarischen Revolution? Wer trägt die Schuld am Nichtzustandekommen der Einheitsfront gegen die Faschisten? Welche Auswirkung hat der Führungsanspruch der Komintern bzw. der KPdSU gegenüber der KPD? Was und wie kann man — wenn überhaupt — aus der katastrophalen Niederlage von 1933 lernen? Wie sind 1936/37 die Bemühungen um eine Volksfront im Exil zu bewerten? Wenn diese Fragen

<sup>27</sup> A. Andersch, *Wie man widersteht*, S. 149.

auch nicht definitiv entschieden werden, so stellt ihre Erörterung doch zwischen Vater und Sohn ein Einverständnis — Einheitsfront im kleinen — her, das dem Erzähler seinen Weg in den spanischen Krieg erleichtert (vgl. Bd. I, 195f.).

Zuvor freilich, und damit schließt der zweite „Block“ wieder an die Themen des ersten an, schildert der Erzähler Lektüreerfahrungen, die er in der Wartezeit bis zur Abreise macht. Zwei sehr verschiedene Romane sind es, die ihm zu weiterer Bewußtseinsklärung verhelfen. „Barrikaden am Wedding“ einerseits, „das kleine Kampfbuch von Neukrantz, aus der Serie der Roten Romane, die zum Preis von einer Mark“, ein Werk der Parteiliteratur, unmittelbar aus dem Stoff und den Erfahrungen der Klassenkämpfe in der Weimarer Republik geschöpft und an der Kampflinie der KP orientiert: „es spornte uns zum direkten Eingreifen an und konnte von allen, die in unsern Straßen wohnten, verstanden werden“ (Bd. I, 180f.). Komplementär dazu ein fremdes, befremdendes Werk der bürgerlichen Moderne, das den „lesenden Arbeiter“ dennoch im Doppelsinn „betrifft“, weil es, wenn auch in symbolisch verschlüsselter Form: seinen Lebenszusammenhang abbildet. „Kafkas Buch [...] beunruhigte, es bedrängte den Lesenden, weil er die Gesamtheit unserer Probleme aktualisiert sah.“ In der auf die eigene Klassensituation und Arbeitserfahrung bezogenen Auslegung des Romans *Das Schloß* wird Kunstaneignung — wie vor dem Pergamon-Fries — wiederum in exemplarischen Sinne zum Moment der Selbsterkenntnis — und tendenziell praktisch. Zugleich bedeutet die Kafka-Lektüre des Erzählers ein Votum gegen eine parteikommunistische Kunstdoktrin, wie sie etwa von (dem nicht genannten) Georg Lukács formuliert worden ist, der die bürgerliche Avantgarde pauschal ablehnt: „In der Realismusdebatte war Kafka als dekadent abgefertigt worden“ (Bd. I, 177). Dagegen setzt der Erzähler polemisch und provokant seine Behauptung: „Was Kafka geschrieben hatte, war ein Proletarierroman.“ (Bd. I, 179).

Zu diesem Satz fällt dem tonangebenden Kritiker Raddatz, der doch jene Debatten genau kennt und ihre Texte z. T. ediert hat, nicht mehr ein, als daß er „angreifbar“<sup>28</sup> sei. Dabei ist doch offensichtlich, daß es Weiss nicht um dogmatische Etikettierungen geht, sondern einerseits um die Kritik bürgerlicher Ideologie, der jede Kunst zum realitätsenthobenen Dekor wird, andererseits aber gerade auch um die Überwindung von marxistischen Positionen, die einen dogmatisch verengten „Realismus“ proklamieren (und schließlich auch um Korrektur linker Kunstfeindlichkeit als Kehrseite eines bornierten Praxisbegriffs). In diesem Sinn hat Heinrich Böll jedenfalls die *Ästhetik des Widerstands* gerühmt als ein „hierzulande zu wenig beachtetes, fast vernachlässigtes Werk, das doch wahrscheinlich in bewußter Wendung gegen gewisse Tendenzen der Kunstfeindlichkeit (und mit Verständnis für

<sup>28</sup> F. J. Raddatz, *Faschismus als Kreuzwörtertsel*, in: „Die Zeit“, 7. 11. 1978.

diese) die einzig notwendige ‚Tendenzwende‘ hätte einleiten“<sup>29</sup> können. Es geht auch nicht so sehr, wie die tonangebenden Kritiker suggerieren, um die Frage, ob tatsächlich junge Antifaschisten aus der Arbeiterschaft neben ihrem politischen Kampf all diese Bilder betrachtet, all diese Bücher gelesen, all diese Diskussionen geführt haben oder haben könnten. Was Peter Weiss entwirft, am Beispiel Kafkas, des Pergamon-Altars, Dantes und Brechts, Géricaults und Picassos, ist vor allem ein Modell, ist „Beispiel einer Aneignung der Expertenkultur aus dem Blickwinkel der Lebenswelt“. Jürgen Habermas hat diesen Aspekt der *Ästhetik des Widerstands* vor kurzem mit allem Nachdruck herausgestellt und als möglichen „Ausweg aus den Aporien der kulturellen Moderne“ gedeutet. Ästhetische Erfahrung, die „explorativ für die Aufhellung einer lebensgeschichtlichen Situation genutzt, auf Lebensprobleme bezogen wird [...] erneuert nicht nur die Interpretationen der Bedürfnisse, in deren Licht wir die Welt wahrnehmen; sie greift gleichzeitig in die kognitiven Deutungen und die normativen Erwartungen ein und verändert die Art, wie alle diese Momente aufeinander verweisen“<sup>30</sup>.

Wenn man dieser Argumentation folgt, so liegt die Bedeutung von Weiss' Romanwerk nicht nur darin, daß es ähnlich wie Anderschs *Winterspelt*, wie Christa Wolfs *Kindheitsmuster* einen Abschnitt unserer kollektiven Vergangenheit in aller Widersprüchlichkeit reaktualisiert, der allzu gern und schnell vergessen, verdrängt, auch unterschlagen wurde; es greift vielmehr in unerwartet direkter Weise auch in gegenwärtige Auseinandersetzungen ein. Allein dies sollte Grund genug sein, sich intensiver mit ihm zu befassen.

#### IV.

Ich breche hier ab, ohne auf die im ersten Band (Spanischer Bürgerkrieg, Kommunismus und Anarchosyndikalismus) und im zweiten Band (Exil in Schweden, Reformismus, Brechts künstlerische Produktion) entwickelten Konstellationen und Themen näher eingehen zu können. (Auch die Frage nach der Konstitution des Erzähltextes, im Rückgriff auf verfremdet-autobiographisches Material einerseits, auf historisch-dokumentatorisches Material andererseits, und nach den Verfahrensweisen der Fiktionalisierung und Perspektivierung kann nicht weiter verfolgt werden, — so wichtig sie auch für die Erschließung des Kunstcharakters von Weiss' historischem Roman-Essay wäre). Ich denke aber, daß man von den skizzierten Gesichtspunkten aus in der produktiven Lektüre des Werks fortfahren kann. Es dürfte sich

<sup>29</sup> H. Böll, *Der fragende Reporter. Über Alfred Anderschs Reportagen, Aufsätze, Reden*, in: ders., *Werke. Essayistische Schriften und Reden* 3. Köln 1978, S. 429.

<sup>30</sup> J. Habermas, *Die Moderne — ein unvollendetes Projekt. Rede zur Verleihung des Theodor-W.-Adorno. Preises der Stadt Frankfurt/M.*, in: „Die Zeit“, 19.9.1980.

zeigen, daß dessen spätere Teile zu einer stetigen, wenn auch keineswegs krisenfreien Differenzierung und Vertiefung der politischen Haltung wie auch der ästhetischen Erfahrungsfähigkeit des „Helden“ beitragen, die ihm wohl letztlich — durch die Schule Brechts hindurch — zu eigener künstlerischer Produktivität führen wird. Der dritte Band wird zeigen, ob sie derjenigen des Autors Weiss nachgebildet ist; andererseits auch, wie die politischen Entwicklungen — die Niederwerfung des Faschismus von außen, das endgültige Zerschlagen linker Einheitsfrontbestrebungen — verarbeitet werden kann.

Ein tonangebender Kritiker hat in der Zeitung für kluge Köpfe kundgetan, daß er „wenig Sehnsucht nach dem Schlußstein des ganzen Unternehmens“ verspüre, „der noch aussteht“<sup>31</sup>. Aber das ist seine Angelegenheit.

---

<sup>31</sup> G. Ueding, *Der verschollene Peter Weiss*, in: FAZ, 9. 12. 1978.