

Die Herausforderung Peter Weiss. Symposium, Wuppertal, 17./18. Oktober 1987 – 1

Schriften der Marx-Engels-Stiftung 11

**Die Herausforderung Peter Weiss. Symposium, Wuppertal, 17./18. Oktober 1987**

Edition Marxistische Blätter Düsseldorf 1989

[7]

Vorbemerkung

„Die Herausforderung Peter Weiss“ lautete das Thema eines wissenschaftlichen Symposiums in Wuppertal am 17. und 18. Oktober 1987. Hierzu hatte die Marx-Engels-Stiftung vor allem Interessierte aus Wissenschaft, Kultur, Politik und Bildung eingeladen. Die Veranstaltung sollte dazu beitragen, sich mit dem außerordentlich reichen Werk von Peter Weiss kritisch auseinanderzusetzen und vertraut zu machen.

Im Mittelpunkt stand vor allem das in der ganzen Welt beachtete Buch „Die Ästhetik des Widerstands“. Hauptfelder der kritischen Aufarbeitung des Werkes von Peter Weiss während der Diskussion waren Kunst, Geschichte und Politik.

In diesem Band werden die Referate und Diskussionsbeiträge im Plenum sowie die Berichte aus den Arbeitsgruppen dokumentiert. Die Diskussionen in den Arbeitsgruppen konnten leider aus technischen Gründen der Aufzeichnung nicht in genügendem Maße rekonstruiert werden. Die vorliegenden Beiträge spiegeln die geistige Auseinandersetzung um das kulturelle und politische Erbe von Peter Weiss wider, der bei aller Widersprüchlichkeit seiner Aussagen ein Mitstreiter für die sozialistische Sache war.

Dr. Richard Kumpf

Vorsitzender des Vorstands

der Marx-Engels-Stiftung e. V.

[9]

## **Zum Einstieg** **Collage aus Peter Weiss' Notizbüchern**

Auf dem Symposium vorgetragen von Heide Michels, Peter Perlbach, Tine Seebohm, Claus Wenderott

Was will ich sagen und warum will ich etwas sagen, wenn ich doch annehme, daß sich nichts damit verändern läßt? Ist es möglich, die eigenen Grenzen zu erweitern und dorthin zu gelangen, wo eine Aussage fruchtbar wird? Genügt es, zu wissen, daß ich mit meinen Fragen und Überlegungen in einem größeren Zusammenhang stehe? – Zu wem spreche ich eigentlich?

\*

Dieses In-Gegensätzen-Denken – angefressen von der Zweifel-Krankheit, Schwierigkeit, mich für eine Sache zu entscheiden, Hin u Her, Schwanken in der Arbeit, früher Malen-Schreiben, Theater-Film, schwedische-deutsche Sprache, Reisen hierhin, dorthin, dieses ständige Auspeilen, es ist, als sei mein Wesen zusammengesetzt aus den beiden im Streit liegenden Polen, zwischen diesen wird alles ausgemacht, immer wird Gegensätzliches von mir verlangt, das ist meine Triebkraft, die all meine Arbeit erzeugt

\*

Die Geschichte als persönliche Auslegung. Ist historische Objektivität überhaupt möglich?

\*

Man kann keine richtige (objektive) Geschichte schreiben. Alle Aussagen widersprechen einander

\*

ja – Revolution ist Ausdruck einer schöpferischen Entwicklung – aber zuerst muß der große Raubmörder zur Strecke gebracht werden – erst dann können wir überhaupt daran gehn, an eine freie Entwicklung der Menschen zu denken

[10] Alle politischen Daten unzuverlässig. Alle politischen Aussagen unzuverlässig. Die ganze politische Geschichtsschreibung eine Fälschung

\*

Daß vieles im Sozialismus mißglückt ist, spricht nicht gegen den Sozialismus, sondern gegen die Menschen, die versuchen, ihn zu errichten

\*

Die wichtigste Arbeit, die von Marxisten zu leisten ist, neben dem Aufbau des Neuen, ist die Klärung des Alten. Der Hinweis, daß die Behandlung des Alten im *Weitergehen* stattfindet, ist verwerflich –

\*

Am Stalinismus hat sich nicht der Untergang des Kommunismus gezeigt, eher dessen Stärke: daß er trotz der Verbrechen weiter bestehen und sich sogar wieder erholen konnte – Die ungeheure Bevormundung, der wir ausgesetzt sind, in allen Staaten, kapitalistischen wie sozialistischen, die Geheimhaltung der Hintergründe aller Entscheidungen, wir dürfen von nichts, *nichts* wissen, wir bekommen fertige Tatsachen vorgesetzt, oder nicht einmal Tatsachen, sondern nur dunkle, verfilzte Ereignis-Knäuel – und dies alles von Draziehern, die (oft) von uns selbst gewählt, und zumindest durch unsre eigene Passivität, Schlaptheit, Lethargie ans Ruder gekommen sind –

\*

Die geistige Auseinandersetzung läßt sich von der Macht immer wieder abschieben, aufschieben, auf die Dauer verhindern aber läßt sie sich nicht. Meine Gespräche mit hohen Funktionären der DDR über die Notwendigkeit der offenen Kritik, der rücksichtslosen Geschichtsanalyse führten, nach anfänglichem Entgegenkommen, nie zu einem Ergebnis

\*

gehört zur Dialektik der Geschichte, daß im Land des real existierenden Sozialismus eine real existierende Geschichtsschreibung noch nicht existiert (existieren darf)

[11] verstehe nichts von Politik, bekenne mich aber zum Kommunismus – absurde Manifestation

\*

„Seitdem er sich mit Politik befaßt, ist seine Qualität als Schriftsteller beendet“ –

\*

Es ist gleichgültig, ob ich Mitglied der Partei bin, oder nicht, es ändert nichts an meiner Einstellung –

\*

Mein Bild des Sozialismus/Kommunismus kann nie geprägt werden von denen, die von ihren Machtpositionen aus die Richtlinien geben, sondern immer nur aus der Perspektive derer, die sich ganz unten befinden und dort, Entbehrungen und Leiden auf sich nehmend, ihre Überzeugung gewinnen –

\*

Nur noch davon ausgehen – von dem, was seit vielen Jahren immer hinter dem Schreiben lag: daß es nichts Abgeschlossenes gibt sondern nur ein ständiges Umkreisen, Neu-Beleuchten, Wechseln der Aspekte

\*

Künstlerischer Ausdruck: sowohl geprägt von den gesellschaftlichen Verhältnissen, in denen er entsteht, als auch richtungweisend für die gesellschaftlichen Verhältnisse.

Einerseits: ausgehend, akzeptierend, nutznießend, passiv; Andererseits: verändernd, aggressiv, provokativ, umstürzend, aktiv

\*

Man meint, Kunst müßte leicht verständlich sein. Sie, die 8–10 Stunden am Tag arbeiten, haben keine Kraft mehr, sich zu überlegen, was das Kunstwerk vorstellen soll, sie müssen es gleich deutlich sehen. Doch wenn der Ingenieur, der Wissenschaftler seine Literatur studiert, muß er auch gründlich hinsehen und oft 2mal lesen –

\*

Aus Mangel an Phantasie erleben die meisten Menschen nicht einmal ihr eigenes Leben, geschweige denn ihre Welt, sonst müßte die Lektüre eines [12] einzigen Zeitungsblattes genügen, um sie zum Aufruhr zu bringen. Es sind also stärkere Mittel nötig. Eines davon ist das Theater. (Piscator)

\*

„Wahres Bild der Wirklichkeit“ durch Realismus nicht möglich. Magritte gegen den betrügerischen Illusionismus treibt ihn auf die Spitze –

\*

Sozialistischer Realismus. Die Bilder stellen nicht eine eigene Welt dar, sie sollen etwas illustrieren

\*

Die starke Nachwirkung der realistischen Figuren am Mamajew-Hügel Sie sprechen zu den vielen. Von allem, was ich an moderner Kunst kenne, kommen sie den Gestalten am Pergamon-Altar am nächsten

\*

Völlig gleichgültig, was ein Kunstwerk für seine Epoche bedeutete, wir können es doch nur von unserer Gegenwart her aufnehmen, ihm die Inhalte geben, die für uns aktuell sind, und die sich vielleicht grundlegend unterscheiden von denen, die einmal der Absicht des Urhebers entsprachen –

\*

nicht revolutionäre Abwehr, sondern kleinbürgerliche Vermessenheit, sich in die Kunst, Literatur einzumischen

\*

Die Kultur ist nicht der Überbau, sondern die Basis menschlicher Tätigkeit

\*

Die Kunst ist das Endgültige, aber während sie entsteht, kann sie sich ständig verändern lassen—die Wirklichkeit dagegen besteht immer aus Punkten der Endgültigkeit, läßt sich nie verändern, sie trifft sofort, streckt dich nieder, die Kunst flieht, muß gefangen werden –

\*

was geschieht, läßt sich nicht umdenken, Kunst ist ein einziges Umdenken

\*

[13] Die Partei, die Organisation immer das Fertige, das Unveränderliche, die Kunst das ständig Veränderliche, das Unerwartete, deshalb das Gefährliche, das unterbunden werden muß

\*

Eine Kultur entwerfen, die befreit ist von den Merkmalen der Unterdrückung, von den Kennzeichen des bürgerlichen Besitztums, eine Kultur, die ganz zu unserm Eigentum geworden ist und sich als Mittel benutzen läßt, unsre Lage, unsre Perspektiven, unsre Realitätsauffassung auszudrücken

\*

Es gibt für mich keine eindeutige Wahrheit. Die Möglichkeit (die Annahme) der Wahrheit entsteht aus Zweifeln und Widersprüchen. Es hat sehr lange gedauert, bis ich zu dieser hypothetischen Wahrheit gekommen bin. Ich sage, ich schreibe, um diese Wahrheit zu befestigen. Dahinter liegen die langen Erfahrungen meiner Irrwege und meines Mißglückens.

\*

Kampf um die Wahrheit in der politischen Wirklichkeit und in der Kunst. Diese Wahrheiten hängen zusammen, bilden eine Einheit. Die tatsächl. Pol. Wahrheit ist auch eine künstlerische Wahrheit—werden nur getrennt voneinander durch ideolog. Verhärtungen. Du hast um die Wahrheit zu kämpfen mit den Energien, den Maßstäben, die dir zur Verfügung stehn, du hast dich über die Spaltung hinwegzusetzen, u das wichtige ist: nie die höchsten Forderungen an dich aufzugeben, das Bild der Wahrheit zu vervollkommen. Für dich hängen die Wahrheiten zusammen, bilden dein schöpferisches Leben überhaupt, deine gesamte Aktivität – laß dich nicht behindern von den Appellen, die die künstlerische Wahrheit zwangsweise einer unvollkommenen politischen Wahrheit anpassen wollen

\*

Um die Wahrheit zu finden, muß man diskutieren

Anm. Des Verlags:

Die Auswahl und Zusammenstellung der Texte folgt der persönlichen Interpretation der Vortragenden und kann keinen Gesamteindruck der Notizbücher Peter Weiss' vermitteln. Für die Genehmigung zum Abdruck danken wir dem Suhrkamp Verlag, Frankfurt. [18]

## **Archi Kuhnke**

### **Peter Weiss – eine biographische Skizze**

Peter Weiss wurde am 8. November 1916 in Nowawes, dem heutigen Neubabelsberg im Osten von Potsdam, direkt an der Stadtgrenze zu Berlin, geboren. Der Vater, Eugen Weiss, war jüdischer Ungar mit tschechischer Staatsangehörigkeit. Die Mutter war Frieda Weiss, geborene Hummel, deren Eltern zum einen Teil aus Basel in der Schweiz kamen, zum anderen aus dem elsässischen Straßburg. Die multinationale Herkunft ist einer der Gründe, neben den laufenden geographischen Wohnortwechseln innerhalb Deutschlands, aber auch nach Großbritannien, der Tschechoslowakei, der Schweiz und Schweden, warum es Peter Weiss möglich wird, von Anfang an eine internationale, später internationalistische Haltung zu finden.

Der Vater ist Textilkaufmann. Peter erlebt ihn sein ganzes Leben lang als Direktor verschiedener Textilfabriken, als Bourgeois. Die Mutter war nach ihrer ersten Ehe von Max Reinhardt entdeckt worden; an seiner Bühne spielte sie in Berlin in vielen bedeutenden Hauptrollen. Die Karriere der Mutter endet mit dem Beginn der zweiten Ehe. Von ihr gehen gegenüber Peter Weiss keine Impulse, keine Ermutigungen aus für sein Kunstinteresse. 1918 bis 1929 wohnt die Familie in Bremen, ab 1922 im Villenviertel Horn, in der Marcusallee; ab jetzt lebt man im wesentlichen im großbürgerlichen Milieu. Für Peter Weiss ist diese Atmosphäre steril, feindlich und von Einsamkeit geprägt.

Von 1924 datieren erste ungewöhnliche Zeichnungen von Peter Weiss. Er flüchtet quasi in diese Art der Bewältigung seiner Umwelt, ohne dazu vom Elternhaus angeregt worden zu sein. 1929 zieht die Familie um nach Berlin. Er besucht das Gymnasium. Mit einem kleinen Freundeskreis erobert er das virtuose Kulturleben des damaligen Berlin Ende der zwanziger/Anfang der dreißiger Jahre. Die zwei, drei Freunde nehmen alles, was sie an Kultur dort bekommen können, begierig in sich auf. Sie besuchen ebenso die Museen der Antike wie die Ausstellungen der Avantgarde. Sie lesen an Literatur alles, was sich bietet, besuchen das Theater, Konzerte, beschäftigen sich mit Brecht, der sexualpolitischen Bewegung. Peter Weiss besucht zu dieser Zeit auch eine private Malerschule.

1933 – der Faschismus errichtet seine Macht – wird die jüdische Familie zwar noch nicht direkt, aber doch latent bedroht. Sie geht deshalb 1934 nach London, wo der Vater wiederum eine Textilfabrik übernimmt. Sie wohnen in einer Villa in Chislehurst. Peter Weiss hat zu diesem Zeitpunkt wohl Kontakt mit Linken, versteht sich selbst aber nicht als Mensch, der politisch aktiv zu sein hat. So lernt er etwa in London einen jungen deutschen Kommunisten kennen namens Ayschmann, der sich dann nach Spanien zur Verteidigung der Republik meldet und seitdem verschollen ist. Peter Weiss wird ihm nie mehr begegnen und auch nie mehr Nachricht von ihm bekommen.

[17] Er muß in dieser Zeit zunächst gewissermaßen „Zwangsarbeit“ – von ihm wird es so empfunden – im Büro des Vaters leisten. Er setzt aber durch, daß er immerhin die „Polytechnische Fotoschule“ besuchen kann, gegen den Vater, der möchte, daß der Sohn etwas „Reales“, einen Beruf lernt, von dem er leben kann. Er selbst sieht darin die Möglichkeit, sich mit der geliebten Kunst auseinanderzusetzen und sich künstlerische Techniken und Stile anzueignen. In diesem Zeitraum – 1935, 36, 37 – malt er sehr viel. Er malt durchaus sehr reife Sachen, wie zum Beispiel sein bekanntes Bild „Die Maschinen greifen die Menschheit an“ oder „Das große Welttheater“. Er schreibt Texte, Geschichten, Gedichte, die teilweise auch zur Illustration der Bilder dienen. Die Bilder sind größtenteils universelle Menschheitsthemen, aber auch mythische Motive, die in einer ganz bezeichnenden altmeisterlichen Malweise dargestellt werden. 1935, noch in London, organisiert er die erste Ausstellung seiner eigenen Gemälde in einer Garage; diese Ausstellung bleibt unbeachtet.

1936 geht der Vater nach Warnsdorf in Böhmen, ČSR. Dort empfindet Peter Weiss die Einsamkeit, die Lieblosigkeit, die eiskalte Atmosphäre des Elternhauses noch stärker; die Isolation wird noch größer. Er beginnt einen Briefwechsel mit Hermann Hesse, der mehrere Jahrzehnte andauern wird. Hesse bescheinigt ihm anhand der zugeschickten Zeichnungen und literarischen Arbeiten, daß er auf beiden Gebieten begabt sei. Und so kann Peter Weiss dank dieser Fürsprache seinen Vater überreden, ihn an der Kunstakademie in Prag studieren zu lassen, was er von 1936 bis 1938 tut. 1937 und 38

besucht er jeweils einmal Hesse, ist bei ihm zu Gast. Auch in Prag lernt er Freunde kennen, die ihn sein ganzes Leben lang begleiten werden, wie etwa den bekannten Maler Endre Nemes, der heute zu den erfolgreichsten Künstlern in Schweden gehört, oder auch den uns allen bekannten Robert Jungk. In Prag beginnt, nach Berlin, die zweite große Phase der Kunstaneignung. Er studiert dort die gesamte deutschsprachige Klassik, die Avantgarde. Er saugt wie ein trockener Schwamm von Kafka bis Rimbaud alles auf.

1939 überfällt Nazideutschland die Tschechoslowakei. Der Vater zieht Hals über Kopf nach Allingsås in Schweden, wo er wiederum eine Textilfabrik übernimmt. Peter Weiss ist zunächst in der Fabrik des Vaters Textilarbeiter. Dann muß er, demütigend für ihn, dort als Textilmusterzeichner arbeiten. Um sich von zuhause zu lösen, wird er Landarbeiter unter fast feudalen Bedingungen. Und schließlich geht er monatelang, im Winter des Jahres 1939, als Holzfäller nach Nordschweden und führt eine geradezu proletarische Existenz. Er hat in Schweden durchaus Kontakt mit der deutschen politischen Emigration. Er lernt persönlich kennen etwa Bertolt Brecht, Max Hodann. Er selbst allerdings ist nicht politisch aktiv. Künstlerisch bisher erfolglos, sowohl was die Malerei angeht als auch in der Literatur, versucht er sich in Schweden zu assimilieren—in Schweden, wo ganz andere künstlerische Fragestellungen und Stile herrschen. Weiss schließt sich schwedischen Künstlergruppen an und versucht sich anzupassen; er malt jetzt auch Straßenbauarbeiter, Wäscherinnen, Bauern; er hat häufig Ausstellungen. Verkäufe gibt es aller-[18]dings kaum. Aus der Politik hält er sich weiterhin heraus, obwohl er in einer sehr politischen Umgebung lebt. Auch seine jüdische Herkunft spielt für ihn als Exilanten noch keine Rolle.

1945 ist der Krieg zu Ende. Weiss bekommt die schwedische Staatsbürgerschaft. Er malt, gleichsam zum Tag der Befreiung, das Bild „Parade einer Allegorie auf das Leben“, wie sie sich ihm darstellt. Er beginnt sich in diesem Jahr auch mit Surrealismus zu beschäftigen, mit Buñuel, mit dem Film überhaupt, liest viel Henry Miller und macht eine Parisreise, die nicht die einzige in seinem Leben bleiben wird.

1947 veröffentlicht Peter Weiss sein Buch „Von Insel zu Insel“, das er als Selbstdruck herausbringt und das wie die anderen Bücher in den nächsten Jahren kaum verkauft wird. Im Juli/August des Jahres 1947 geht er als Korrespondent der „Stockholms-Tidningen“ nach Berlin, wo er als Schwede den Schweden von der dortigen Nachkriegssituation berichtet. Diese Reportagen erscheinen uns eigenartig unpolitisch. Auch in dem in dieser Zeit entstandenen Buch „Die Besiegten“, in dem er diese Erlebnisse noch einmal schildert, ist das ganze eine surreale Trümmerwelt, eine Ruinenlandschaft, die ihm als surreales Ereignis erscheint. Er schildert insbesondere das Elend der Kinder, aber auch die Schuld der Sieger faßt er in folgende Worte: „Überall, wo die Macht als Prinzip gilt, gibt es auch Henker. Und je größer die Macht wird, desto mehr werden die Henker. Die, die nun vor den Käfigen der Henker wachen, warten auf die Signale der Grausamkeit. In Gefahr sind alle. Alle, die bewachen. Alle, die richten. Alle, die siegen. Alle, die Stärke besitzen. Denn der, der bewacht, er foltert. Der, der richtet, er mordet. Der, der siegt, er verwüstet. Der, der stark ist, spielt mit der Macht. Ich will meine Schwachheit bewahren. Ich will unter den Schwachen bleiben.“

Ab 1948 unterrichtet Peter Weiss, inzwischen 32 Jahre alt, an der Volkshochschule. Er gibt dort Unterricht in Malerei, Filmtheorie, auch in den Techniken des Films, er gibt maltherapeutischen Unterricht in Gefängnissen. Auch zu diesem Zeitpunkt tritt er ein für die Diskriminierten, Entrechteten. 1949 erscheint ein weiterer surrealistischer Roman, „Der Vogelfreie“, später von ihm selbst verfilmt. 1950 beginnt er eine tiefgreifende Psychoanalyse, die er nur dadurch bezahlen kann, daß der Analytiker seine unverkäuflichen Bilder nimmt. Ein weiterer Roman, „Das Duell“, erscheint. Weiss wird Mitglied in zwei Gruppen von Filmemachern. 1952 schreibt er erstmalig wieder in deutscher Sprache „Der Schatten des Körpers des Kutschers“—ein Roman, der in der Bundesrepublik acht Jahre lang von einem Verlag zum anderen gereicht wird, bis er endlich erscheint. Peter Weiss lernt in dieser Zeit, Anfang der 50er Jahre, auch seine spätere Frau, Gunilla Palmstierna, kennen—eine Bühnenbildnerin, die später seine Bühnenbilder machen wird. Sie ist zudem Bildhauerin. Es ist ein produktives künstlerisches Verhältnis, das sein ganzes Leben lang wirken wird.

Nachdem er zwanzig Jahre gemalt hat, folgen jetzt zehn Jahre, in denen 18 er hauptsächlich Filme macht. Er beginnt mit sechs surrealistischen Experi-[19]mentalfilmen, die ab 1952 Jahr für Jahr in jeweils entwickelterer Form gedreht werden. 1956 erscheint ein Buch „Avantgardefilm“, in dem er sich der ganzen Geschichte avantgardistischer Filme, seit den Anfängen der Filmkunst überhaupt, widmet und sie analysiert. Interessant ist, daß er in dieser Phase auch zwei Filme macht, zu denen er selbst die Musik schreibt. Ab 1956 bekommen seine Filme gesellschaftskritische Aspekte, etwa wenn er 1956 „Gesichter im Schatten“ dreht, einen Film, der sich mit alten Alkoholikern im Stadtzentrum von Stockholm beschäftigt (er wird auf den 6. Weltjugendfestspielen in Moskau ausgezeichnet). Im Jahre 1957 dreht er den Film „Im Namen des Gesetzes“, der sich mit den Problemen im Jugendgefängnis auseinandersetzt. Die Zensur macht ihm, nicht nur in diesem Fall, bei mehreren Szenen zu schaffen. Er benutzt den Film öfters auch, um sich zu solidarisieren mit den Ausgegrenzten und Kapputten im Wohlfahrtsstaat Schweden.

1958 dreht Weiss einen Film über den Jugendverbandstag der schwedischen Jungsozialisten, in dem er etwa auch mit distanzierter Ironie einen Antrag zu Abrüstung beschreibt, zu dem Nichtbefassung beschlossen wird, weil diese Frage noch diskutiert werden müsse. 1958 – nun 42 Jahre alt – dreht er im Auftrag der sozialdemokratischen Partei Schwedens den Film „Was sollen wir jetzt machen?“ – ein Film, der insbesondere Jugend- und Freizeitprobleme, Alkohol- und Drogenplagen durchleuchtet, durchaus auch mit einem klassenmäßigen Hintergrund.

1960 dreht er in Kopenhagen den Film „Hinter den Fassaden“, der sich mit den damals neuentstehenden Trabantenstädten beschäftigt, wobei er das naive Herangehen der Einwohner, der Interviewten, konfrontiert mit den Bildern, die dem Zuschauer damals, aber auch uns heute, deutlich zeigten, welche Probleme mit diesen Wohnmaschinen verbunden sind. In mehreren seiner Filme tritt Peter Weiss auch selbst als Schauspieler auf. Anfang der 60er Jahre macht er jedoch mit dem Filmen Schluß. Er hat kein Geld. Er steckt immer noch in seiner künstlerischen Isolierung. Die Filmkonzerne fördern ihn nicht. Er ist ihnen zu wenig kommerziell und auch zu Kompromissen nicht bereit. Er ist ihnen zu wenig schwedisch. Trotzdem hat er für seine Filme viele Preise bekommen. Und er war eigentlich von Anfang an in den Cineastkreisen der USA als Filmavantgardist sehr bekannt.

1960, mit 44 Jahren, schreibt er den „Abschied von den Eltern“ und zwei Jahre später „Fluchtpunkt“; diese beiden Romane sind autobiographischer Art, sie geben Auskunft über die Künstlerwerdung des Peter Weiss. Von dieser Zeit an arbeitet er auch bei der Gruppe 47 mit. Sein Leben ist geprägt von Armut, künstlerischer Isolation. Er lebt von der Hand in den Mund. In diesem Zeitraum entstehen auch Essays zu ästhetischen Fragen; trotzdem, er ist kein erfolgreicher Schriftsteller. Er führt eine quasi-proletarische Existenz. Es gibt eigentlich wenig Dokumente über seine Politisierung, wenig Greifbares über die Art und Weise, wie sich Weiss der Politik zugewandt hat, was das ausgelöst hat; doch wissen wir, daß er in diesen ersten Jahren der 60er einen links-sozialistischen Freundeskreis hat, mit dem er viel diskutiert. Er selbst be-[20]zeichnet sich damals als radikaler Sozialist, als Marxist-Leninist. Und nun beginnt eine Phase, ab 1963, wo er sich hauptsächlich als Theaterschriftsteller betätigt. Diese Phase wird bis 1970 andauern.

Weiss hat zwar schon zwischen 1947 und 1954 Theaterstücke geschrieben, aber nun, 1964, mit dem „Marat/Sade“ beginnen seine Welterfolge. „Marat/Sade“ selbst wird ein rasender Erfolg, es ist ein Stück, das Geschichtsphilosophisches mit Aktionstheater mischt und international gefeiert wird als Wiedergeburt des deutschen Theaters. Er konfrontiert in diesem Stück den Revolutionär mit dem Revolutionsgewinnler. Er zeigt die Träger der Revolution, sowohl die, die Egoisten sind, als auch die Revolutionäre, die sich diszipliniert und selbstlos als Subjekt der Geschichte verstehen, die die Geschichte vorantreiben wollen.

1964 ist Peter Weiss Zuhörer beim Auschwitz-Prozeß in Frankfurt. Und nun erkennt er seine jüdische Identität. Er erkennt, was der Faschismus als Konsequenz kapitalistischer Politik ihm bestimmt hatte, nämlich seine Ermordung in Auschwitz. Er schreibt darüber den Aufsatz „Meine Ortschaft“ – gemeint ist Auschwitz. 1965 schreibt er das Theaterstück „Die Ermittlung“. Dieses Stück, das die Hauptlinien der Argumentation von Verteidigung, Zeugen, Angeklagten der Auschwitz-Prozesse

darstellt und beleuchtet, wird an sechzehn Bühnen in Ost und West gleichzeitig uraufgeführt. Die Reaktion der Reaktion bleibt nicht aus. So schreibt „Die Welt“ dazu: „Man kann schon sagen: die Überrumpelung ist perfekt. Ein prominenter Schriftsteller konvertiert zum Kommunismus. Seinen ersten Angriff auf den Westen trägt er in einem Stück vor, dessen Thema unantastbar ist... Wie immer man das Stück jetzt angreift, wie immer man sich mit der Konversion des Autors auseinandersetzt, der Osten wird spielend jede Polemik als neofaschistische Hetze auslegen können.“

Ebenfalls 1965 schreibt Peter Weiss die „Zehn Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt“, veröffentlicht zunächst in Schweden, einen Tag später in „Neues Deutschland“, worin er erstmalig offen und klar seine Parteinahme für die Arbeiterklasse und für den Sozialismus, für die kolonial Unterdrückten erklärt und erklärt, daß er die revolutionäre Bewegung und die Kommunisten unterstützt und sich ihnen als zugehörig betrachtet. Er schreibt in den zehn Arbeitspunkten: „Die Besitzer der Erde, eine verhältnismäßig kleine Gruppe, bemühen sich heute darum, ihre Stellungen zu festigen und zu verteidigen. Nachdem sie die Notlage nach dem Krieg ausgenutzt und sich daran noch einmal äußerst bereichert hatten, sehen sie sich jetzt den wiedererwachenden Kräften der ausgeplünderten Völker gegenüber (...) Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit. Was auch für Fehler im Namen des Sozialismus begangen worden sind und noch begangen werden, so sollten sie zum Lernen da sein und einer Kritik unterworfen werden, die von den Grundprinzipien der sozialistischen Auffassung ausgeht (...) Zwischen den beiden Wahlmöglichkeiten, die mir heute bleiben, 20 sehe ich nur in der sozialistischen Gesellschaftsordnung die Möglichkeit zur [21] Beseitigung der bestehenden Mißverhältnisse in der Welt.“ Abschließend heißt es: „Meine Arbeit kann erst fruchtbar werden, wenn sie in direkter Beziehung steht zu den Kräften, die für mich die positiven Kräfte dieser Welt bedeuten. Diese Kräfte sind heute überall, auch in der westlichen Welt zu verspüren, und sie würden ein noch größeres Gewicht, eine noch größere Solidarität und ein noch umfassenderes Engagement bekommen, wenn sich die Offenheit im östlichen Block erweiterte und ein freier und-ogmatischer Meinungs-austausch stattfinden könnte.“ (Neues Deutschland, 2. September 1965)

Er hat sich seine Solidarisierung mit dem Sozialismus nicht leicht gemacht. Einmal in dem Sinne, daß er sich sehr viel Mühe damit gemacht hat, sich da hineinzuarbeiten. Zum anderen aber hat er lebenslang viele Dispute mit Persönlichkeiten aus Politik und Kultur des Sozialismus geführt, die uns zum Teil auch noch zugänglich sind, und die aktuelle Bedeutsamkeit auch heute und noch weiterhin haben.

1966, Peter Weiss ist nun 50 Jahre alt, beginnt sein langanhaltendes Vietnam-Engagement gegen den schmutzigen Krieg der USA. Zusammen mit seinem Freund Erich Fried nimmt er viele Möglichkeiten wahr, sich für den Frieden in Vietnam und für die vietnamesische Revolution einzusetzen. In diesem Jahr – 1966 – hält er auch seine berühmte Rede an der Princeton-Universität in den USA „I come out of my hiding-place“, wo er darlegt, warum er Schluß macht mit seiner individualistischen und surrealistischen, existenzialistischen und psychologischen Schaffensperiode.

1967 erscheint ein neues Theaterstück „Gesang vom Lusitanischen Popanz“ – ein antikolonialistisches Stück, das rund um die Welt gespielt wird und große Bedeutung auch für viele Fragen der antiimperialistischen Identität gerade an Studentenbühnen in den großen Städten der drei Kontinente Asien, Afrika und Lateinamerika bekommt. Weiss gibt zu dieser Zeit sehr viele Interviews. Insgesamt sind weit über hundert Interviews mit ihm bekannt; zwischen 1963 und 1982 gibt er im Schnitt alle sechs bis acht Wochen ein Interview. Ich möchte sagen, daß das Interview neben seinen Essays für ihn durchaus eine eigene Kunstform darstellt. Er ist Mitglied der Jury im Vietnam-Tribunal, im Russell-Tribunal in Stockholm. Er macht im Mai 1967 eine Kuba-Reise und im Februar 1968, mit 52 Jahren, hält er eine bedeutende Rede auf dem Vietnam-Kongreß in Westberlin.

Es ist auch in dieser Zeit, daß er Mitglied der Kommunistischen Partei Schwedens wird. Peter Weiss wird ein aktiver Mitarbeiter seiner schwedischen Partei, der VKP-Linkspartei Schwedens, er gibt ihr bedeutsame Impulse für das kulturpolitische Programm Mitte der 70er Jahre. Er schreibt

1968 den „Vietnam-Diskurs“, ein Theaterstück, das die viertausendjährige Geschichte des Kampfes um Befreiung und Einheit des vietnamesischen Volkes darstellt. Er besucht in diesem Jahr mit seiner



Frau Vietnam, und sozusagen als Frucht dieser Reise schreibt er die „Notizen zum kulturellen Leben der Demokratischen Republik Vietnam“, ein leider nur in kleiner Auflage erschienenenes und nie mehr von Suhrkamp aufgelegtes Büchlein—obwohl hier später [22] wichtig werdende Aussagen in mehr oder weniger ausgearbeiteter Form erstmalig formuliert werden. Er stellt hier dar, daß eine lebende kulturelle Tradition und ein aktives kulturelles Schaffen zu den Voraussetzungen gehört, um den Klassenkampf oder Befreiungskampf siegreich durchstehen zu können, daß ohne eine solche kulturelle Identität und Aktivität die Volksmassen solche Kämpfe nicht bestehen können.

1968/69 schreibt er sein Stück „Trotzki im Exil“, das 1970 uraufgeführt wird. Es gibt eine furchtbare Kritik in Ost und West, die sich sowohl auf politische Inhalte wie auch auf ästhetische Gesichtspunkte bezieht. Mir ist nur eine durchweg positive Kritik bekannt: von Ernest Mandel. Es geht Weiss in seinem Stück um die Auseinandersetzung um die materialistische Geschichtsauffassung, und im Grunde sind diese Gesichtspunkte auch heute sehr aktuell und noch von einiger Bedeutung für die Zukunft. Übrigens hatte Peter Weiss geplant, am Ende seines Lebens nochmal ein neues Trotzki-Stück zu schreiben.

1971 schreibt Weiss seinen „Hölderlin“, ein Theaterstück (auch) als Nachruf für die APO, in dem er sich beschäftigt mit der APO-These vom Marsch durch die Institutionen. Dieser „Hölderlin“ existiert in fünf Fassungen. Auch das ist eine für Peter Weiss typische Behandlungsweise von Problemen: lernend schreiben, schreibend lernen, immer wieder neues Festhalten des Denk- und Diskussionsstandes, die Manifestation der Neuaneignung, der Kenntnisse, der Interpretation, der Kritik von Freunden—das immer wieder einzuarbeiten.

Nach zwanzigjähriger vorrangiger Arbeit als Maler, zehn Jahren vorrangigen Filmschaffens, nach einem Jahrzehnt der Theaterstücke werden jetzt zehn Jahre kommen, in denen er sein Hauptwerk, den Jahrhundertroman „Ästhetik des Widerstands“ schreibt, ab 1972. Er arbeitet am ersten Band bis 1975, dem Jahr, da er erscheint, und in dieser Zeit, 1974, ist Weiss auch Gast in Moskau beim sowjetischen Schriftstellerkongreß. Er besucht die Sowjetunion, sieht sich vieles an mit kritischen und historischen Augen; er macht viele interessante Beobachtungen, die er in seinen Notizbüchern auch festhält. Er erlebt die Sowjetunion vor allem als die Kraft, die ihn persönlich wie ganz Europa und dessen Kultur hat überleben lassen, nicht durch den Faschismus hat untergehen lassen. 1978 erscheint der zweite Band der „Ästhetik“. Und in dieser Zeit versucht man auch bei ihm, wie bei vielen anderen Intellektuellen, die in den 60er/Anfang der 70er Jahre in der Vietnam-Solidaritätsbewegung aktiv waren, ihn von dieser Solidarität wegzubringen. In der Zwischenzeit haben Auseinandersetzungen an der vietnamesischen Grenze stattgefunden. Pol Pot hat Scharmützel an der Grenze veranstaltet. Vietnam marschiert nach Kampuchea ein; und in dieser Situation analysiert Peter Weiss die dort entstandene Situation. Er läßt sich trotz Druck und Verleumdung nicht von seiner solidarischen Haltung zu Vietnam abbringen, was ihm auch eine Menge neuer Feindschaften einbringt. Peter Weiss ist kein Pazifist; er weiß, daß Waffengänge und Gewalt in der Geschichte nötig sein können und oft genug unumgänglich sind, auch um dem Neuen zum Durchbruch zu verhelfen.

[23] 1981, Peter Weiss ist nun 65 Jahre alt, erscheint der dritte Band der „Ästhetik des Widerstands“, zusammen mit den dazugehörigen Notizbüchern über diesen Zehnjahres-Zeitraum. – In den letzten Monaten seines Lebens kehrt er wieder zu einem frühen Punkt seines bildnerischen Schaffens zurück, nämlich den Collagen. 1982 inszeniert er noch selbst sein letztes Theaterstück „Der neue Prozeß“—ein Stück, das den Weltimperialismus, die Kriegsgefahr zum Thema hat und in vielem den Diskussionen der Friedensbewegung in den nachfolgenden Jahren vorgreift. Am 10. Mai 1982 stirbt Peter Weiss.

Wie bedeutsam Peter Weiss offensichtlich für alle geworden ist, zeigt auch folgendes Zitat aus „Die Wahrheit“ vom 8. November 1986: „Westberlin. Der gesamte literarische Nachlaß des Schriftstellers, Dramatikers und Malers Peter Weiss wird der Akademie der Künste unserer Stadt von Frau Palmstierna-Weiss als kostenlose Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt. Dies gab Kultursenator Hassemer (CDU) gestern in der Akademie auf einer Pressekonferenz, auf der Frau Palmstierna-Weiss einen entsprechenden Vertrag unterzeichnete, bekannt. Anknüpfend an eine Aussage des Senators—

Hassemer hatte das Werk von Weiss als einen kostbaren Schatz bezeichnet – wollte ‚Die Wahrheit‘ von dem CDU-Politiker wissen, wie er zu den politischen Aussagen und dem Kampf des Künstlers Weiss stehe, der beispielsweise im Krieg der USA gegen Vietnam klar gegen den Imperialismus Stellung bezogen hatte. Zu dieser Frage vertrat der Senator den Standpunkt, daß er in seiner politischen Arbeit streng zwischen künstlerischen Aussagen und politischer Stellungnahme trennen würde. In seinen Augen verlöre ein Künstler durch seine politischen Aussagen in ‚keiner Nuance an Gewicht‘, äußerte Hassemer.“

[24]

## **Thomas Metscher** **Geschichte, Politik und Kunst**

### **Zu Peter Weiss, *Ästhetik des Widerstands***

#### **1. Struktur, Gegenstand, ästhetische Form**

Am Beginn des ersten Bandes der *Ästhetik des Widerstands* steht die Deutung des Pergamonfrieses. Im Vollzug dieser Deutung wird die ästhetische und politisch-historische Grundkonstellation des ganzen Werks freigelegt. Am Modell des Frieses wird die Struktur des historischen Prozesses selbst sichtbar: als eine Geschichte der Kämpfe der Klassen, als Zusammenhang von Unterdrückung, Leiden und Widerstand. Widerstand wird erkannt als Bedingung proletarischer Selbstfindung – als Bedingung für Humanität der Unterdrückten aller Zeitalter. Erkannt wird die Bedeutung der Kunst: als „höchster Ausdruck der Wirklichkeit“ (III, 130 f.), als Form kultureller Identitätsfindung, als Sinn-Artikulation, Widerstandsform, Medium historischer Orientierung, Welt- und Selbsterkenntnis, als Erinnerung der Menschheit. Erkannt wird die zentrale Rolle der Kunst im Prozeß des Widerstands, im Selbstbefreiungskampf der unterdrückten Klassen. Entfaltet wird zugleich ein besonderer historischer Augenblick, in dem die interpretatorische Aneignung des Frieses erfolgt: Berlin 1937, das faschistisch besetzte Deutschland, der weltweite Kampf gegen die Mächte des Terrors und der Barbarei. Der Fries erschließt sich im „Augenblick einer Gefahr“ (Walter Benjamin), unverzichtbarer Bestandteil des Kampfs gegen die Herrschaft des Schreckens.

Die *Ästhetik des Widerstands* entfaltet die Geschichte des antifaschistischen Widerstands zwischen 1937 und 1945. Sie entfaltet zugleich die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung in dieser historischen Phase, implizit auch die Weltgeschichte der Gegenwart im Rückblick und Vorausblick; den Todeskampf zwischen Imperialismus und Sozialismus–Barbarei und Humanität–bis in die Gegenwart hinein. Die historische Bewegung selbst ist –mehr als Ausgangspunkt und Material – der *reale Gegenstand* der ästhetischen Fiktion. In diesem Sinn ist die *Ästhetik des Widerstands* auch mehr als ein historischer Roman im traditionellen Sinn:

Band I verfolgt, im Medium einer (noch genauer zu bestimmenden) Ich-Erzählung – eines berichtenden, kommentierenden, reflektierenden Ich-Erzählers – die historische Entwicklung vom illegalen Kampf der Kommunistischen Partei im faschistischen Deutschland des Jahres 1937 bis zum Ende des Spanischen Bürgerkriegs. Die Stationen sind: Berlin, das tschechische Warnsdorf (wo der Erzähler seine Eltern auf der Durchreise besucht), Spanien (wo der Erzähler im Winter 1937/38 im Lazarett-dienst der Internationalen Brigaden tätig ist), schließlich Paris (Aufenthalt des Erzählers nach Rückzug der Internationalen Brigaden im Herbst 1938). Behandelt der erste Teil von I (I, 1) [26] historisch die Lage der Arbeiterbewegung in Deutschland, mit ständigem reflektierenden Einbezug der Entwicklung – national wie international – bis zum Sieg des Faschismus und zum organisierten Widerstand gegen diesen, so wird im zweiten Teil (I, 2) die Geschichte des spanischen Kriegs umfassend erkundet, stets mit Einbezug der historischen Entwicklung bis zu dem Punkt hin, den die Erzählung erfaßt. Der narrative Faden wird allein rudimentär entfaltet. Lediglich die Elemente einer Fabel werden gegeben, die für das Verständnis des Erzählvorgangs insgesamt wichtig sind. Strukturell dominiert der Dialog sowie der von der Gesprächssituation her motivierte Rückblick: die erinnernde Rekonstruktion von Geschichte. So paradigmatisch die Geschichte der Bremer Räterepublik im Bericht des Vaters, als signifikanter Teil der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung (hier läßt sich von einer relativ selbständigen narrativen Einheit sprechen). Von strukturbildender Bedeutung ist vor allem die dialogisch entfaltete Behandlung historischer, politischer und ästhetischer Fragen. Durch die von den im Dialog befaßten Figuren vertretenen unterschiedlichen (oft scharf gegensätzlichen) Standpunkten wird das gesamte Spektrum der Positionen innerhalb der deutschen und internationalen Arbeiterbewegung ästhetisch eingebracht. In der *Ästhetik des Widerstands* wird die Geschichte durchgängig „standpunktlogisch“ präsentiert dargestellt in der Perspektive der unterschiedlichen Standpunkte der am Geschichtsprozeß Beteiligten. Kraft der dominierenden Dialogstruktur bzw. der (dialogisch vermittelten) erinnernden Rekonstruktion von Geschichte, doch auch durch die Reflexion (die reflektierende Berichtform) des Erzählers selbst erhält der Roman einen stark theoretisch-reflektierenden Charakter,

konstituiert sich die Romanform im Sinne eines poetischen *Reflexionskontinuums*, wird der historische Roman der von Scott begründeten „realistischen“ Tradition transformiert zum modernen *roman d'essay*.

Entscheidende Bedeutung für die besondere Formstruktur des Romans wie auch für seinen umfassenden gesellschaftlich-philosophischen, historisch-kritischen Gehalt besitzen die Interpretationen von Werken der alten und neuen Kunst. So steht am Beginn des ersten Bandes (I, 1) eine überaus detaillierte, historischen Kontext und Werkstruktur präzise erfassende Deutung des Pergamonfrieses. Am Ende des Spanienteils ist – im Sinne einer ästhetischen Summa der spanischen Erfahrung – die Interpretation von Picassos *Guernica* gestellt, gefolgt durch erste Hinweise auf Géricaults *Floß der Medusa* (mit dessen Deutung der zweite Band dann einsetzt), interpretatorische Verweise auf Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* und Goyas *Erschießung der Aufständischen* – „Arbeiter, Bauern, ein Mönch“, starrend „in wildem Trotz“ (I, 346) – sowie das Paradigma von Menzels *Eisenwalzwerk* als Beispiel für eine Kunst, die sich aus dem Kontext herrschender Ideologie *nicht* zu lösen vermag.

Diese Kunstinterpretationen haben mehr als eine bloß illustrative, sie haben eine im ästhetisch-semantischen Sinn strukturbildende Funktion. D. h., sie strukturieren Form- und Bedeutungsaufbau des Werks im Sinne komposi-[27]torischer Regeln. Sie dienen als Deutungsmuster der geschichtlichen Erfahrung: *Pergamon* im Sinn eines umfassenden Modells historischer Prozesse, *Guernica* als Inbild der spanischen Erfahrung in der Zusammenfassung von Schrecken, Leid, Klage und Widerstand. Gleiches gilt für Goya und Delacroix. Géricault dann ist die Erkundung eines Extrems von Todeserfahrung und Vereinsamung, die „Katastrophe als Sinnbild eines Lebenszustands“ (I, 345), mit der auf den kleinsten Punkt geschmolzenen Hoffnung: bildnerisches Kondensat eben der Erfahrung, die die Zeit nach der spanischen Niederlage, die Periode des scheinbar unaufhaltsamen faschistischen Triumphs, das Zeitalter der vollendeten Barbarei auszeichnet.

Weitere solche strukturbildenden Deutungsmuster im ersten Band der Trilogie sind: Dante, Neukrantz, Kafka, Brueghel, Gaudi. Neukrantz und Kafka werden gemeinsam gelesen: als literarische Paradigmen der proletarischen Existenz auf unterschiedlichen Erfahrungsebenen und als Verallgemeinerungsstufen ästhetischen Bewußtseins. Brueghel wird zitiert – gleichfalls im Konnex mit Kafka – als Beispiel einer Kunst realistischer Typik (vgl. I, 172), als Verfasser von „Weltlandschaften“, als Meister des unbestechlichen Blicks (I, 174); so das satirisch-groteske Welttheater des *Streits zwischen Karneval und Fasten*, der Terror des *Bethlehemitischen Kindermords*; das Dorf, von fern gesehen in sich ruhender Ort des Gewöhnlichen und Überlieferten, transformiert zum „Schauplatz namenloser Verzweiflung“, das Grauenhafte zum Unentrinnbaren zusammengebunden, Bild einer „andauernden Gestik des Entsetzens, des kalten Abschlachtens, eingestanz für immer in der ikonenhaft weißen Fläche“ (I, 175). Brueghel wird im zweiten Band der Trilogie noch einmal zitiert (II, 147 ff.), im Kontext des Brechtteils, wo die „ungeheuren Landschaften“ der *Dullen Griet* und des *Triumphs des Todes* entdeckt werden als die umfassendsten Visionen der Kriegsapokalypse, die intensivsten bildnerischen Darstellungen des „Einbruchs der höllischen Herrschaft“, des Reichs des Schreckens, vor *Guernica*. Brueghel wird hier – zum Zeitpunkt des Zweiten Weltkriegs, des militärisch weltweit expandierenden Faschismus – zum Deutungsmuster der alptraumhaften Alltagspraxis des braunen Terrors, Paradigma der realen Irrealität des losgelassenen Kriegsschreckens.

Die Kunstinterpretationen strukturieren den (historischen) Handlungsablauf des Romans nicht nur im Sinne paradigmatischer Deutungsmuster, in denen die erfahrene Geschichte poetisch-bildnerisch erfaßt, „auf den Begriff“ gebracht wird. Sie strukturieren den Geschehnisablauf auch in einem ästhetisch-formalen, kompositorischen Sinn. Und zwar fungieren Teile der Motiv- und Bilderwelt der Werke als strukturbildende Momente des Erzählganzen: so die Figuren des Pergamonfrieses: Götter, Giganten, die Mutterfigur, die im Fries entdeckte Löwenpranke des Herakles, so die Inferno-Metapher aus Dantes *Göttlicher Komödie* – das Inferno als kompositorische Metapher –, die den zentralen Teil des dritten Bandes – die Hades-Wanderung durch das faschistische Deutschland – ästhetisch-kompositorisch und semantisch-inhaltlich strukturiert (Lotte Bischoffs todesverachtende Fahrt in das faschistische [28] Deutschland wird parallelisiert mit der Wanderung des Comedia-Dichters durch

das Inferno in Dantes Gedicht), die in der Symbolik von Unterwelt und Schreckensreich vielfältig variiert wiederkehrt. Solche Metaphern wie insgesamt die Werk-Verweise, die expliziten und impliziten (oft nur angedeuteten) Motive aus Kunstwerken strukturieren die Trilogie (am stärksten Band I, der Sachverhalt verändert sich mit Band III) im Sinne einer *metaphorisch-symbolischen Vernetzung*. An die Stelle der einheitlichen erfundenen Fabel, von der her der traditionelle Roman strukturiert ist, treten in der *Ästhetik des Widerstands* andere, hochkomplexe und äußerst bewußt gehandhabte Kompositionsprinzipien. Zu diesen gehört wesentlich das Verfahren *metaphorisch-symbolischer Strukturierung* („Vernetzung“), wie es sich im Bau bestimmter Motivreihen niederschlägt. So konstituiert die Mutter-Gestalt, in einer Vielzahl von Transformationen, eine strukturierende Reihe; desgleichen die Herakles-Figur (samt der ihr zugeordneten – meist historischen – Gestalten). Diese „Reihen“ verknüpfen sich zu strukturbildenden Netzen von zugleich formal-ästhetischer wie inhaltlich-semantischer Funktion.

Für diesen Zusammenhang läßt sich die *Signifikanz des Titels* nicht nur für Thematik und Gehalt des Romans behaupten, sondern auch hinsichtlich der Komposition und der Form. Das Ästhetische—jetzt im Sinn überlieferter künstlerischer Produktionen—wird selbst zum kompositorischen Medium der Darstellung: zum Medium für die *künstlerische* Verarbeitung von Geschichte unter dem Gesichtspunkt einer Leidens- und Widerstandsgeschichte. Die ästhetische Dimension ist, unter formalen Gesichtspunkten, auf drei Ebenen im ersten Band der *Ästhetik des Widerstands* präsent: auf der Ebene (relativ geschlossener) *Werkinterpretationen* – der immer an konkrete Situationen gebundenen Deutung von Einzelwerken (bzw. Werkgruppen) – und auf der Ebene einer verallgemeinernden (stets diskursiven) *kunsttheoretischen Reflexion*, zu der die der *kulturpolitischen Programmatik* (die kulturpolitische „Pragmatik“ dieser Reflexion) als dritte zugeordnete Ebene gerechnet werden muß. Die zweite und dritte Ebene kann weniger als die der Werkinterpretation einzelnen Romanteilen zugeordnet werden, sie erstreckt sich über die gesamte Trilogie (vorrangig allerdings über Band I und II), wird in der Regel aus den einzelnen Werkanalysen – unter Hinzuziehung weiterer (oft nur angedeuteter) Lektüre- und Bilderfahrungen – entwickelt. Die einzelnen Werkanalysen bilden formal gesehen eine Art „Motivreihe“. Für die Kunstthematik haben sie dabei mehr als bloß illustrativen Charakter: Sie besitzen eine konstitutive Funktion für die verallgemeinernde theoretische Reflexion über Kunst – ihre Genese, Struktur und historische Funktion—wie sie von den Kämpfenden vollzogen wird, eben da die theoretische Verallgemeinerung, aus dem „Material“ der Einzelanalyse entwickelt wird. In diesem Sinne enthält die *Ästhetik des Widerstands* auch ein Modell für Theoriebildung – für das Verhältnis von Einzelinterpretation und begrifflich-theoretischer Verallgemeinerung –, das auch außerhalb des Romantexts für eine marxistische Kunsttheorie—und nicht nur für diese—von größter Bedeutung sein dürfte.

[29] Strukturell ist der zweite Band ähnlich gebaut wie der erste. Wiederum wird der historische Prozeß im wesentlichen nicht narrativ vergegenwärtigt, sondern dialogisch reflektiert, wenn auch in Teilen eine Zunahme narrativer Strukturen zu verzeichnen ist. So wird, nach den Maßstäben der Weiss'schen Schreibweise, relativ ausführlich vom Leben des Erzählers (vor allem seiner Tätigkeit als Fabrikarbeiter) in Stockholm berichtet (wohin der Erzähler nach einem Zwischenaufenthalt in Paris vor der faschistischen Okkupation geflüchtet ist). Weiss selbst spricht von einer „Individuation des erzählten Ichs“ in Band II. Weiter ist die Integration relativ selbständiger Erzähleinheiten zu beobachten (der Bericht der erfolgreichen Flucht Gallegos, die Geschichte Rogebys, Berichte der halblegalen bzw. illegalen Aktivitäten des exilierten deutschen Widerstands in Schweden, vor allem der Beginn der Geschichte Lotte Bischoffs, die dann in der Hadeswanderung des dritten Bandes ihre Fortsetzung findet).

Insgesamt läßt sich eine *deutliche Zunahme des Moments individueller Geschichten* gegenüber Band I feststellen. Dennoch wird auch hier der zeitgeschichtliche Prozeß nur partiell mit Mitteln der Erzählung dargestellt, er wird im wesentlichen wiederum *dialogisch*, genauer: im Medium der dialogischen Reflexion, in der Sicht unterschiedlicher Standpunkte eingebracht. So vor allem die Geschehnisse in und nach Spanien, die mit dem Hitler-Stalin-Pakt verbundenen Probleme, der ausbrechende Krieg. Es geht in diesen Dialogen vorrangig um Geschichtsanalyse, um die besondere Form einer

analytisch-kritischen Geschichtsschreibung, die den herkömmlichen Geschichtsbildern kommunistischer wie sozialdemokratischer Provenienz in entscheidenden Punkten widerspricht, sie korrigiert. Dialogisch eingebracht wird auch die Geschichte der schwedischen Arbeiterbewegung, im Zusammenhang damit die gesamte Problematik der Sozialdemokratie, und zwar vorrangig als Vergegenwärtigung des neuen Lebens- und Aktionsraums des Erzählers. Mit dem aus den Brecht-Passagen entwickelten Engelbrekt-Modell, als dem Beispiel einer avantgardistisch-realistischen Kunstproduktion (d. h. der Synthese von Avantgardismus und Realismus), wird dann auch die frühbürgerlich-revolutionäre Tradition Schwedens mit einbezogen.

Sind die Veränderungen zwischen erstem und zweitem Band im Hinblick auf das Verhältnis von dialogischer Reflexion und Narration allein im Sinn gradueller Umschichtungen zu konstatieren, so finden im Bereich der ästhetischen Dimension recht gravierende Veränderungen statt. Zwar steht am Beginn des Bandes noch einmal, strukturell identisch mit den Werkdeutungen von Band I, die Interpretation von Géricaults *Floß der Medusa*; im Sinne eines bildnerischen Paradigmas der spanischen Katastrophe, ausgedrückt durch die antithetische Struktur von Niederlage/Tod und Hoffnung/Widerstehen, des Auslotens der Erfahrung einer existentiellen Grenzsituation bis an den Rand der Verzweiflung (II, 31). Die Kunstproblematik wird dann jedoch in veränderter Form weitergeführt. Und zwar erfolgt eine Umschichtung vom Gesichtspunkt der *Kunstinterpretation* (Rezeption) zu dem der *Kunstproduk-[30]tion*, also ein qualitativer Transformationsvorgang innerhalb der ästhetischen Dimension des Romans.

Dieser Transformationsprozeß der ästhetischen Dimension findet im zweiten Teil des zweiten Bandes statt. Ist der erste Teil dieses Bandes noch so strukturiert, daß er, analog zum Band I, mit einer Kunstinterpretation beginnt, so schließt er bereits mit einer erzählten Geschichte: der Geschichte Gallegos, dem nahezu pikaresk-listigen Bericht einer geglückten Flucht, des Entkommens aus den Klauen der Franco-Banden. Diese Geschichte artikuliert mithin eine Symbolik von Hoffnung. Sie nimmt das Thema der verzweifelten Hoffnung, der Hoffnungsspur in der Verzweiflung, aus Weiss' Géricault-Deutung wieder auf. Sie wird so zu einer der zentralen Metaphern der Hoffnung in der gesamten Trilogie. Gallego gelangt, nach abenteuerlicher Flucht aus Spanien, über Frankreich auf ein sowjetisches Schiff. „Beim Gedanken daran überkam ihn Wärme. Die internationale Zusammengehörigkeit, an die zu glauben er nie aufgehört hatte, bestätigte sich ihm in den Umarmungen der französischen Metallarbeiter, die sie begrüßten, ihnen Essen, Wein, Zigaretten übergaben. Eine Stunde auf dem Bahnsteig der Gare de l'Est, in Paris, der Stadt, die sie nicht betreten durften, vor der Weiterfahrt nach Le Havre. Und dann, zusammen mit Stahlmann, der, nach der Überquerung der Pyrenäen, illegal nach Paris gekommen, bei Genossen aufgenommen und monatelang versteckt worden war, die Schritte über den Laufgang zum sowjetischen Schiff. Das Gelangen auf sowjetischen Boden war für Gallego, und viele andere Spanier, die mit ihm ausfuhren, die Erfüllung eines alten Traums. Jetzt, in der Brise, im grünen Wind war es ihm, als müsse er alles noch einmal berichten, als habe das eben Wiedergegebene sich ihm schon entzogen, er suchte nach Worten, um das Gesicht des Anarchisten im Pardo heraufzubeschwören, das Gesicht des Piloten auf der Landstraße, alle die Gesichter der Freunde und Helfer, und die verhaßten Gesichter des Feinds“ (II, 158 f.).

Wie die Kunstinterpretationen des ersten Bandes sind die Géricault-Deutungen und die Gallego-Erzählung Elemente (oder „Blöcke“) mit zentraler strukturbildender Funktion im ästhetischen wie semantischen Sinn. Dies muß man wissen, um erkennen zu können, daß bereits im ersten Teil des zweiten Bandes eine entscheidende Verschiebung stattfindet. So steht am Ende dieses ersten Teils eine Erzählung statt einer Interpretation, eine Erzählung von durchaus homogener Struktur, mit einem klar artikulierten Ende. Und diese Verschiebung ist syntaktisch wie in der Erzählform selbst festzumachen. Nicht zufällig wechselt die Erzählform von der Ich-Erzählung Gallegos zur Er-Erzählung des zitierten Schlusses. Diese Er-Form ist nicht nur Indiz einer Verallgemeinerung der Aussage, des Erzählinhalts, sie ist auch Indiz für eine neu gewonnene Kompetenz der zentralen Erzählfigur, für sein Vermögen, den Bericht eines Zeugen in einer selbständigen, verallgemeinernden Erzählform zu Ende führen zu können. Die Transformation der ästhetischen Dimension vollzieht sich endgültig in II, 2. Dieser zweite Teil des zweiten Bandes hat sein strukturelles Zentrum in den Brecht-Gesprächen und,

mit diesen verbunden, [31] im Engelbrekt-Modell. Im Paradigma des Engelbrekt-Modells handelt es sich nun nicht mehr um die interpretatorische Rezeption eines überlieferten Kunstwerks, sondern um die Herstellung eines solchen Werks selbst, genauer: um das Modell einer künstlerischen Produktion. Ein (in der Fiktion des Weiss'schen Romans) von Brecht begonnenes, doch nie beendetes Engelbrekt-Drama wird vom Ich-Erzähler in Form eines selbständigen künstlerischen Entwurfs zu Ende geführt. Brecht ist der Lehrer, von dem der Ich-Erzähler in der Auseinandersetzung lernt. Dieser erwirbt in der Begegnung mit Brecht die Kompetenz, selbst als Kunstproduzent tätig zu werden. Die Transformation vom Kunstrezipienten zum Kunstproduzenten vollzieht sich im Verlauf der Arbeit an dem Engelbrekt-Modell. Der Erzähler führt – in der Fiktion des Romans – den Entwurf Brechts aus, jedoch, und dies ist entscheidendes Indiz seiner jetzt gewonnenen Selbständigkeit, in einer anderen literarischen Gattung. Was von Brecht als Drama begonnen wurde, wird in der Romanform selbst ausgeführt. Innerhalb des zweiten Bandes der *Ästhetik des Widerstands* bildet das Engelbrekt-Modell eine aus den Brecht-Gesprächen entwickelte relativ selbständige narrative Sequenz: Paradigma einer eigenständigen realistischen Erzählform, die unter Verwendung avantgardistischer Mittel künstlerisch realisiert wird. Der Erzähler avanciert damit vom Rezipienten zum Produzenten von Kunst. Der Roman enthüllt sich hier – in einer seiner Dimensionen, der der Geschichte des Ich-Erzählers selbst – als der „implizierte“ Bildungsroman eines Schriftstellers; des Schriftstellers (in Gramscis Sinn) als des organischen Intellektuellen der Arbeiterklasse. Ein Bildungsprozeß oder Bildungsroman freilich mit nur impliziter Psychologie, der Gegenentwurf zum traditionellen Entwicklungs- und Künstlerroman. Dennoch ist diese Dimension von zentraler Bedeutung: der Gedanke der Befähigung, des Kompetenzerwerbs des proletarischen Ich zur Kunstproduktion ist tief in der gesamten Bedeutungsstruktur der *Ästhetik des Widerstands* verwurzelt, er berührt das Zentrum ihres ästhetik- wie kulturtheoretischen Sinns.

Das Engelbrekt-Modell ist Paradigma einer vollzogenen Geschichtsaneignung im Akt der Kunstproduktion selbst. Im Rückgriff auf den „historischen Stoff“ – die Geschichte der gescheiterten frühbürgerlichen Revolution in Schweden – stellt das Kunstwerk nun *bewußt* die historische Perspektive als Geschichte von Unterdrückung, Leiden und Widerstand her, wird es *bewußt* zur produktiven Gedächtniskraft im Interesse der unterdrückten kämpfenden Klasse, konstituiert sich das Kunstwerk eines kämpferischen, avantgardistischen Realismus. Das Werk beweist sich als Medium der Herstellung der Tradition der Unterdrückten. Es bildet historisches Bewußtsein in der Perspektive eines menscheitsgeschichtlichen Befreiungskampfes. Es fungiert zugleich als Sinnbild der Gegenwart. Das Kunstwerk auf dem höchsten Niveau künstlerischer Produktivkraftentwicklung (anknüpfend an die Mittel von Brecht) wird hier identisch mit dem Kunstwerk der höchsten gedanklichen Form: Es bewegt sich gedanklich-begrifflich auf dem Niveau der marxistischen Geschichtsauffassung (dazu II, 306–310).

[32] Band II endet mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Die verzweifelten Versuche der Sowjetunion, den Frieden zu sichern – bis hin zu dem von Weiss als höchst problematisch empfundenen Hitler-Stalin-Pakt – sind fehlgeschlagen. Der Todeskampf mit dem Faschismus beginnt.

In den Notizbüchern vermerkt Peter Weiss zum dritten Band der *Ästhetik des Widerstands*: „im Bd. 3 der Ä. d. W. bestimmt die Ästhetik die Art des Schreibens u Sehens, die Ästhetik wird nicht mehr definiert anhand von Kunstwerken und Ausdrucks-Analysen, sondern schlägt sich direkt nieder“ (NB, 781). Und zum Wandel der ästhetischen Dimension wie zur Transformation der Formstruktur in den drei Bänden insgesamt: „Band I der kollektive Kampf um die Gewinnung der Kultur, die Erobrung des Ausdrucksmittels / mit dem sich die Erfahrungen der Benachteiligten, der Erniedrigten gestalten lasse / Band II Prozeß der Individuation / Versuch, die Ästhetik vom Werkzeug zur Erkenntnis kultureller Vorgänge zum Instrument des Eingreifens zu machen/Band III nach den gewonnenen Erkenntnissen erzählen“ (NB, 817).

Dieser Transformationsprozeß in der Auffassung des Kunstthemas, der ästhetisch-kulturellen Dimension im ganzen, schlägt sich in der Tat direkt in der Form der Darstellung nieder. Im dritten Band der *Ästhetik des Widerstands* überwiegen eindeutig narrative Strukturen. Er ist überwiegend aus einer Reihe von Geschichten komponiert: die Geschichte der Eltern (III, 7–20 f.), besonders die Geschichte

der Mutter (III, 123–130); die Geschichte Karin Boyes (III, 2241); die Geschichte Hodanns, mehrfach unterbrochen und wiederaufgenommen, später eingewoben in die politische Reflexion des Erzähler-Ichs (III, 240–267), erst in den letzten Seiten des Buchs zu Ende geführt (ein letzter, in sich geschlossener Abschnitt wurde in den *Notizbüchern* veröffentlicht); die Geschichte Lotte Bischoffs (III, 67–93, 109), übergehend in die der Roten Kapelle in Berlin als Beispiel des antifaschistischen Widerstands in Deutschland (III, 169–239); die Geschichte Stahlmanns (III, 93–108, 166). Dies sind allein die wichtigsten der erzählten oder berichteten individuellen Geschichten. Einige andere (Wehner, Rosner) treten hinzu. Zentrum des dritten Bandes ist die *Hades-Wanderung*, der Gang ins Inferno des faschistischen Deutschland, beginnend mit der Mission Lotte Bischoffs, dann fortgesetzt mit dem Bericht der Tragödie der Roten Kapelle, die im Bericht der Hinrichtung der Widerstandskämpfer in Plötzensee ihre unüberholbare Klimax hat – ein Stück Prosa, das nichts Vergleichbares in der deutschen, wenig Vergleichbares in der modernen Weltliteratur haben dürfte. Seine Fortsetzung findet diese Erzählung im kurzen Ausblick auf den weiteren Lebensweg Lotte Bischoffs, der einzigen, der der Aufstieg aus der Unterwelt gelang, die überlebte, als Chronistin des Geschehenen und als Lehrerin die Arbeit der Toten fortsetzt. In ihrer Tätigkeit artikuliert sich das stets bedrohte, immer von Verzweiflung umschattete Element Hoffnung.

Die individuellen Geschichten, aus denen der dritte Band im wesentlichen konstruiert ist, sind an sich selbst durchaus unterschiedlicher Struktur (eine genauere Analyse der Strukturierung und Komposition der narrativen [33] Einheiten müßte noch geleistet werden), sie sind keineswegs durchweg als kontinuierliche Erzähleinheiten gebaut. Insgesamt jedoch dominiert in diesem dritten Band, was die *komplexe Symbolik eines narrativen Gewebes* genannt werden kann. Das Ästhetische, läßt sich im Anschluß an Weiss sagen (NB, 781 und 817), wird zum Prinzip der Komposition selbst, der Widerstand ist nicht mehr nur Gegenstand der Diskussion und Reflexion, sondern kommt in Gestalt erzählter Handlungen zur Darstellung.

Dennoch fehlt die Ebene der Reflexion keineswegs. Sie ist jetzt jedoch primär in der Form des politischen Kommentars oder einer politischen Essayistik integriert. So geht im letzten Teil des Buchs die Narrativik in die Reflexion des Erzählers über die Gestalten seiner Erzählung über, bis hin zum „Konjunktiv Futur I“ (Lindner) des Schlusses, in dem u. a. die Geschichte Hodanns zu Ende geführt wird. Auch die Dimension der Kunstinterpretation ist noch vorhanden. An entscheidenden Stellen stehen die Deutungen von Dürers *Melancholia* und der Tempelarchitektur und Skulpturwelt von Angkor Wat: die *Melancholia* ist resümierendes Paradigma, bildnerische Summe des für die gesamte Trilogie konstitutiven Mutter-Motivs (es steht am Ende der Mutter-Erzählung), Angkor Wat ist Inbild einer bewegungslosen Kunst im Interesse der herrschenden Klasse: Ausdruck starren Zwangs, der steinernen Ordnung der Unterwerfung – Antizipation auch der Möglichkeit der universalen Herrschaft der Barbarei.

Auch in diesem dritten Band geht es Weiss um die deutende poetische Rekonstruktion des historischen Prozesses. Denn die individuellen Geschichten sind nichts anderes als die Form, in der Geschichte, der historische Prozeß als Geschehen subjektiver Erfahrung und Aktion sich abspielt und allein auch künstlerisch rekonstruierbar, ästhetisch gestaltbar ist. Und alle diese Geschichten sind authentisch, sie sind die wirkliche Geschichte – Weiss kehrt nirgendwo zur Fabel des traditionellen Romans, also zur *erfundenen* Geschichte zurück. Insofern wird der Entwurf der *Ästhetik des Widerstands*, die ihr zugrundeliegende poetische Konzeption eines Romans des Geschichtsprozesses selbst nirgendwo zurückgenommen. Vielmehr schildert der Roman, in dieser seiner Dimension als poetologischer Roman, den Vorgang der Konstitution ästhetischen Bewußtseins, den Bildungsprozeß produktiver poetischer Kompetenz, die Gesamtheit der Bedingungen für Kunstproduktion, diese Bedingungen nach ihrer subjektiven wie objektiven Seite hin. In diesem dritten Band, auf dem Weg eines umfassenden Prozesses ästhetischer, politischer, historischer und theoretischer Bildung, ist die Möglichkeit wirklich geworden, den historischen Prozeß auch unmittelbar künstlerisch zu gestalten, und das heißt, für die Gattung epischer Dichtung gesprochen: sie *erzählerisch* zu bewältigen. In diesem Sinn merkt Weiss in den *Notizbüchern* zu Band III an: „Nach den gewonnenen Erkenntnissen erzählen“ (NB, 817). Poetologisch stellt sich dieses Problem in der Form des Verhältnisses von *Geschichte*



(im Sinn von Historie) und *Geschichten* (im Sinn von Narration). So heißt es einmal, fast beiläufig, in einem Passus über proletarisches Arbeitsleben: „Und doch, [34] wie viele Geschichten lagen verborgen in den wortlos geübten Handhabungen mit Schaufeln, Greifzangen und Karren, wieviel Geschichte lag gespeichert in den einförmigen Bewegungen zwischen Kolben, Riemen, Rädern, Hebeln, Stangen, Rohren, Luken und Schächten.“ (III, 45) – Die Narrativik dieses dritten Bandes ist also Resultat der höchsten künstlerischen Anstrengung, ist Ausdruck eines künstlerischen Triumphs: der Fähigkeit, die verborgene Geschichte durch Geschichten einzelner (gesellschaftlich aufgefaßter) Individuen ans Licht zu bringen, dem Wortlosen Worte, dem Gestaltlosen Gestalt zu verleihen, dem äußersten Leid, der Tiefe des Grauens abgerungen und doch in den Prosa-Blöcken der *Ästhetik des Widerstands* noch einmal Kunstform geworden.

Strukturbildend für den dritten Band ist weiter, im Sinne des andeutungsweise erläuterten Kompositionsprinzips einer metaphorisch-motivischen Vernetzung, die *Metapher des Infernos*, evoziert im ersten Satz des Bandes, dem surrealen Bild der Mutter im Schnee, geronnener Ausdruck des Entsetzens, Verstummens vor dem erfahrenen Schrecken, noch im letzten Satz des Buchs gegenwärtig: in den Bildern von Terror und Kampf, im Unbegreiflichen der sich selbst zerfleischenden Unterdrückten. Weiss' Inferno meint das reale Grauen, das Gewaltssystem der Klassengesellschaften die Schreckensformen der Herrschaft des Menschen über den Menschen, denen allein die in Kunst, Wissenschaft und Arbeit verkörperten Subjektkräfte als reales Prinzip Hoffnung entgegengestellt werden können – repräsentiert durch Rimbaud, Marx und Herakles, als die Möglichkeit des befreienden Schlags der Unterdrückten. Die Inferno-Metapher verweist auf die grundlegende Dimension, die ästhetisch-semantische Fundamentalstruktur des dritten Bandes. Sie findet in einer vielfältigen Symbolik des Schreckens, der Verzweiflung ihren Ausdruck, steht im Zentrum der individuellen Geschichten. Von besonderer Bedeutung für den Band ist, neben der Hades-Fahrt ins faschistische Deutschland (Geschichte Lotte Bischoffs und der Roten Kapelle); die Geschichte der Mutter, die im weiteren Sinn ebenfalls zum Komplex der Hades-Wanderung gehört. Die Geschichte der Mutter kulminiert in einem Absolutum von Schreckenserfahrung, das sie zum tödlichen Verstummen bringt, ein Verstummen in einer verzweifelten Melancholie (hier die Beziehung zur Dürerschen Frauengestalt) – „weil die Qualen, von denen die Rede war, zu groß waren, als daß wir damit hätten leben können“ (III, 121). Die Verzweiflung der Mutter ist kein Verstummen vor einem ungreifbaren Irrationalen, sondern ist Ausdruck ihrer Zeugenschaft eines sehr realen Absoluten von Barbarei und Gewalt. Die Mutter „war Zeuge gewesen“, „sie hatte gesehen“: „eine Frau habe sie gesehen, und die Frau habe ein Kind getragen, und ein Mann sei neben ihr gewesen, und es seien drei Soldaten gekommen, die hätten der Frau das Kind entrissen und es vor ihren Augen erschlagen, und der Mann habe sich auf die Soldaten geworfen, und die Soldaten hätten den Mann niedergetreten und sich dann über die Frau hergemacht und sie zu Tode gemartert, vor den Augen des Manns, und dann hätten sie den Mann weg-[35]geführt, um ihn irgendwo zu erschießen“ (III, 130). Diese Erfahrung ist es, vor der die Mutter hilflos verstummt, während der Vater noch die Urheber des Schreckens bei ihren Namen nennen will: festhält im Widerstand, den das rationale Denken dem einbrechenden Chaos gegenüber behauptet (III, 126 ff.).

Die vielfältigen Symbole der Verzweiflung und des Schreckens, die die *Ästhetik des Widerstands* im Ganzen durchziehen, kulminieren in der Höllenvision dieses dritten Bandes. Ihr gedankliches Zentrum haben sie in dem, was Weiss in den Notizbüchern mit einem – wie er sagt, unübersetzbaren – schwedischen Wort bezeichnet: dem *Deinon*. „Das *Deinon*. In der schwed. Philosophie verwendet. Im deutschen Sprachgebrauch nicht ermittelt. (Reich des Schreckens, gespenst. vergrößert) / Deinosis (von deinon = schrecklich, gewaltsame Erweiterung, Übertreibung im rhetorischen Sinn)“ (NB, 705). Die *Ästhetik des Widerstands* umkreist fragend dieses Reich des Schreckens: Haß, Gewalt, Terror, perennierende Brutalität, den alltäglichen Exzeß der Barbarei, wie er zum Charakter faschistischer Herrschaft gehört, der weder sozialökonomisch reduzierbar noch sozialhistorisch-funktionalistisch oder psychoanalytisch restlos erklärbar ist. An diesem Punkt mag ein theologisches Substrat in die Gedankenwelt des Romans hineinspielen: jener Begriff des Bösen, den eine ernstzunehmende Theologie im Sinne destruktiver menschlicher Potenz, des Hasses auf Menschlichkeit, der Lust an Zerstörung, Unterwerfung, Untergang festgehalten hat.

Fast mag es scheinen (und manche Kommentatoren haben diesen Band so gelesen), daß Widerstand und Hoffnung im dritten Band der *Ästhetik* vor der Übermacht des evozierten Schreckens zu erlöschen drohen. Sicher ist, daß dieser dritte Band sein Zentrum in der Evokation von Terror und Leidenserfahrung besitzt. Dennoch finden sich im symbolischen Gewebe des Buchs vielfältige Strukturen, in denen die Gegenkräfte sich artikulieren, Widerstand und Hoffnung zu Worte kommen. So ist die gesamte Hades-Wanderung selbst – von Lotte Bischoffs mutiger Fahrt ins faschistische Berlin bis zum Tod der Widerstandskämpfer in Plötzensee – eine einzige Demonstration menschlicher Kraft und trotzigen Widerstehens, Monument einer wirklichen und von jedem Pathos freien Heroik. Lotte Bischoffs einsamer Gang in die Unterwelt dürfte jeder in der Geschichte überlieferten Heldentat an die Seite zu stellen sein, die Geschichte der Roten Kapelle bezeugt eine unbrechbare Kraft des Widerstands auch im Angesicht von Folter, Qual und Tod – „Ihr seid das Weltgericht nicht, rief Schulze Boysen, ehe der Strick ihn würgte, und Schumacher lief den Gesellen voran zum Galgen, am längsten hatte er warten müssen, nun sollte es endlich überstanden sein“ (III, 220). Mit der Ausnahme von Libertas Schulze Boysen, die vor dem Terror zusammenbricht (was Weiss verständnisvoll und durchaus mit einer ihm oft abgesprochenen Psychologie berichtet), hat keiner der Widerstandskämpfer vor den Henkern kapituliert. Lotte Bischoff überlebt und setzt den Kampf in der ihr eigenen unpathetischen Weise fort: im Alltag einer Lehrerin und als Chronistin. So übernimmt sie die Aufgabe der Erzählung an entscheidender Stelle: nach der Zerschla-[36]gung des Widerstands (vgl. III, 230). Ihre Figur wird damit dem für die Poetologie des Romans entscheidenden Komplex der Erinnerung zugeordnet. Sie hält die Erinnerung wach, lebt im Bewußtsein, „daß eine neue Generation aufwuchs, die weiterführen würde, was zu ihrer, der fast schon Toten, und der Toten Zeiten begonnen worden war“ (II, 232). Eine Grundfigur des ungebrochenen Willens und des unbrechbaren proletarischen Widerstands ist Stahlmann, unbeugsamer, zugleich lebensfroher Kommunist, zusammen mit Gallego eine der Hoffnungsfiguren des gesamten Romans (vgl. auch II, 158). Er ist in mancher Hinsicht als Gegenfigur zu Herbert Wehner konzipiert, nicht nur, weil er, anders als jener, der schwedischen Polizei entkommt. Seine Geschichte ist ein analoges Paradigma, auch in ihren fast pikaresken Zügen, zur Geschichte des Entkommens Gallegos. So entrinnt Stahlmann dem Zugriff der schwedischen Polizei, indem er in ein türkisches Bad geht: „Weniger als in den andern Badeanstalten würde man ihn in dem vornehmen, teuren Sturebad vermuten, auf dem marmornen Tisch, eingeseift, geschrubbt und massiert von dem Weib im prallen Kittel. Wissend von den Gegenden des Grausens, die nicht fern waren, bar jeglicher Furcht vor dem Tod, den nackten Körper im festen Griff der Hände, so überließ er sich ganz der hallenden dampfenden, von weißen Tüchern durchflatterten Sunde“ (III, 166). Es ist dies der Satz, mit dem der erste Teil des dritten Bandes schließt. Nun gehört es zu den kompositorischen Regeln der *Ästhetik des Widerstands*, daß die Schlußsätze der Bände und Teile im besonderen Maße Bedeutung tragen. Das Bild des in Badetüchern gehüllten, den Händen einer robusten Masseurin anvertrauten Genossen – sein Überleben, sein unbeugsamer, lebensbejahender Wille – artikuliert Widerstand und Hoffnung als *poetisches Bild* auch und gerade im Angesicht von Schrecken und Zerstörung.

## 2. Ästhetik und Historie: der Roman als Geschichtsschreibung

Wie wird *Geschichte* in die *Ästhetik des Widerstands* eingebracht? Und weiter: Welche Geschichte wird wie in Weiss' Buch eingebracht?

Auf einer ersten Ebene ist der Roman die Geschichtsschreibung – genauer: die *fiktive* Geschichtsschreibung – der Epoche des antifaschistischen Widerstands von 1937 bis 1945. Auf einer weiteren Ebene (so durch Techniken der Erinnerung, des dialogischen Einbezugs und der Rückblende) ist er die Geschichtsschreibung der europäischen Arbeiterbewegung in diesem Jahrhundert insgesamt. Bereits in diesem Sinn ist die *Ästhetik des Widerstands* fraglos ein Epochenroman. Geschichte aber wird noch auf einer anderen Ebene in den Roman eingebracht – eben auf der, die ihm seinen Titel gibt. Und zwar ist die unmittelbare Sinnenebene des Romans – der Roman als „historischer Roman“ eines bestimmten historischen Zeitraums – mit der Dimension des Ästhetischen, der Kunst auch in einem historiographisch-geschichtsphilosophischen Sinn untrennbar verbunden. Denn durch die Kunst erst – den gesamten, in sich differenzierten Komplex des Ästhetischen – wird die „erzähl-[38]te“ bzw. „diskursiv berichtete“, „interpretierte“ Geschichte des Widerstands im 20. Jahrhundert – dieser unmittelbare

Gegenstand also von Bericht, Dokumentation und Reflexion – eingebettet in das Kontinuum des historischen Prozesses, erfährt diese besondere Geschichte eine menscheitsgeschichtliche Deutung, wird „Zeitgeschichte“ sichtbar als Teil eines Prozesses, der aus der Dunkelheit des Vergangenen, eines historischen „Ursprungs“ über die Gegenwart in eine ungewisse, offene, durch uns zu „machende“ Zukunft verläuft. Durch die Kunst gelingt Weiss eine geschichtsphilosophisch-politische Orientierung, zugleich eine umfassende Deutung des Geschichtsprozesses. Kunst ist also mehr als nur Deutungsmuster einer besonderen historischen Situation, sie ist *Organon* des Geschichtsprozesses, ihr erschließt sich die Geschichte der Menschheit – nicht idealistisch als „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“, sondern im Bild des Kampfes der Klassen, in der Kontinuität der „trinitarischen“ Struktur von *Ausbeutung/Unterdrückung, Leiden und Widerstand*.

Die Tradition der Unterdrückten und ihres Widerstands wird also menscheitsgeschichtlich hereingeholt durch die Dimension der Kunst. Nur auf dem Weg über die Kunst erscheint diese Tradition überhaupt gattungsgeschichtlich formulierbar: Die Dimension des Ästhetischen ist damit das genaue Gegenteil jeder Ästhetisierung von Politik. Kunst ist Erinnerung der Menschheit im Sinn von Leidenserfahrung, Widerstand und Befreiung. So wird über das Medium der Kunst der Kampf gegen Unterdrückung, wird die Aktion der Selbstbefreiung als *gattungsgeschichtlicher Horizont* von Geschichte sichtbar. Die analysierten Kunstwerke stehen paradigmatisch für Widerstand und Befreiungskampf in den unterschiedlichen Gesellschaftsformationen: der Pergamonaltar für die antike Sklavenhalter-Gesellschaft, das Engelbrekt-Modell für den Kampf gegen die Feudalordnung (frühbürgerliche Revolution), die Werke der modernen Kunst für die Kämpfe der Arbeiterklasse. Die Tradition der Unterdrückten also, die sich aus der Lektüre der überlieferten Kunst ergibt, läßt sich in die Reihe bringen: Sklaven, Bauern, Proletarier.

Geschichte, im Medium der künstlerischen Reflexion, kann allerdings nicht mehr im bürgerlichen Bild des linearen Fortschritts wahrgenommen werden. Die zweitausendjährige Geschichte seit Pergamon erscheint den kämpfenden Freunden des ersten Bandes als „zwei Jahrtausende der Sklavenhaltergesellschaft“ zu unterscheiden allein nach „ihren antiken, ihren feudalen und bürgerlichen Stadien“ (I, 72). Und doch ist dies auch wiederum nicht das (gleichfalls bürgerliche) Bild eines immergleich Schlechten, das hier zum Bewußtsein kommt. Es ist vielmehr das Bild eines gebrochenen Fortschritts, der durch Selbstbewußtsein und Organisationsform der Kämpfenden, fundamental durch die Verwandlungen der Kategorie der *Möglichkeit* ihrer Befreiung bestimmt ist. So bietet sich die Leninsche Metapher der *Spirale* für die Konzeption eines solchen Fortschritts, eines *Fortschritts im Bewußtsein der proletarischen Selbstbefreiung* an, zumal das Bild der Spirale es ge-[39]stattet, die heute Kämpfenden in einer Nähe zu den Leidenden und Kämpfenden vergangener Generationen und Zeitalter zu denken. „In dem spiralförmigen Entwicklungsbild sahn wir uns zuweilen in unmittelbarer Nähe der Geschlagenen aus früheren Jahrhunderten, ihre Raserei und Lethargie wurden von uns nachvollzogen, doch dann war, anstatt der Ausweglosigkeit, der Ansatz zu einem neuen Vorgehn entstanden, und waren wir den Sklaven und Leibeignen auch noch nah, so befanden wir uns doch jetzt in einem Zeitalter, in dem unsre Zielsetzungen sich zu verwirklichen begannen. Wir standen nicht mehr in Gruppen, sondern als Klasse auf, die hinzu gewonnenen Kenntnisse von der Vergangenheit hatten uns nicht nur die Nöte früherer Generationen aufgebürdet, sondern uns auch die fort-dauernde Unterdrückung in den unterentwickelten Ländern, den Kolonien bewußt gemacht. Das Joch war überall gleich schwer gewesen, nicht ein Land hatten wir gemeinsam, sondern eine Verantwortung, an der wir alle trugen, und so war das Bewußtsein der Solidarität, des Internationalismus entstanden“ (I, 74).

Die historische Zeitstruktur des Romans kann beschrieben werden als (vermutlich der *Göttlichen Komödie* Dantes entlehnte) *Struktur der konzentrischen, sich erweiternden Kreise*. (1.) Im Zentrum der Zeitstruktur (erste Zeitebene) steht die Geschichte der Jahre 1937–1945. (2.) Um diese Zeitebene ist ein erweiterter historischer Zeithorizont gelagert, der *einerseits* die Geschichte der Arbeiterbewegung in diesem Jahrhundert bis zum Beginn des Berichtszeitraumes durch reflexive Rückblende, Reminiszenz, Dialog usw. diskursiv vergegenwärtigt, *andererseits* (zum Ende des Romans) Geschichte zum Zeitpunkt des Verfassens des Abschlusses des Werks (1980), also bis in die Gegenwart hinein

verlängert. (3.) Um die komplex vermittelte Ebene der Gegenwartsgeschichte ist, durch die ästhetische Dimension, ein dritter Zeithorizont gelagert: die durch die Kunst erschlossene menschheitsgeschichtliche Zeitebene, die *einerseits* durch die bürgerlichen, feudalen und antiken Stadien (Formationen) hindurch bis in die Frühgeschichte der Menschheit zurückreicht (Paradigma des Völkerkundemuseums im ersten Band), paradigmatisch auch nichteuropäische Kulturen umfassend (Paradigma von Angkor Thorn und Angkor Wat), *andererseits* aber, kraft der utopisch-visionären Qualitäten von Kunst (Paradigma Rimbaud) die Geschichte auf unbetretene Zukunft hin aufreißt. Die durch Kunst erschlossene Zeitdimension schließt also den Abstieg in den „Brunnen der Vergangenheit“ (Thomas Mann), in die älteste Zeittiefe, die Früh- und Vorgeschichte der Menschheit in sich ein und weist voraus auf die vor uns liegende Historie. Sie bindet die Gegenwart an Vergangenheit und Zukunft und konstituiert so historische Totalität als dialektisch verfaßte Struktur, als Resultat eines Aneignungs- und Erkenntnisprozesses.

Geschichte erscheint in der *Ästhetik des Widerstands* also durchgängig ästhetisch vermittelt. Weiss' Buch ist Roman und als solcher Kunstform, keineswegs bloß ästhetisch getarnte oder „verpackte“ Geschichtsschreibung. Dennoch ist die Frage nach der *Authentizität* des in der *Ästhetik des Widerstands* [40] vermittelten Geschichtsbildes – mithin die Frage nach der *historischen* Wahrheit des Romans – legitim. Denn die *Ästhetik des Widerstands* stellt den Anspruch einer Aufhebung (bzw. Synthese) der (traditionell arbeitsteiligen) Trennungen nicht nur von Kunstproduktion und Kunstwissenschaft, sondern auch von Dichtung und Geschichtsschreibung. Dazu gehört, daß Weiss den Versuch unternimmt, auch die Ebene der unmittelbaren Historie so unverfälscht wie nur möglich in seinen Roman zu integrieren – ein auch kompositorisches Problem seiner großen Produktion. Diese Ebene seines Werks läßt sich mit dem Begriff einer *Grundstruktur* – im Sinne auch einer Elementarebene des Bedeutungsaufbaus des Romans – bezeichnen. Es ist vor allem diese Ebene, die die *Ästhetik des Widerstands* als historisch-politischen Roman konstituiert. Diese Ebene ist es auch, auf der die historische Wahrheit (oder Unwahrheit) seines Romans angesiedelt ist.

In dieser Dimension ist der Roman nicht nur das Resultat jahrzehntelanger gründlichster Forschungen, er stellt auch den Anspruch höchster historischer Authentizität – weit über den Authentizitätsanspruch hinaus, den der traditionelle historische Roman von Scott bis Heinrich Mann gestellt hat. War auch dieser (seit Scott) auf gründlichster historischer Forschung fundiert, so hat er doch keineswegs auf die Fiktion der erfundenen Fabel verzichtet, ja war narrativ von der erfundenen Fabel her strukturiert. Weiss verzichtet auf jede erfundene Handlung, auch die narrativen Strukturen des dritten Bandes sind auf authentischen Fakten – also dokumentarisch – fundiert. Das spezifisch Künstlerische besteht hier allein in der imaginativen Ausgestaltung des vorgefundenen dokumentarischen Materials.

Der Vorgang der imaginativen Ausgestaltung von „authentischem“ historischen Material (NB, 926 f.) läßt sich deutlich an den Figuren zeigen. Diese sind durchgängig historische Figuren, teilweise, wie Wehner, noch lebend, zugleich aber werden sie, dies läßt sich als das ästhetische Paradoxon des Werks bezeichnen, *wie Romanfiguren* behandelt. Weiss selbst schreibt in den *Notizbüchern*, die Figuren in seinem Buch seien „historisch, wie auch alle Plätze der Geschehnisse authentisch sind – und alles wird doch frei behandelt, einem Roman gemäß“ (NB, 926). Selbst die anonym bleibende Erzählerfigur ist nicht einfach „erfunden“. Zwar sind ihre biographischen Situationen weitgehend fiktiv, dennoch ist das Erzähler-Ich im Substrat, wie wir behaupten möchten, mit dem Autor identisch. Weiss hat sich selbst imaginativ in die Situation des proletarischen Ich versetzt, imaginativ dessen Schicksal durchlebt. Das in vielem mißverständliche Wort von der „Wunschautobiographie“ hat hier sein Wahrheitsmoment; vielleicht ließe sich besser von einer imaginativen Autobiographie sprechen. Wie auch die Elterngestalten ist diese in einer Mittelstellung zwischen Fiktivität und Empirizität angesiedelt. Die Unterschiede zwischen den Personengruppen sind in dieser Hinsicht ohnehin eher graduell: Auch die nominal historischen Figuren werden imaginativ transformiert, also fiktiv verändert, sie sind, wie Weiss zu Brecht und Wehner be-[41]merkt, Repräsentanten, Chiffren, „erdichtete Figuren“ (NB, 926 f.). Wenn Weiss schreibt, er habe versucht, den historischen Figuren „nichts anzudichten, was sie nicht hätten tun oder sagen können“ (NB, 927), so benutzt er die klassische Argumentation des Aristoteles: imaginative Ausgestaltung oder „Rekonstruktion“ einer Figur, Situation oder Handlung nach

Maßgabe des Möglichen. In der, wenn auch im Einzelfall unterschiedlichen, empirisch-authentischen Fundierung erhält der Roman seinen dokumentarisch-wissenschaftlichen Charakter.

Um das hier vorliegende künstlerische Verfahren voll zu verstehen, muß noch etwas näher auf Weiss' Selbstverständnis zurückgegriffen werden. Im zweiten Band der *Ästhetik* erläutert Weiss indirekt seine Methode, und zwar in dem Gespräch des Erzählers mit Brecht, in dem er zum ersten Mal mit einer selbständigen Konzeption von Kunstproduktion hervortritt. Der Erzähler bekennt sein „Desinteresse an der Fabel“ (im Gegensatz übrigens zur referierten Position Brechts) und schlägt vor, „die Handlung allein aus den Zusammenstößen der geschichtlichen Kräfte zu entwickeln, und die Figuren sprunghaft in diametral veränderte Situationen geraten zu lassen“ (II, 204). Dies ist eine exakte Beschreibung von Weiss' eigenem Vorgehen. Denn die Handlungsstruktur der *Ästhetik des Widerstands* – das, was im Deutschen *Fabel*, bei Aristoteles *mythos* heißt – wird in der Tat aus den „Zusammenstößen der geschichtlichen Kräfte“ entwickelt, das epische Personal besteht – wie erläutert – aus historischen Figuren im empirischen Sinn, diese fungieren als Repräsentanten der geschichtlichen Kräfte. Die Ich-Figur selbst, die zum Ende des Werks ganz offenkundig mit dem schreibenden Autor verschmilzt, ist – autobiographisch fundiertes – Paradigma eines organischen Intellektuellen der Arbeiterklasse, seine Bildungsgeschichte die der Bildung des proletarischen Ich zum Schriftsteller; ein Schriftsteller, der historische Erfahrung – Geschichte, deren Teil er selbst ist – in der künstlerischen Bewältigung erinnernd rekonstruiert.

Wie sehr die in dem fiktiven Brecht-Gespräch von dem Erzähler-Ich geäußerte Auffassung denen des Autors der *Ästhetik des Widerstands* entspricht, zeigen die *Notizbücher* ebenso wie das überaus aufschlußreiche Gespräch mit Lindner. Aus dem „universalen Ereignis“, sagt Weiss in den *Notizbüchern*, seien einzelne Menschen herauszuschälen „als Repräsentanten bestimmter Kräfte“ (NB, 489). Ausdrücklich vermerkt er, daß die politischen Figuren, auch wenn sie „bei ihren authentischen Namen genannt“ werden, „Chiffren“ seien, „die sich im Namen von polit. Kräften bewegten, die sich selbst aufzugeben hatten, zugunsten der Sache“ (NB, 693). Die Figuren also sind primär nicht als Individuen von Interesse, sondern als Repräsentanten geschichtstragender Kräfte. Und am Ende der *Notizbücher* bringt Weiss die scheinbare Paradoxie seines Verfahrens – der Versuch der Aufhebung der Differenz von Geschichtsschreibung und Ästhetik bewegt sich naturgemäß im Umkreis einer (zumindest scheinbaren) Paradoxie – mit großer Deutlichkeit auf den Begriff: „Zu den Figuren im Buch: sie sind historisch, wie auch alle [42] Plätze und Geschehnisse authentisch sind – und alles wird doch frei behandelt, einem Roman gemäß. / Ich gab ihnen die authentischen Namen, weil ich nicht verschlüsseln wollte. Auch bei Verschlüsselungen hätte man sich gefragt: wer ist mit dem und jenem gemeint? / Ich benutze die Namen, wie Brecht den Namen Caesars benutzte / Auch er schreibt über Caesar, als seien ihm alle Einzelheiten über diese Gestalt zugänglich. Er beschreibt alltägliche Wege u Ereignisse, als habe er sie direkt beobachtet. / Was vor ein paar Jahrtausenden geschah, wird in die Gegenwart gerückt. / Ich schildre etwas, das nicht mal ein halbes Jahrhundert zurückliegt. Und manche meiner Figuren leben noch. / Doch brauchen sie sich in den Gestalten des Romans nicht wiederzuerkennen / Ich habe mir nur die Freiheit genommen, ihre Namen zu leihen. / Und versucht habe ich, ihnen nichts anzudichten, was sie nicht hätten tun oder sagen können“ (NB, 926 f.). – Der Schwerpunkt der Argumentation liegt fraglos auf dem Moment des Erdachten, Fiktiven. Sie ist im Kern identisch mit der von Aristoteles begründeten dialektischen Mimesis-Theorie: Leistung der Kunst ist die imaginative Ausgestaltung des historisch Erfahrenen – oder auch: des historisch Recherchierten –, Ausgestaltung nach Maßgabe der Kategorien der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit: Der Autor versucht, ihnen nichts anzudichten, *was sie nicht hätten tun oder sagen können*. Im gewissen Sinn ließe sich, anschließend an die Äußerung, davon reden, daß empirische Authentizität bzw. Dokumentaristik bei Weiss selbst Modi ästhetischer Fiktion sind, man also von einer *Fiktion der Authentizität* sprechen kann. Unterschiedlich sind, Weiss' Äußerungen zufolge, allerdings die Grade der imaginativen Ausgestaltung: Sei bei Hodann „der autobiographische Anteil ganz groß“, so sei Brecht „demgegenüber eine erdichtete Figur“. In dem Lindner-Gespräch betont Weiss nachdrücklich das imaginative Moment, die Roman-Erzählung als poetische Rekonstruktion des Geschichtsprozesses. So spricht er von Coppi und Heilmann als *erdachten Figuren*, bezeichnet auch Hodann ausdrücklich als

~, Symbolfigur“ entworfen im Rahmen der „Idee einer Ästhetik“. Brecht sei „erdichtete Figur (...), mit Bestandteilen der Realität“. Weiss begründet die historische Dokumentaristik und die Fülle authentischer Namen mit dem Wunsch, „den authentischen Rahmen des historischen Geschehens“ beizubehalten, betont zugleich aber die Rolle der „Intuition“ bei der Ausgestaltung auch solcher Figuren, die er persönlich kennengelernt hätte, wie Wehner und Bischoff. Ausdrücklich weist Weiss hier zurück, daß es sich „bloß um Tatsachenmaterial“, also um Dokumentaristik handeln würde.

Einige Aspekte und Folgen dieses Prozesses der Transformation der historiographisch-dokumentarischen Ebene in ein umfassendes ästhetisches Reflexionskontinuum und damit zugleich in die künstlerische Struktur einer Romanform sollen im folgenden, unter Aufnahme von Ergebnissen der bisherigen Analyse, noch etwas näher erläutert werden. Die Vorherrschaft eines dialogisch-reflexiven Verfahrens in der Präsentation von Geschichte in Weiss' Roman gestattet es, daß diese weitgehend *standpunktlogisch* dargestellt wird: d. h. vermittelt, interpretiert und gewertet aus der Perspektive unterschiedlicher Standpunkte der am Geschichtsprozeß Beteiligten. So werden vor allem die Standpunkte von Sozialdemokraten und Kommunisten miteinander konfrontiert, der Hauptfraktionen also der Arbeiterbewegung, weiter wird (vor allem im Spanien-Teil) anarchistischen bzw. anarcho-syndikalistischen Positionen Raum gegeben, sowie einer Fülle anderer, auch sehr individueller Auffassungen, wie auch die unterschiedlichen Fraktionsstandpunkte innerhalb der kommunistischen und sozialdemokratischen Partei zu Wort kommen. Bereits dieses Verfahren einer standpunktlogischen Präsentation von Geschichte verleiht dem Roman die – bereits mehrfach erwähnte – diskursive Struktur. Ein solches Verfahren legt Tendenzen fest, artikuliert Positionen, Kriterien, Normen, formuliert jedoch nirgendwo *expressis verbis*, was als endgültige, abgeschlossene Wahrheit nach Hause getragen werden könnte. Es hat zugleich einen bestimmten rezeptionsstrategischen Sinn. Nicht nur verlangt die Kombination der unterschiedlichen strukturellen Dimensionen von Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und künstlerischer Fiktion vielfältige Kompetenzen auf seiten des Lesers, die standpunktlogische Präsentation von Geschichte will bewußt Diskussion, Stellungnahme und eigenes Nachforschen provozieren. Sie impliziert den Typus des *kollektiven* Lesers, die Rezeption des Romans in einer Lesegruppe. Und auch die politische Perspektive der *Ästhetik des Widerstands* ergibt sich verbindlich erst als Resultat einer aktiven Aneignung, des diskursiven Prozesses der kollektiven Lektüre, und das schließt ein: der Diskussion des Texts.

Die zentrale Rolle bei dieser Vermittlung spielt fraglos die Erzählerfigur. Wenn sie auch nicht, im Gegensatz zu traditionellen Romanformen, die *Perspektivik* des Romans erzählerisch konstituiert, so bildet sie doch den *Fokus* seiner vielfältigen Dimensionen. Fungiert sie zunächst primär als Zeuge und Chronist, so wächst sie im Verlauf der Handlung mehr und mehr in die Rolle des – politisch wie künstlerisch – Handelnden hinein. Nicht zufällig, daß der Kompetenzgewinn des Erzählers für die Kunstproduktion koinzidiert mit der politischen Entscheidung seines Eintritts in die kommunistische Partei. Zunächst jedoch ist dieses Ich Chronist und Zeuge. Weiss selbst spricht in den *Notizbüchern* von der Figur Dantes als „Reporter“, und es dürfte keineswegs abwegig sein, in der Erzählerfigur der *Ästhetik des Widerstands* eine moderne Entsprechung der Erzählerfigur der *Göttlichen Komödie* zu sehen, den Weiss'schen Erzähler also in Analogie zum Erzähler Dantes zu begreifen. Auch dieser ist Zeuge und nicht Handelnder, ist Berichterstatter, reflektierend-kommentierendes Ich, und wie bei Dante gelingt diese Zeugenschaft durch die Kraft der Poesie: Vergil ist der Führer durch die als Jenseitsreise verkleidete Weltfahrt. Und wie der Dichter Dante in der Figur seines Erzählers hinabsteigt ins Inferno der Verdammten, so der Dichter Weiss in der Ich-Figur seines Chronisten ins Inferno des Kampfs gegen die Übermächte der Barbarei, in die Geschichte als eine Geschichte der Kämpfe der Klassen. Hier wie dort das Ziel die poetische Erinnerung, bei Weiss: die imaginative Rekonstruktion der unbeendeten Widerstandsgeschichte, Poesie als Vermögen, den [44] Beherrschten, Leidenden und Kämpfenden aller Generationen Bild und Stimme zu geben, sie dem Inferno auch der Vergessenheit zu entreißen, ihnen Gestalt zu verleihen in den Werken der Kunst. Aus diesem Grund gilt, wie berichtet, Mnemosyne als Mutter der Künste, ist Kunstproduktion Arbeit der Erinnerung.

### 3. Politische Ästhetik: moralische Positionsbestimmung, politisches Manifest

*Die Ästhetik des Widerstands* versucht, die Arbeitsteilung von Kunstwissenschaft und Kunstproduktion ästhetischer Theorie und ästhetischer Praxis zu überwinden, sie intendiert auch die Synthese von Geschichtsschreibung und Dichtung. Eine solche Synthese ist literargeschichtlich ein unerhörtes Unterfangen, eine Provokation herrschender Konventionen (wenn es in der Tradition des historischen Romans auch gewisse Vorbilder gibt). Weiss' Werk setzt sich damit einem doppelten Wahrheitskriterium aus: dem Kriterium empirischer Richtigkeit der Geschichtsschreibung und dem „universalistischen“ Wahrheitskriterium der Kunst. Weiss nimmt damit eine Diskussion auf, die sich bereits bei Aristoteles in der Erörterung des Verhältnisses von Dichtung und Geschichtsschreibung findet. Zielt ästhetische Wahrheit auf Allgemeinheit und universelle Geltung der ästhetisch artikulierten Bedeutungen, der Vermittlung von Individuellem und Allgemeinem im Besonderen (Lukács), so zielt historische Wahrheit auf Übereinstimmung im Empirisch-partikularen (allerdings auch im Sinn der Erkenntnis historischer Gesetze). Dieser Anspruch einer Vermittlung der seit Aristoteles kategorial getrennten Wahrheitsformen verstärkt noch den Charakter von Provokation, den die *Ästhetik des Widerstands* darstellt.

Der Roman stellt also, trotz des auf allen Ebenen nachweisbaren Primats der Ästhetik, selbst den Anspruch, einen Beitrag zur Geschichte des Widerstands zu sein, setzt sich damit auch den Kriterien historiographischer Richtigkeit aus. Zudem hat Weiss sein Werk auch in künstlerischer Hinsicht ausdrücklich als Beispiel einer politisch eingreifenden, einer „kämpfenden Ästhetik“ verstanden. Die *Ästhetik des Widerstands* ist im komplexesten Sinn des Begriffs politische Literatur. Aus diesem Grund muß sie auch politisch rezipiert, diskutiert und bewertet werden. Ja, im Sinne ihrer historiographisch dokumentarischen Grundstruktur ist Weiss' Buch ein politisch-historischer Roman, der klare historiographische Aussagen enthält und politisch Stellung bezieht. In dieser Hinsicht – und das heißt auch, im Bewußtsein der Relativität dieser Struktur im ästhetisch vermittelten Ganzen des Werks selbst – ist es gestattet, nach der *Authentizität des Geschichtsbilds* zu fragen, das die *Ästhetik des Widerstands* für die Epoche der Gegenwart, die Geschichte des antifaschistischen Widerstands und der Organisationen der Arbeiterbewegung, für Geschehnisse und Akteure in dieser Geschichte entwirft: Da nirgendwo eine bloße Addition von Dokumentaristik und Ästhetik vorliegt, das in Weiss' Werk vermittelte Geschichtsbild durchgängig in einem hochkomple- [45] xen Sinn *ästhetisch* vermittelt ist, ist die Frage nach der ästhetischen Wahrheit stets als übergeordnete zu behandeln. Ihr hat sich die nach der historischen Wahrheit nachzuordnen. Unrichtigkeiten etwa im empirischen Detail, im historiographischen Sinn verzerrte Informationen auch in größeren Einzelkomplexen würden der ästhetischen Wahrheit des Romans nicht notwendig Abbruch tun.

In diesem relativierten Sinn ist die *Ästhetik des Widerstands* als Beitrag zur Geschichtsschreibung sowie als Beitrag zur politischen Theorie der Epoche zu lesen und zu diskutieren. Für diesen Zusammenhang haben Lisa und Wolfgang Abendroth dem Buch ausdrücklich „historische Wahrheit“ bestätigt. Das Leben derer, „die in diesen Jahren der bisher tiefsten moralischen Erniedrigung des deutschen Volkes die Hoffnung auf Humanität und Sozialismus aufrechterhalten haben“, sei von Weiss „für jeden greifbar und historisch richtig dargestellt worden, und das in einer Intensität, die keine Geschichte der Arbeiterbewegung und des Widerstandes, sei sie Organisationsgeschichte, Lokalgeschichte irgendwelcher Art oder Ansammlung persönlicher Erinnerungen einzelner Beteiligter, geleistet hat und wohl auch künftig nicht wird leisten können.“ Sicher würde man vieles anders interpretieren und beurteilen können als in Weiss' Werk nahegelegt, in der wesentlichen Tendenz aber sei die „historische Wahrheit“ des Romans unbestreitbar; eine Auffassung, der sich Josef Schleichstein, wenn auch mit Einschränkungen, angeschlossen hat. Diese Einschränkungen beziehen sich dabei eher auf die politische Einschätzung einzelner Figuren als auf die Faktengrundlage selbst. Das neuralgische Zentrum der politischen Kontroversen, die das Buch ausgelöst hat und noch auslösen wird, wird sicher in solchen Fragen der Bewertung von Figuren und Handlungen liegen. Vor einem entscheidenden Mißverständnis ist in diesem Zusammenhang allerdings zu warnen. Weiss ging es nicht darum, wie L. und W. Abendroth richtig bemerken, „ein Lehrbuch der Geschichte der Arbeiterbewegung und ihrer Gruppierungen zu schreiben. Die *Ästhetik des Widerstands* darf daher legitimerweise

*nicht* als umfassende Geschichte der Arbeiterbewegung gelesen werden – als solche wäre sie unvollständig und bereits vom Material her unzulänglich (so fehlt jeder Hinweis auf die Rolle Ernst Thälmanns im politischen Kampf der Epoche) – Weiss will, auch als „Historiker“, vielmehr „die Atmosphäre darstellen, in der ihre Mitkämpfer lebten und die ihnen den Willen und die Kraft gab, auch in der schlimmsten Periode des Terrors und der Isolierung standzuhalten. Mit anderen Worten: der Blickwinkel, unter dem Weiss seinen historischen Gegenstand wahrnimmt, ist bereits sehr stark von einem künstlerischen Interesse her bestimmt (was weiter auszuführen wäre).

Weiter ist gerade in diesen Zusammenhang von größter Bedeutung, daß Geschichte, wie dargestellt, *standpunktlogisch* in den Roman eingebracht wird, daß die politischen Standpunkte durchgängig diskursiv präsentiert werden, primär sich dialogisch artikulieren. Die *Ästhetik des Widerstands* als Reflexionskontinuum bedeutet u. a., daß die Argumente aller miteinander kon-[46]frontierten Positionen innerhalb der Arbeiter- und Widerstandsbewegung inhaltlich in vollem Umfang zu Wort kommen und es, bis zu einem bestimmten Punkt jedenfalls, dem Leser überlassen bleibt zu entscheiden, welche Seite die besten Argumente besitzt. Das bedeutet *erstens*, daß auch in dieser Frage die historiographisch-politische Seite des Romans von seiner ästhetischen Form nicht zu trennen ist, daß diese vielmehr, in ihrer – rezeptionsstrategisch-kommunikativen – Funktion als Medium der Gestaltung von Bedeutungen, jene formt und prägt. Das bedeutet *zweitens*, daß, kraft dieser besonderen ästhetischen Formierung des historiographischen Materials, Weiss' Roman in einem außergewöhnlichen Maße rezeptionsorientiert ist, ja gerade in seiner Funktion als politisch-geschichtlicher Roman die *Diskussion* über Politik und Geschichte provoziert, statt des individuellen Lesers des traditionellen Romans den kollektiven Leser erfordert; eine Rezeptionsstrategie, die nahelegt, in Anlehnung an eine gebräuchliche Terminologie, von der Figur des *impliziten kollektiven Lesers* zu sprechen. Das bedeutet weiter, daß die Wahrheitsfindung selbst, am Beispiel dieses Romans, *diskursiv* zu vollziehen ist.

Bezeichnend für Weiss' Methode, in interner Strukturierung und Rezeptionsorientierung, ist, daß die Figuren, die fraglos seine Sympathien besitzen (wie etwa Hodann), nicht immer über die besten Argumente verfügen. Hodann etwa ist eine tragische Figur, in sich zerbrochen an den objektiven Widersprüchen, aufgerieben in den Kämpfen, zwischen den Fronten zerrissen, an entscheidenden Punkten politisch im Irrtum. In keiner Weise ließe sich etwa behaupten, daß Hodann immer „recht“, die Funktionäre der KP (die Weiss' Sympathien in weit geringerem Maß besitzen) schlicht „unrecht“ hätten. Diskursiver Charakter der Wahrheitsfindung bedeutet allerdings keinen simplen Relativismus in der Präsentation und Bewertung der Positionen und Standpunkte. Vom ersten bis zum letzten Band, in der Mehrzahl der wesentlichen Fragen erweist sich, daß der kommunistische Standpunkt die besseren Argumente hat (was keineswegs bedeutet, daß die KP in jedem Punkt recht hat); als Organisation jedenfalls scheidet die Sozialdemokratie als historische Alternative für eine revolutionäre Position aus. Deshalb vor allem ist auch die Gestalt Wehners von tragischen Zügen nicht frei. Die konsequent marxistische Position jedoch, die der Roman ohne Zweifel rezeptionsstrategisch intendiert, ist erst als Resultat eines widerspruchsvollen Prozesses der Geschichtsaneignung zu gewinnen, sie ist nirgendwo als Ausgangspunkt gesetzt. Diese Position, mithin eine kommunistische Perspektive, ist im aktiven Prozeß der Wahrheitsfindung also erst zu entdecken; auf der Seite des historischen Materials: sie muß aus den realen Widersprüchen der geschichtlichen Bewegung entwickelt werden. Die kommunistische Perspektive erschließt sich der *konsequentesten Lesart* des Texts, und wird in diesem Sinn auch von ihm vorbereitet. Und das heißt zugleich, sie ist Ergebnis der Interpretation, die von dem Leser oder von den Lesern selbst zu leisten ist. Ein gewisser Auslegungs- oder Interpretationsspielraum ist auch in diesem Punkt nicht auszuschließen. In der Form des direkten Postulats allerdings wird durchgängig die Forderung [47] nach der Einheit der Unterdrückten und Kämpfenden erhoben: Das „Schafft die Einheit“, die Forderung, die Leuschner auf einem Zettel vor seiner Hinrichtung hinterließ (III, 239), könnte als Motto für die politische Konzeption des gesamten Werks stehen. Diese Forderung nach Einheit aber – der Organisation, der Bewegung, der Aktion – ist selbst zentraler Bestandteil kommunistischer Politik, wie Weiss sie im Anschluß an Gramsci, Luxemburg, Lenin, Engels und Marx verstehen mußte.

Zum Verfahren dialektisch-diskursiver Wahrheitsfindung gehört weiter die Offenheit, mit der die eigenen Fehler der Bewegung bis hin zu den Verbrechen der Stalin-Ära diskutiert werden. Eine für



die Haltung Weiss' im gesamten Roman gültige Grundkategorie ist die einer absoluten *schriftstellerischen Ehrlichkeit*. Die Kategorie meint die moralische Integrität des Schriftstellers, impliziert seine politisch schonungslose, von jedem Opportunitätsgesichtspunkt, jedem taktischen Kalkül freie Offenheit der Wirklichkeit gegenüber. Sie beinhaltet, daß die kommunistische Perspektive aus der rückhaltlosen und kompromißlosen Erkenntnis der wirklichen Geschichte zu gewinnen ist. Diese Auffassung verweist auf eine besondere theoretische Tradition, in die Weiss' Werk politisch gestellt werden muß: auf die von Gramsci (im Anschluß an Lenin) ausgearbeitete Hegemonie-Konzeption. So bedeutete für Gramsci Hegemonie nicht nur politische Vorherrschaft, sondern zugleich auch kulturelle, geistige und moralische Führung. Gramsci betonte die Notwendigkeit der Eroberung des kulturellen Bereiches, der kulturellen Werte durch die Arbeiterklasse mit gleichem Nachdruck, mit dem er die Forderung nach der moralischen Integrität der Kommunisten und des Kommunismus erhob. Es war seine Überzeugung (und hier schließt Weiss direkt an), daß die geistig-kulturelle und moralische Hegemonie der Arbeiterklasse für den Erfolg der sozialistischen Revolution unabdingbar ist, daß diese Hegemonie nur erreicht werden kann, wenn die Avantgarde dieser Klasse (die Gramsci in der Kommunistischen Partei verkörpert sah) eine unbestechliche Integrität in ihrem praktischen und theoretischen Verhalten unter Beweis stellt. Peter Weiss hat wie kaum ein zweiter diesen Gedanken aufgenommen und propagiert. Er gehört zu den Grundgedanken seines epochalen Werks. Das Postulat der Einheit der Kräfte des Widerstands, jener politische Kristallisationspunkt von Weiss' Buch – eine Einheit, die nicht nur die verfeindeten Fraktionen der Arbeiterbewegung, sondern potentiell alle (faktisch zersplitterten und zerstrittenen) Kräfte der Arbeit, Wissenschaft und Kultur umfassen soll – dürfte, als politiktheoretisches Konzept, gleichfalls dem Denken Gramscis geschuldet sein – wenn in diesem Punkt, der ja unabweisbares Resultat der gesamten Geschichte des Widerstands ist, überhaupt von einem bestimmten gedanklichen Einfluß gesprochen werden kann. Dieser Gedanke der politischen, organisatorischen, ideologisch-weltanschaulichen und kulturellen Einheit – die Auffassung, daß ohne diese Einheit die Unterdrückten ihre Fesseln nie werden abschütteln können – ist jedenfalls bis in den letzten Satz des Romans hinein präsent. Ebenso eindeutig ist Weiss' Bekenntnis zur Notwendigkeit revolutio-[48]närer Gegengewalt – ebenfalls bis in den letzten Satz des Romans hinein. Bei allen Differenzierungen, bei allen Versuchen auch, trotzkistischen und anarchistischen Standpunkten historisches Verständnis entgegenzubringen – diese Standpunkte also im Sinne einer Erfahrungsgeschichte des Widerstands erklärbar zu machen –, bewegt sich die *Ästhetik des Widerstands* in ihrer politischen Grundorientierung eindeutig in der Tradition des Marxismus-Leninismus (zu der Gramsci integral gehört), in der Tradition also des klassischen Marxismus. Damit meine ich die Tradition von Marx, Engels, Lenin, doch auch Luxemburg und Gramsci, und ich würde heute auch den Namen von Georg Lukács mit Entschiedenheit dieser Liste hinzufügen wollen. Von dieser Grundorientierung her bemüht sich Weiss um die historisch gerechte Einschätzung aller Positionen der Arbeiterbewegung, vor allem der Sozialdemokratie – wie er alle Standpunkte der Wirklichkeit in ihrer Komplexität und Konkretion zu erfassen sucht. Vielleicht ist eine solche Differenziertheit allein von einer gewissen Distanz her möglich gewesen – hat dieses Buch nur von einem geschrieben werden können, der selbst nicht einer der Kämpfer war.

Die *Ästhetik des Widerstands*, sagte ich, ist ein marxistisches Werk bis in den letzten Satz des dritten Bandes hinein. Der Schluß des Romans – von vielen (auch einem Walter Jens) als Abkehr von den sozialistischen Hoffnungen, ja Zurücknahme der Ideale des Kommunismus, als Ausdruck der Resignation gelesen – ist im Gegenteil eine der nachdrücklichsten und emphatischsten Affirmationen marxistischen Denkens in der gesamten modernen Literatur.

Lesen wir den Text genau. Mit großer Klarheit skizziert Weiss in den letzten Seiten seines Werks die Konturen unserer Epoche. Klar wird ausgesprochen, daß – wie auch die Notizbücher notieren – die Westmächte nach 1945 das Erbe des Faschismus in dem einen entscheidenden Punkt fortsetzen: im Ziel der Liquidierung des realen Sozialismus. Mit dem Urknall der Hiroshima-Bombe „errichteten die Vereinigten Staaten von Amerika ihr Weltreich. Unendliche Entbehrenungen würde es den Sozialismus kosten, den militärischen Vorsprung des Kapitals einzuholen. Obwohl er den Frieden benötigte, um die lange Zeit der Leiden zu überwinden, würde er doch darangehen müssen, seine Anstrengungen auf die

Hervorbringung der gleichen, irrsinnigen Explosionen zu richten.“ (III, 264) (Man lese den gesamten Passus III, 262–265). Der Ausgang der Trilogie besagt alles andere als Resignation. Er besagt: Der Kampf geht weiter. Der Kampf ist weltweit geworden. Sein Hauptschauplatz allein hat sich verlagert, von Europa in die Länder der Dritten Welt. Vietnam und Kampuchea werden genannt, die Kämpfe auf dem afrikanischen Kontinent durch Bilder angedeutet (metaphorisch impliziert). Der Mai 1945 war für Weiss eine Zäsur, durch die lediglich eine Etappe des weltweiten Todeskampfes zwischen Sozialismus und Imperialismus, Humanität und Barbarei markiert ist. Die letzten Seiten des Buchs (von wesentlicher Bedeutung ist die syntaktische Form, durch die der Erzähler, vom Standpunkt des Jahres 1945 sprechend, auf den des Jahres 1980 und die weitere Zukunft [49] vorausgreift) halten mit höchster Intensität am Element Hoffnung und der Notwendigkeit der Utopie fest. „Die Hoffnungen würden bleiben. Die Utopie würde notwendig sein“ (III, 265). Der Kampf würde zunehmen: mit ihm würde sich der Bereich der Hoffnungen über alle Kontinente erstrecken. „Der Drang zum Widerspruch, zur Gegenwehr, würde nicht erlahmen“ (III, 265).

Im Bewußtsein dieser Situation erinnert sich der Erzähler seiner Genossen und ihrer Schicksale. Es ist eine Erinnerung im Zeichen der Trauer; einer Trauer, die die Hoffnung in sich bewahrt. „Trauer würde mich überkommen, wenn ich ihrer gedächte“, und die einzige Erklärung, woher sie die Kraft nahmen für ihren Mut, würde „diese bebende, zähe, kühne Hoffnung sein“ (III, 266).

Stahlmann und Hodann sind in diesen letzten Seiten des Buchs die Kontrastfiguren. Stahlmann, der unerschütterlich die Kämpfe überstand, der, eine Figur fast mit pikaresken Zügen, unzerstörbaren Lebensmut verkörpert, der Kampf und Hoffnung in die Zukunft trägt. „Iller, der sich Stahlmann genannt hatte, würde grinsen beim Abschied. Unentdeckt war er geblieben in Hagalund, bei der Arbeiterin Maja Holm. Ehe er mit den Gefährten zurückkehrte in sein Land, würde er es noch einmal darauf ankommen lassen, mit mir durch die Stadt zu streifen, sich ins blaue Wasser des Zentralbads zu werfen, zu frühstücken im Hotel Continental, großzügige Trinkgelder zu verteilen, und das letzte, was ich von ihm sehn würde, wäre dieses Zwinkern seiner asiatischen Augen“ (III, 266). Mit Rosner, dem „Eremiten der Komintern“, feiern der Erzähler und seine Freunde den „geduldigsten, überlegensten Geist des Untergrunds“ sowie den „Sieg der Konspiration“. „Die Tränen liefen ihm übers Gesicht, als Pettersson ihn im Kofferraum seines Taxis verstaute, und wir ihm seinen Stock noch zuschoben, daß er sich stützen könne auf dem Schiff, das ihn vom Freihafen nach Leningrad brachte“ (III, 266). Verkörpern Stahlmann und Rosner einen Triumph des Widerstands, so Hodann die Tragödie eines Scheiterns. „Untergehen würde Hodann. Bei der Teilung der Front zwischen die Lager geraten, zu sehr Sozialist noch, und mit der Vergangenheit als Bolschewik behaftet, als Mitglied des Soldatenrats, als Kämpfer in Spanien, hätte er einen Sozialdemokraten, wie er später verlangt wurde, nie abgeben können, zu tief auch enttäuscht von den sowjetischen Entstellungen der alten Ideale, allzusehr zermürbt von der Krankheit, deren Ausmaß er niemandem hatte zeigen wollen, wäre ein neuer Anfang für ihn nicht mehr möglich gewesen“ (III, 266 f.). Im symbolischen Gefüge des Romans repräsentiert Hodann den hochsensiblen, selbstreflexiven Intellektuellen (in mancher Hinsicht ein Alter ego des Autors selbst), der an den Widersprüchen der geschichtlichen Kräfte tragisch zugrundegeht. Die Signifikanz dieser Kontrastfiguren kann kaum überschätzt werden. Sie halten einander das Gewicht (dies ist sicher auch der Grund, warum Weiss das – literarisch überaus geglückte – Hodann-Epitaph aus dem Roman nahm. Es hätte zu stark das Gewicht auf die Seite des tragisch Scheiternden gelenkt).

In diesen letzten Seiten enthüllt sich das Schreiben in seinen tiefsten Motiven: als Erinnerungsarbeit, dem Schmerz über die unzähligen Opfer ab-[50]gerungen. Fast versiegt es im Gedächtnis des erfahrenen Leids. Die Hand auf dem Papier würde lahm werden angesichts des Schmerzes über den Verlust von so vielen (III, 267). Dann aber der gewaltige letzte Satz, die Summe des Ganzen. Er benennt das, woraus der Schreibende die Kraft schöpft weiterzuschreiben: die Erinnerung an Kampf und Widerstand, an die toten Freunde, die Eltern, die Kämpfer aller Generationen seit dem Beginn der Geschichte, an die Söhne und Töchter der Erde, die in jeder Generation neu „sich gegen die Gewalten erhoben, die ihnen immer wieder nehmen wollten, was sie sich erkämpft hatten“. Diese Kraft der Erinnerung speist sich aus den gleichen Quellen wie jene visionäre Schau ins Zukünftige, die der Dichter Rimbaud verkörpert. Sie wurzelt in der unzerstörbaren Substanz des Humanen, dem

Quellgrund für die Kraft des Widerstands selbst; des Widerstands, der andauern wird, solange das Zwangssystem der Unterdrückung nicht gebrochen ist.

Fabrik, Werft und Bergwerk markieren in diesem letzten Satz den sozialen Ort, das Kraftzentrum der Widerstandsbewegung: Es ist die Arbeiterklasse. Tresor und Gefängnis stehen für die unterdrückende Gewalt: für das Kapital und die Institutionen seines ökonomischen und Zwangsapparats. Blut und Feuer signalisieren den militärischen Kampf. Allein die Gesichter der kämpfenden Unterdrückten treten hervor: sie allein verdienen, im poetischen Bild erinnert zu werden – die Unterdrücker fahren gesichtslos in den Orkus der Geschichte hinab. Es sind die Gesichter aller Generationen, die in diesem Bild der Kämpfenden sichtbar werden: bärtige und zerfurchte Gesichter ebenso wie die kindlichen. Ihr *schwarz* und *gelblich* deutet auf den Gestaltwechsel des revolutionären Kampfes hin, die Verlagerung seines Hauptschauplatzes auf die Länder der Dritten Welt.

Der Schlußsatz hält die Kontinuität des revolutionären Kampfes über die Jahrtausende menschlicher Geschichte fest, wie auch die Kontinuität des Schreckens und der Gewalt. Er verweist auf die Unabgeschlossenheit der Geschichte als einer Geschichte von Klassenkämpfen. Mit ihm schlägt das Werk, auch formal, den Bogen zurück zu seinem Anfang: die Situation der drei Widerstandskämpfer vor dem Pergamonfries. Die geistigen Waffen, die die Kämpfenden haben, sind die Wissenschaft und die Kunst, beide von gleicher Bedeutung für die Geschichte des Widerstands. Deshalb würde „Heilmann (...) Rimbaud zitieren und Coppi das Manifest sprechen“. Wissenschaft und Kunst aber, die Waffen des geistigen Kampfs um Befreiung, sind machtlos ohne die vereinte Kraft der Unterdrückten, die materielle, revolutionäre Gewalt (wie bereits bei Marx zu lesen): die Löwenpranke, „greifbar für jeden“, und doch greifbar nur, wenn die Unteren zur Einheit finden. Denn nur in der gemeinsamen Handlung würden sie „mächtig werden dieses einzigen Griffs, dieser weit ausholenden und schwingenden Bewegung, mit der sie den furchtbaren Druck, der auf ihn lastete, endlich hinwegfegen könnten“ (III, 268). Die Trilogie schließt mit dem eindringlichen Appell an die Kräfte der Arbeit, der Wissenschaft und der Kultur, sich zusammenschließen und den Löwenschlag der Befreiung zu führen. [51]

#### **4. Der Kontext gegenwärtiger Weltliteratur: Ausblick und Thesen**

Ich möchte hier einen Einschnitt machen und noch einige Thesen vortragen, die den Horizont aufreißen und zeigen sollen, wie die Ästhetik des Widerstands im Zusammenhang mit der Weltliteratur der Gegenwart zu sehen ist. Eigentlich geht es mir darum, mehr die Bedingungen klar zu machen, unter denen die Diskussion verlaufen sollte: zur Position der Ästhetik des Widerstandes im Kontext der modernen weltliterarischen Prozesse. Ich möchte nicht ganz darauf verzichten, auch deshalb nicht, weil wir nicht in den Fehler verfallen dürfen, die Ästhetik des Widerstands als absolute Norm für moderne Literatur zu nehmen, jede andere Literatur daran zu messen. Das würde ich für eine falsche Form der Rezeption halten. Ich möchte daher zur Frage der Plazierung der Ästhetik des Widerstandes im Kontext der modernen Weltliteratur zwei Thesen vortragen: Die erste These betrifft den Polyzentrismus der modernen Weltliteratur, die zweite These den Gesichtspunkt der notwendigen Pluralität der ästhetischen Formen.

These 1: Was ich mit Polyzentrismus der modernen Weltliteratur meine, ist im Grunde ein allgemeiner und eigentlich sehr einfacher Tatbestand. Nur muß man sich ihn ins Bewußtsein heben und mit ihm arbeiten. Ich meine die Tatsache, daß, wenn wir von Weltliteratur der Gegenwart reden, wir heute nicht mehr von der zentralen und dominierenden Stellung einer Weltregion ausgehen können, auch nicht im Bereich der Literatur. Fraglos hatte im gesamten Prozeß der neuzeitlichen Literaturgeschichte die europäische, später der Block europäisch-angloamerikanischer Literatur eine hegemoniale Stellung für den weltliterarischen Prozeß insgesamt inne, auch wenn es immer kritische Stimmen gab, die auf Gleichwertigkeit und Gleichberechtigung anderer Literaturen pochten, und damit auch die hegemoniale Stellung der europäischen Literatur insgesamt in Frage stellten (so etwa Herder, auch Goethes Konzept der Weltliteratur). Im Laufe des 20. Jahrhunderts veränderte sich diese Sachlage entscheidend. Die historischen Gründe für diese Veränderung liegen auf der Hand, es ist nicht notwendig, sie hier zu entwickeln.

Nach wie vor bildet die europäisch-angloamerikanische Literatur, wenn ich sie hier abgekürzt als Einheit sehe, ein einflußreiches und wesentliches Zentrum des gegenwärtigen weltliterarischen Prozesses. Die Ästhetik des Widerstands selbst ist ein herausragendes und überzeugendes Beispiel für diesen Sachverhalt. Sie versteht sich ausdrücklich als Kunstwerk in der europäischen Tradition. Die von ihr behandelte Geschichte ist zunächst die Geschichte Europas, mit Pergamon, der Antike beginnend. Erst in weiteren Dimensionen, über den Einbezug des Komplexes der dritten Welt (Paradigma Angkor Wat) werden andere Kulturen hineingenommen, wird der „eurozentristische“ Standpunkt – damit meine ich den Standpunkt eines Europäers, der von Europa her schreibt – überwunden, wird ein weltgeschichtlicher Zusammenhang hergestellt. Dennoch bleibt die Ästhetik des Widerstands ihrem Charakter nach ein europäisches Buch.

[52] Neben dieses traditionelle Zentrum des weltliterarischen Prozesses treten heute gleichberechtigt und gleichwertig – auch literarisch gleichgewichtig – weitere solcher Zentren auf. Sie stehen natürlich alle in einem bestimmten Kommunikationszusammenhang, in einem Zusammenhang internationaler Literaturverhältnisse. Verbleiben wir im Bereich erzählender Dichtung, so sind zumindest drei weitere Zentren zu nennen: zunächst, und das ganz fraglos, Lateinamerika. Man denke allein an die Entwicklung des lateinamerikanischen Romans. Als drittes Zentrum wären die sowjetischen Literaturen zu nennen, vor allem die der asiatischen Sowjetrepubliken. Als viertes die Literaturen der jungen afrikanischen Nationen. Für diesen Sachverhalt ist bezeichnend, daß, wenn ich nach den bedeutendsten Autoren und Texten der Gegenwart gefragt werde, also im Sinne, was soll ich lesen? – als Hochschullehrer bin ich mit diesen Fragen ständig konfrontiert – so würde ich unmittelbar und spontan neben der Ästhetik des Widerstands die Namen des Kirgisen Aitmatow nennen, mit Texten wie dem „Weißen Dampfer“, „Der Tag zieht den Jahrhundertweg“ und „Richtplatz“, weiter die Namen des Kolumbianers Garcia Márquez („Die böse Stunde“, „Hundert Jahre Einsamkeit“, „Die Liebe in den Zeiten der Cholera“), und ich würde die „Zeit der Gesetzlosigkeit“ des Nigerianers Wole Soyinka nennen, ein Roman, der vielleicht noch nicht in der literarischen Durcharbeitung, aber sicher in der Dimension der geistigen Auseinandersetzung mit epochalen politischen Problemen durchaus die Dimensionen der Ästhetik des Widerstands besitzt.

Dies ist der erste Gesichtspunkt. Ich möchte also von Anfang an von jeder eurozentristischen Orientierung weg. Literatur muß heute im Zusammenhang solch umfassender Prozesse diskutiert werden. Hier liegen die wirklichen, meiner Ansicht nach interessanten Forschungsaufgaben für eine gegenwärtige Literaturwissenschaft.

These 2: Der zweite Gesichtspunkt, den ich noch benennen will, besitzt den gleichen allgemeinen Charakter. Ich möchte ihn in die Diskussion einbringen, weil er ebenfalls einen bestimmten Horizont der Reflexion bezeichnet: die notwendige Pluralität ästhetischer Formen. Was meine ich damit? Werfen wir einen Blick allein auf die weltliterarischen Hauptströmungen der modernen Epik, so ist die Feststellung unabweisbar, daß die anti-realistischen, formal-experimentellen, also „modernistischen“ Traditionen, deren Legitimation heute prinzipiell nicht mehr bestritten werden dürfte, mit einer Pluralität realistischer Formen und Verfahren koexistiert – und zwar durchaus auch im Sinne gegenseitiger Beeinflussung und Bereicherung. Zwischen den Extremen gewissermaßen von gegenstandslosem Formalismus und „naivem“ Realismus existiert die moderne Epik in einer „unendlichen“ Zahl von Mischformen und Synthesen. Man denke allein an die im weltliterarischen Maßstab vielleicht repräsentativsten Gestalten zeitgenössischer Erzählkunst (sagen wir Aitmatow, Márquez, Weiss): ihr Werk, bei aller thematischen, formal-technischen und inhaltlichen Differenz, ist keines der „einhelligen“ Form und uniformen Komposition, sondern eines der Synthese im weitesten Sinne: [53] Synthese von Techniken, Formtraditionen, geschichtlichen Erfahrungen, Lebensweisen, ganzen kulturellen Formationen. Diesen synthetischen Charakter hat ja fraglos die Ästhetik des Widerstands auch. Ich konnte hierauf in meinem Referat nicht eingehen. Sie, die Ästhetik des Widerstands, kommt von der avantgardistischen Tradition her. Das wurde ja auch in dem Referat von Archi sehr deutlich gezeigt. Weiss kommt daher.

Dabei ist ein Gesichtspunkt von größter Bedeutung. Ein zentraler Bezugspunkt jeder Theorie moderner epischer Dichtung, ein Fixpunkt im Chaos schwankender Gestalten und von weit größerer

Bedeutung als die Frage des Verhältnisses von Moderne und Postmoderne scheint mir die Zählebigkeit der so oft totgesagten narrativen Struktur zu sein, gerade auch der organischen narrativen Struktur. Nach wie vor ist diese bedeutender literarischer Leistung fähig – fähig auch des Transports „neuer“ sozialer Erfahrung, der Durchdringung, Analyse und Kommunikation gegenwärtiger historischer Prozesse. Nicht allein an die große sowjetische Prosa der Gegenwart denke ich hier, ich denke ebenso an die Epik Lateinamerikas, an die junge Erzählkunst der sich befreienden afrikanischen Nationen, an Kontinuität und Lebendigkeit des Erzählens in großen Teilen der europäischen Literatur. Ja, gerade in den „neuen“ Literaturen der um ihre Befreiung ringenden Völker, der sogenannten dritten Welt, scheinen narrativ organisierte epische Formen – auch die eines traditionellen organischen Erzählens – eine unerhörte Lebendigkeit und Attraktion zu besitzen.

Es gibt offensichtlich nach wie vor eine unabsehbar große, ja unendliche Zahl von Geschichten, die des Erzählens wert befunden werden, die zu erzählen es lohnt. Nach wie vor, so scheint es, kann Geschichte durch Geschichten vermittelt werden. Sei es, daß diese Geschichten im Sinne erfundener, fiktiver Fabeln zu verstehen sind, oder daß diese Geschichten die individuellen von realen Akteuren des historischen Prozesses sind, wie es Peter Weiss in der Ästhetik des Widerstands darstellt. So falsch es wäre, nun mit Lukács die Triumphe des Realismus lauttönend zu feiern, die falschen Propheten – unter ihnen Epochen- und Kultgestalten wie Theodor W. Adorno – sind jedenfalls des historischen Irrtums und der theoretischen Blindheit überführt. Triumph des Realismus ja – aber nur unter Anerkennung der Tatsache, daß sich die Revolution in der modernen Kunst an vielen Fronten zugleich vollzog. Nicht nur waren der Kunst neue Wirklichkeiten und neue Gegenstände zu erobern – das hat etwa im Hinblick auf proletarische Lebensweise, Kultur und politische Bewegung der proletarisch-sozialistische Roman unter der Führung von Gorki und Nexö geleistet, das tat, auf die Wirklichkeit des faschistischen Weltkrieges bezogen, die große sowjetische Antikriegsliteratur, das geschieht heute bezogen auf die neuen Erfahrungen in den Ländern der dritten Welt, in der erzählenden Literatur Lateinamerikas, Afrikas und Asiens.

[54]

**Michael Franz**

## **Der künstlerische Diskurs als Suche nach dem Sinnvollen**

### **Aspekte der Kunstauffassung von Peter Weiss**

#### **1.**

Von qualvollen Selbstgesprächen, die zugleich unentwegte Befreiungsversuche waren, zum herausfordernden offenen Diskurs – so oder ähnlich ist der Entwicklungsweg von Peter Weiss wiederholt beschrieben worden. So hat Thomas Metscher beispielsweise von der „diskursiven Struktur“ der „Ästhetik des Widerstands“ gesprochen. Herausgefordert wurde eine solche Kennzeichnung bereits durch das Theaterstück, das den Autor weltbekannt gemacht hat – die „Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade“. Die als Theater im Theater in Szene gesetzte Kontroverse zwischen de Sade und Marat hat nicht nur einen doppelten Boden, sondern auch einen offenen Ausgang, auch wenn sich der Autor von Fassung zu Fassung zu einer eigenen Entscheidung vorgearbeitet hat. Als „Ermittlung“, als „Gesang“, als „Diskurs“ hat Peter Weiss die spektakulären Dokumentarstücke der sechziger Jahre betitelt – von einem „neuen, festen Ausgangspunkt“ aus, nach dem er lange gesucht hat, recherchiert der Autor sein Material und unterbreitet es dem Publikum zur Stellungnahme, um es im Brechtschen Sinne zu spalten und in Bewegung zu bringen. Nun sind „Diskurs“ und „diskursiv“ keine unschuldigen Wörter. Als Termini der Philosophiegeschichte sind sie in hohen Graden traditionsbeladen und ohne Rücksicht auf die Begriffsgeschichte kaum zu verwenden, will man nicht Mißverständnisse in Kauf nehmen. Noch heute lesen wir im „Philosophischen Wörterbuch“ von Klaus und Buhr: „diskursiv-begriffliches Denken; das von Urteil zu Urteil, von Begriff zu Begriff fortschreitende logische Denken. Jedes wissenschaftliche Denken trägt diskursiven Charakter. Nach Kant ist das menschliche Denken *diskursiv*, nicht *intuitiv* (KdrV, Einl; Prol § 46) Ggs: intuitiv.“<sup>1</sup> Wollten wir diese Bedeutung von „diskursiv“ übernehmen (und es ist die klassische philosophische Bedeutung), so hieße das, Peter Weiss' Entwicklung als Konversion zum Rationalismus zu deuten, der die Kunst bis zur Mißachtung ihrer Eigenart dem wissenschaftlichen Denken anzunähern sucht. Das kann ja wohl nicht gemeint sein.

Zur philosophischen Tradition gehört der Gegensatz von „diskursiv“ und „intuitiv“, der in bestimmter Hinsicht bis auf *Platon* zurückverfolgt werden kann. Prägend für die Auffassung von Intuition als einer nichtsinnlichen, gleichwohl evidenten Zusammenschau wurde vor allem *Plotins* neoplatonisti-[56]sches Konzept einer visionären Synthese der Welt jenseits von sinnlicher Erfahrung und rationaler Argumentation. Auf diese Bedeutungslinie ist der Begriff des Intuitiven aber nicht festzulegen. *Descartes* beispielsweise unterscheidet Deduktion und Intuition als die beiden einzigen zuverlässigen Tätigkeiten unseres Intellekts – Intuition ist für ihn der Rückgriff auf unmittelbar einsichtige, d.h. evidente Prämissen: sie sind die notwendigen Ausgangspunkte für weiterführende Folgerungen, einfache Wahrheiten, die keines Beweises bedürfen und keinen Zweifel hervorrufen. *Locke* kennt drei Erkenntnisarten: intuitive, demonstrative (nach dem Muster: quod est demonstrandum) und sensitive Erkenntnis, *Hume* begreift Intuition als das Mit-einem-Blick-Erfassen von Inhalten. *Leibniz* bezeichnet als *discursus* den sukzessiven Denkverlauf und nennt eine Erkenntnis eine intuitive, wenn man die in einem Begriffe enthaltenen Teilbegriffe gleichzeitig denken kann. Nach *Christian Wolff* ist ein „iudicium discursivum“ ein solches, „quod per rationem dicitur“. Auch *Kant* steht in dieser Tradition, die er kritisch weiterbildet, wenn er schreibt:

„Die Erkenntnis durch Begriffe heißt diskursiv, die in der Anschauung intuitiv; in der Tat wird zu einer Erkenntnis beides miteinander verbunden erfordert, sie wird aber nach dem benannt, worauf als den Bestimmungsgrund desselben ich jedesmal vorzüglich attendiere.“<sup>2</sup> Hierbei ist der Doppelcharakter der sinnlichen Anschauung im Kantschen Sinne als *empirische* und als *reine Anschauung* zu bedenken; der Kantsche Vermittlungsversuch, der den Dualismus von *a priori* und *a posteriori* nicht

<sup>1</sup> Philosophisches Wörterbuch, hrsg. v. Georg Klaus und Manfred Buhr, Leipzig 1974 (10. Aufl.).

<sup>2</sup> Immanuel Kant, Fortschritte der Metaphysik, Beilage 1, 2. Abs. Zitiert nach: Rudolf Eisler, Kant-Lexikon, Berlin 1930, S. 98.

überwinden kann, zielt auf die Einheit des Mannigfaltigen vermittelt einer transzendentalen Synthesis der produktiven Einbildungskraft. Bereits bei Kant deutet sich an, wie stark der Gegensatz von „diskursiv“ und „intuitiv“ zu problematisieren ist.

Ist „Intuition“ auf der einen Seite zum Gegenbegriff zur wissenschaftlichen Rationalität bzw. zum rationalen Denken überhaupt verabsolutiert worden, so gibt es auf der anderen Seite dialektische Vermittlungsversuche auf materialistisch-rationaler Grundlage. So argumentiert beispielsweise der marxistische Psychologe Hans Hiebsch: „Bevor eine neue geistige Struktur in rationaler Gliederung und ‚diskursiv‘ erfaßt ist, ist sie oft in einer ganzheitlichen Weise und in der Art einer ‚Vorahnung‘ emotionell gegeben. Dieser Sachverhalt wird oft als ‚Intuition‘ bezeichnet ... Gegen die Verwendung der Begriffe ‚Intuition‘ oder ‚intuitives Denken‘ ist an sich kaum etwas einzuwenden. Sie beschreiben eben nichts anderes als die Tatsache der emotionalen Repräsentation kognitiver Abläufe, in denen künftige Denkergebnisse antizipiert werden. Die Begriffsverwendung aber wird in dem Augenblick zumindest ungenau, wenn nicht falsch, wenn mit ‚Intuition‘ ein dem rationalen Denken entgegengesetzter und mit ihm unvergleichlicher Denkakt, sozusagen ein Erkenntnisprozeß sui generis verstanden wird ... Das Intuitive ist vielmehr sehr ähnlich dem Rationalen (Brunswik verwendete dafür den glücklichen Ausdruck ‚ratiomorph‘), und es ist gleichsam der subjektive Erlebnisaspekt dessen, daß Denkabläufe nicht sukzessive auf einer Ebene der Informationsverarbeitung, z. B. der bewußten, sondern auch simultan auf verschiedenen [57] Ebenen – der bewußten, der noch nicht bewußten und der nicht mehr bewußten – abzulaufen pflegen ... Denk- und Erkenntnisprozesse sind – psychologisch gesehen – nicht nur in Begriffen des Rationalen und Logisch-Diskursiven erfaßbar, denn sie enthalten auch wesenhaft anschauliche und emotionale Elemente: sie bilden eine Einheit des Rationalen, des Emotionalen und des Sinnlichen.“<sup>3</sup>

Kann die Eigenart des Künstlerischen durch ein Überwiegen des intuitiven Denkens charakterisiert werden? Auch dies wäre zu einfach. Im künstlerischen Denken, das Probleme des Lebens nicht schlechthin in Probleme der Reflexion, sondern vor allem in Gestaltungsprobleme um- und übersetzt, verbinden sich diskursive und intuitive Züge zu einer eigenen Qualität, die durch mechanistische Dominanzverschiebung vom Diskursiven zum Intuitiven nicht zu erklären ist. Welche Rolle das Intuitive in der künstlerischen Arbeit von Peter Weiss gespielt hat, ist hinreichend belegt. Bekannt ist aber auch, wie sehr er darum gekämpft hat, das intuitiv Gewonnene diskursiv zu durchdenken und in der Gestaltung zu gliedern.

Insgesamt ist also weniger an den traditionellen philosophischen Sprache: gebrauch zu denken als an das enzyklopädische Bedeutungsfeld von „Diskurs“ und „diskursiv“, dessen Reichhaltigkeit in den verschiedenen Nationalsprachen durchaus differiert. *Diskursiv*, lateinisch, intransitiv: auseinander-, hier- und dahin-, überall umherlaufen, *fama tota urbe discurret*, Das Gerücht verbreitet sich über die ganze Stadt. Dagegen *diskursiv*, transitiv: durchlaufen, durcheilen, sich in Worten ergeben, über etwas discourieren. „Discursus“ erstreckt sich in übertragener Bedeutung von „Scharmützel“ über „Streifzug“ bis zur „Unterredung“. Der englische Sprachgebrauch vereinigt verschiedene Sinnaspekte von der logischen Deduktion bis zur lebendigen Erzählung, von der Gedankenmitteilung als Kommunikation bis zur Abhandlung über ein bestimmtes Thema. Unter „Diskurs“ vermelden deutsche Fremdwörterbücher eine lebhaft erörterte und verweisen auf das Französische: „diskursiv“ kann danach ebenso gut „schlußfolgernd“ bedeuten wie „gesprächsweise“.

Was folgt aus diesem lexikologischen *Streifzug*, also *Diskurs*?

1. Nach wie vor gilt die traditionelle philosophische Bedeutung von „diskursiv“ im Unterschied zu „intuitiv“.

2. Im angelsächsischen und romanischen Sprachraum ist „Diskurs“ weithin ein Synonym für „Text“. In diesem Sinne definiert Robert Weimann: „Erst das angeeignete System der sprachlichen Zeichen macht die Sprache (langue) zum Diskurs, zur mündlichen oder schriftlichen Äußerung.“<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Hans Hiebsch, *Wissenschaftspsychologie*, Berlin 1977, S. 46/47.

<sup>4</sup> Robert Weimann, *Realität und Realismus*. In: *Sinn und Form*, 5/1984, S. 947.

3. Im gleichen Zeitraum umfaßt „Diskurs“ grundsätzlich eine kommunikative Dimension, ob es sich um wissenschaftliche oder anders beschaffene Diskurse handelt: Diskurse schrieb Torquato Tasso (*Discorsi dell'arte poetica*, 1587), Niccolò Machiavelli (*Discorsi sopra la prima decadi Tito*, 1513–21), Galilei, Corneille (Drei Abhandlungen über die Tragödie, 1660), Descartes (*Discours de la Méthode*, 1637), der englische Maler Joshua Reynolds (1769–90), der große Enzyklopädist d'Alembert (*Discours préliminaire* [58] de l'encyclopédie, 1751), Rousseau, um nur einige herausragende Beispiele zu nennen.

Wohl vor allem im Hinblick auf die strukturwirksame kommunikative Dimension seiner Texte, d. h. auf die Anwesenheit des Lesers im Text, lassen sich Peter Weiss' Arbeiten als diskursiv bezeichnen.

In jüngster Zeit hat der Diskurs-Begriff eine besondere Brisanz gewonnen, seitdem Michel Foucault die Frage nach der sozialen Verfügungsgewalt über historisch gegebene Diskurs-Möglichkeiten aufgeworfen hat. Foucault fragte nach den gesellschaftlichen Subjektpositionen, die beliebigen Individuen erst das Recht einräumen, einen bestimmten Diskurs hervorzubringen. Diskurse haben eine Funktion in „einem Feld nicht-diskursiver Praktiken (Institutionen, politische Ereignisse, ökonomische Praktiken und Prozesse)“. Die Funktion bestimme sich vor allem durch „das System und die Prozesse der Aneignung des Diskurses: denn in unseren Gesellschaften ... ist der Besitz des Diskurses – gleichzeitig als Recht zu sprechen, Kompetenz des Verstehens, erlaubter und unmittelbarer Zugang der bereits formulierten Aussagen, schließlich als Fähigkeit, diesen Diskurs in Entscheidungen, Institutionen oder Praktiken einzusetzen, verstanden – in der Tat (manchmal auf reglementierende Weise sogar) für eine bestimmte Gruppe von Individuen reserviert; in den bürgerlichen Gesellschaften, die wir seit dem 16. Jahrhundert kennengelernt haben, ist der ökonomische Diskurs niemals ein allgemeiner Diskurs gewesen (ebensowenig der ärztliche Diskurs, der literarische Diskurs, wenn auch auf eine andere Weise).“<sup>5</sup> Aneignung ist durch Foucault sehr komplex gefaßt (als Recht zu sprechen, Kompetenz des Verstehens, erlaubter und unmittelbarer Zugang, Fähigkeit, den Diskurs praktisch einzusetzen), aber ihre entscheidende Dimension ist die sozialökonomische. Die durch Eigentums- und Machtverhältnisse vermittelte arbeitsteilige Struktur der Gesellschaft entscheidet über die Möglichkeiten individueller Aneignung gesellschaftlich verfügbarer Diskurs-Typen. Solche Aneignungsprozesse und -kämpfe werden in der „Ästhetik des Widerstands“ eindringlich beschrieben, denken wir nur an die kulturellen Emanzipationsversuche der proletarischen Helden des Romans im Umgang mit Kunst: „Jeder Meter auf das Bild zu, das Buch, war ein Gefecht, wir krochen, schoben uns voran, unsere Lider blinzelten, manchmal brachen wir bei diesem Zwinkern in Gelächter aus, das uns vergessen ließ, wohin wir unterwegs waren.“<sup>6</sup>

## 2.

Die kommunikativ-diskursive Offenheit der Texte von Peter Weiss ist ein Strukturzug, der sich bei ihm in paradigmatischer Weise findet; zugleich ist es fast schon ein historisches Gestaltungsmerkmal von Kunst in unserer Zeit – Ästhetik und Kunstwissenschaften haben daraus auch schon Theorien oder wenigstens Konzepte gemacht. Ich denke an die Rede vom künstlerischen Sinnpotential, das im Rezeptionsprozeß unterschiedliche Sinnrealisierungen [59] erfahren kann. Auch in der marxistischen Kunsttheorie hat der Sinnbegriff eine dominierende Stellung gewonnen. In der „Zeitschrift für Germanistik“ wird festgestellt: „Sinn ist offenbar zu einer zentralen Kategorie kommunikativ orientierter Interpretationstheorie und -praxis geworden und hat die in der ‚gnoseologischen Periode‘ der Theorieentwicklung vergleichbaren Kategorien wie etwa ‚Aussage eines literarischen Werkes‘ verdrängt.“<sup>7</sup> Allerdings, was hier nicht berücksichtigt wird, steht der semantische Begriff des Sinns in Korrelation zum Begriff der *Bedeutung*. Von Sinn zu reden, erübrigt nicht, nach Bedeutung zu fragen. Denn was ist Bedeutung anderes als der Inbegriff dessen, was Zeichen zu Zeichen macht, das Vermögen, über sich hinauszudeuten, auf andere Gegenstände, sichtbare und unsichtbare, in kleineren

<sup>5</sup> Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1981, S. 99/100.

<sup>6</sup> Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Berlin 1983, 1. Bd., S. 59.

<sup>7</sup> Dieter Posdzech, *Die Ermittlung der Sinn-Komponenten als integrative Aufgabe literaturwissenschaftlicher Interpretationsmethoden*. In: *Zeitschrift für Germanistik* 4/1985, S. 426.



und größeren Kreisen. Bedeutung ist der Inbegriff aller Gegenstandsbestimmungen, auf die ein Zeichen verweist, auf welcher Bezugsebene auch immer. Und gerade in der Kunst ereignet sich dies auf doppelter Ebene: Gegenstand ist nicht das unmittelbar Dargestellte, sondern die historische Handlungswelt, in der einer lebt, liebt, leidet, kämpft – Lebensgrund und -hintergrund für alles, was er darstellt und vor allem für die Art und Weise seiner Darstellung. In ihren Sinnaspekten differenziert sich Bedeutung in veränderlichen objektiven und subjektiven Konstellationen wie Situationsanforderungen, Handlungsinteressen, Tätigkeitsmotiven. Sinn ist Bedeutung in verschiedenen Blickrichtungen. Im Sinn vermag sich das Subjekt in die Bedeutung einzubringen.

Künstler können ein verwirrendes Sinnspiel treiben, in welchem alle fest geronnenen Bedeutungen verflüssigt werden – in dieses Spiel wird jeder hineingezogen, der sich auf die Herausforderungen und Verführungen eines Textes einläßt. Oft müssen erst Gesichtspunkte gefunden werden, unter denen ein Text Sinn ergibt. Literarische Texte bilden jeweils ein Netz vielfältiger und mehrsinniger Verweise. Doch keineswegs erledigt sich das Bedeutungsproblem im künstlerischen Widerspiel, in das sich der jeweilige Rezipient produktiv einschalten kann. Es bleibt immer die Frage, ob sich die subjektiven Sinnbezüge am Ende zu neuer Bedeutung zusammenschließen.

Die Ablösung des „Gnoseologismus“ in der Kunsttheorie besagt, daß künstlerische Lebensaneignung nicht nach Maßstäben wissenschaftlichen Denkens betrachtet wird. Daraus folgt aber nicht, daß Fragen nach eigenständigen künstlerischen Erkenntnisleistungen, also *Entdeckungen*, nach der Aussage- und folglich auch Wahrheitsfähigkeit von Kunstwerken gegenstandslos geworden sind. Daran hat Peter Weiss nicht nur festgehalten, danach hat er unablässig gestrebt, darum hat er leidenschaftlich gekämpft. Die abstrakte Möglichkeit vielfältigster subjektiver Sinnbezüge hat ihn nie zufriedengestellt. „Ist es möglich, die eigenen Grenzen zu erweitern und dorthin zu gelangen, wo eine Aussage fruchtbar wird?“<sup>8</sup> Die Frage lesen wir in einer Eintragung ins Notizbuch 1960.

Peter Weiss notiert ein Erlebnis, dessen Beschreibung ironische Distanz mit mimetischer Bildungskraft vereint. Der Autor sitzt in einem Gartencafé bei einer Tasse Tee und wippt mit dem Stuhl. „Vor- und zurückschaukelnd [60] dachte ich an das Schwankende und Schwindelnde in der Situation des Schreibenden und Lebenden, der diese beiden Tätigkeiten nicht zum Einklang bringen kann. Da verlor ich die Balance und kippte mit dem Stuhl hintenüber. Während des Sturzes, und als ich einige Sekunden lang auf dem Rücken lag, sah ich alles Geschriebene, mit seinen festgehaltenen Ordnungen, als eine dünne, kaum existierende Schicht über dem übrigen, in dem es keine Bewertungen gab, nur unendliche, nach allen Richtungen hin ausstrahlende Möglichkeiten.“<sup>9</sup>

### 3.

Die Sinnfrage ist für die Kunsttheorie kein formaler Gesichtspunkt. In der Sinnfrage geht es letztlich um jene Bezugsebene, auf der das künstlerische Sinnspiel einen spezifischen Bedeutungsgehalt ergibt. In dem Maße, wie die Künste als eine Grundform gesellschaftlicher (und auch individueller) Lebensaneignung selbstständig wurden, hat sich auch eine historisch wandlungsfähige Grundfunktion künstlerischer Aneignung herausgebildet: die soziale Sinnerkundung einer geschichtlichen Handlungswelt, die Artikulation und Diskussion klassengebundener, doch individuell differenzierter Sinnansprüche in ihrem vielfach vermittelten Widerstreit – die Suche nach dem Sinnvollen, wie Peter Weiss 1965 im „Gespräch über Dante“ formuliert hat.

Ein Schlüsselsatz der „Ästhetik des Widerstands“ sagt etwas über objektive Situation und subjektive Befindlichkeit von Spanienkämpfern: „Zu der Bereitschaft, das Leben einzusetzen, gehörte die Forderung, als gleichberechtigt anerkannt und gewürdigt zu werden.“<sup>10</sup> In dieser Forderung drückt sich das Bedürfnis der Betroffenen aus, in ein größeres Ganzes in einer solchen Weise eingegliedert zu sein, daß sie individuelle Subjektivität entwickeln und zugleich die Erfahrung machen können, als selbständige Individuen gebraucht zu werden. In der „Ästhetik des Widerstands“ befragt Peter Weiss

---

<sup>8</sup> Peter Weiss, Notizbücher 1960–1971, Frankfurt/Main 1982, 1. Bd., S. 36.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 46.

<sup>10</sup> Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands, 1. Bd., S. 205.

die Geschichte unter dem Gesichtspunkt der genutzten und versäumten, der streitig gemachten und im Widerstand eroberten objektiven und subjektiven Handlungsmöglichkeiten von Menschen, die sich der organisierten Arbeiterbewegung angeschlossen haben. Der bisherige Epochenprozeß des Übergangs von der kapitalistischen zur sozialistisch-kommunistischen Gesellschaftsformation wird in seinem blutigsten Abschnitt in seiner ganzen Härte vergegenwärtigt, während gleichzeitig (um heutiger Handlungseinstellungen willen) erkundet wird, was diese großen geschichtlichen Auseinandersetzungen auf Leben und Tod für Leben und Tod der Individuen bedeuten, die, konkret eingebunden in Völker, Klassen, Organisationen, die lebendigen Träger dieses Prozesses sind.

In diesem Zusammenhang fragt Peter Weiss auch nach dem Verhältnis von Individuum, Klasse, Partei. Die Individuen, die er schildert, sind keine „Durchschnittsindividuen“ im Sinne der Kapitalismuskritik der „Deutschen Ideologie“, also Individuen, die sich, „soweit sie in den Existenzbedingungen [61] ihrer Klasse leben“ und „unter irgendeinen Zweig der Arbeit und die dazugehörigen Bedingungen subsumiert“ sind, nicht persönlich zur Geltung bringen können.<sup>11</sup> Gottfried Stiehler schreibt: „Solange der einzelne Arbeiter nur Proletarier ‚an sich‘, nicht ‚für sich‘ ist, sich nicht bewußt am Kampf seiner Klasse beteiligt, sondern seine Interessen individuell sicherzustellen sucht, ist er auch als Proletarier nur Durchschnittsindividuum. Anders bei bewußter Teilnahme am revolutionären Kampf seiner Klasse ... An diesem Prozeß nimmt der Arbeiter nicht bloß als Durchschnittsindividuum teil, so daß sein eigentliches Interesse außerhalb des Prozesses läge, sofern er beteiligt sich an ihm als konkretes Individuum, das bewußt entwickelte Beziehungen zu anderen Individuen und zur Klasse herstellt.“<sup>12</sup> Stiehler unterscheidet in „anregender Weise zwischen Individualität und individueller Subjektivität. „Individualität kommt jedem einzelnen (im Rahmen gesellschaftlich-geschichtlicher Voraussetzungen) in gleicher Weise zu, individuelle Subjektivität entfalten die einzelnen in unterschiedlichen Graden, in unterschiedlicher Qualität,“<sup>13</sup> je nach der Fähigkeit, relativ eigenständig in der Gesellschaft wirken zu können, einer Fähigkeit, die ihrerseits nur erworben werden kann, wenn die subjektiven Anlagen im objektiven Lebensprozeß des Individuums aktiv betätigt werden. Es kommt darauf an, in der Auseinandersetzung mit der Realität persönlich entscheidungs- und handlungsfähig zu werden.

Alles was die Helden der „Ästhetik des Widerstands“ tun, denken und fühlen, hat etwas mit ihren Sinnansprüchen zu tun. Der Kampf gegen den Faschismus war zugleich der Kampf um das Sinnvolle im Menschenleben und umgekehrt: angesichts der faschistischen Barbarei war das einzig Sinnvolle der Widerstand, doch der Widerstand ist nicht selbst die Einlösung aller Sinnansprüche, die die Widerstandleistenden bewegen. Das Große am Roman ist, daß er dem Leser dennoch den ganzen menschlichen Reichtum dieser Sinnansprüche nahebringt. Doch nicht nur die Romanfiguren fragen nach Sinn, der ganze Roman ist eine einzige Suche nach dem Sinnvollen, der Melancholie und Verzweiflung ebenso vertraut sind wie Mut und Zuversicht.

Ein zentrales Sinnproblem der „Ästhetik des Widerstands“ ist die Darstellung des Schrecklichen in der Kunst, ein Problem, das Peter Weiss sehr lange beschäftigt hat. Der Zugang zu scheinbar unzugänglichen Schreckenserfahrungen, die im Benenn- und Erklärbaren nicht aufgehen, ihre Übersetzung ins Mitteilbare, gehört für Peter Weiss zur Überwindung der Wehrlosigkeit, zur Stärkung der Widerstandskraft. Den Notizbüchern können wir entnehmen, welch ein Sturm der Emotionen zwischen Verzweiflung und Zorn in Weiss getobt hat. Und doch hat er die Auseinandersetzung mit dem Schrecklichen nicht in der eruptiven Weise expressiv gesteigerter Emotionalität geführt. Wenn das Pandämonium, das Reich der bösen Geister, der faschistischen Menschenschinder, aufsteht, zwingt sich der Autor zur sachlich-diskursiven Strenge eines Chronisten des Schrecklichen. Jost Hermand hat richtig beobachtet, daß Peter Weiss, als „alter Surrealist“, selber immer wieder bis zur „Schwelle des Irrationalen“ vordringt, um einer bloßen „Scheinvernunft“ [62] die Abgründe zu zeigen, die diese nicht wahrhaben will. „Doch es bleibt bei der ‚Schwelle‘. Es ist die Größe dieses Romans, daß Weiss

---

<sup>11</sup> Karl Marx/Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie. In: MEW, Bd. 3, S. 74, 76.

<sup>12</sup> Gottfried Stiehler, Über den Wert der Individualität im Sozialismus, Berlin 1978, S. 92/93.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 24.

der Versuchung, über sie hinwegzuschreiten und im Bereich des Phantastischen unterzutauchen, bewußt widerstanden hat.“<sup>14</sup> Für Peter Weiss hat die Darstellung des Schrecklichen eine bestimmte Sinnfunktion: Er will die Sprachlosigkeit gegenüber dem Schrecklichen durchbrechen. Er weiß auch, daß dies nicht allein dadurch möglich ist, daß über das Schreckliche geredet wird: es muß gezeigt werden. Nur dann kann es für den Leser zum Schrecken werden und einen Schock in ihm auslösen, der eingeschlossene Reaktionen durchbricht und ihn zum Beteiligten macht. Karl Heinz Bohrer hat an frühen Texten von Ernst Jünger eine „Ästhetik des Schreckens“ demonstriert: hierbei geht es um Schreckensbilder, die sich durch Wahrnehmungsschärfe und -intensität auszeichnen, denen aber gleichzeitig jeder erzählende und erklärende Kontext fehlt.<sup>15</sup> Anders Peter Weiss. Er läßt keine isolierten, unaufgeklärten Schreckensbilder stehen. Für ihn verbindet sich die Schockwirkung immer mit der anästhetischen Wirkung der Darstellung, die sich aus der eigenen Rationalität des Gestaltungsvorgangs ergibt und die diskursive Verarbeitung der Schreckenserfahrung, den Lernprozeß, erst ermöglicht. Nicht die Schockeffekte der Schreckensdarstellungen bestimmen das Wirkungskonzept, sondern die Ausstrahlungen der Widerstandshandlungen.

Dem Widerstand wohnt die konkrete Vernünftigkeit der Übereinstimmung mit der geschichtlichen Notwendigkeit inne, „doch der Vernunft, als Leitfaden der Arbeit, widersprach vieles“<sup>16</sup>. Die Anstrengung, mitten im Dröhnen, Geschrei und Röcheln auszuhalten, läßt Großzügigkeit im Handeln, auch im Denken und Fühlen, nicht immer zu. Hinzu kommt: „Auch der Haß gegen die Niedrigkeit/Verzerrt die Züge“ (Brecht)<sup>17</sup>. Der Widerstand ist auch durch seinen Gegensatz, das Niedrige und Schreckliche, gezeichnet. Da sind Verkrampfungen und Verzerrungen, Mißverständnisse und Verdächtigungen, Ignoranz und Indolenz. Es ist das Große an Peter Weiss' Roman, daß er auch die verhängnisvollen Irrtümer und Entstellungen in den eigenen Reihen nicht verschweigt, die Gefährdung der „Dritten Sache“, welche die Kämpfenden miteinander verbindet, durch Mißtrauen, Geltungsdrang und Selbstzerfleischung. Doch diese Widersprüche heben die Erhabenheit des Widerstands nicht auf: Es muß auch dem Widerschein des Schrecklichen, seiner Spiegelung in den eigenen Reihen widerstanden werden.

In der angestrebten Vereinigung von diskursiver und intuitiver Erkenntnis und Darstellung leistet Peter Weiss mit der Verteidigung der Poesie zugleich die Verteidigung der Vernunft. Für ihn ist die Suche nach dem Sinnvollen gleichbedeutend mit der Suche nach der Wahrheit – auch dieser Zusammenhang wird bereits 1965 im „Gespräch über Dante“ hergestellt. Tatsächlich ist der Wahrheitsanspruch der Künste auf keiner anderen Ebene angesiedelt als auf der weltanschaulichen Ebene sozialer Sinnerkundung. Das Gegenständliche, worauf sich der künstlerische Wahrheitsanspruch richtet, muß von der denkbaren Vielfalt konkret identifizierbarer Darstellungsgegenständen unterschieden werden: Es wird bestimmt durch den sozialen Widerstreit der Sinnansprüche, in denen Handlungsbedürfnisse zur Geltung kommen, durch Klassenkämpfe um Sinnerfüllung. Künstlerische Realitätsbefunde sind Sinnbefunde, sie sagen etwas über Sinn und Widersinn menschlicher Existenz im Rahmen einer historischen Handlungswelt, zugleich sprengen sie diesen Rahmen, bringen Sinnansprüche und -konflikte zur Sprache, die nicht nur für eine bestimmte Handlungswelt charakteristisch sind. Im künstlerischen Sinnbefunden wird wirklich etwas über die geschichtlich – gesellschaftliche Realität behauptet, über das Bestehen oder Nichtbestehen von Handlungsmöglichkeiten, über die Berechtigung von Sinnansprüchen, über Kriterien sinnvoller Existenz. Peter Weiss hat den weltgeschichtlichen Umwälzungsprozeß, in dem zwei Gesellschaftsformationen im Streit liegen, in wesentlichen Sinnproblemen und -konflikten erkundet. Er gibt einen Epochenbefund, in dem der wirkliche geschichtliche Prozeß vom Standpunkt seiner lebendigen Träger befragt und bewertet wird.

---

<sup>14</sup> ost Hermand, Der Über-Vater. Brecht in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Brecht 83. Brecht und Marxismus. Dokumentation, Berlin 1983, S. 199.

<sup>15</sup> Karl Heinz Bohrer, Die Ästhetik des Schreckens, Frankfurt/Main-Berlin (West)-Wien 1983.

<sup>16</sup> Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands, 3. Bd., S. 50.

<sup>17</sup> Bertolt Brecht, An die Nachgeborenen. In: Gedichte, Bd. IV (1934–1941), Berlin 1961, S. 150.

4.

Die Sinnfrage ist die weltanschauliche Schlüsselfrage künstlerischer Diskurse. Was Peter Weiss auszeichnet, ist, daß er seine Texte als Diskurse der Sinn- und Wahrheitssuche bewußt organisiert hat.

Natürlich wird nicht nur in den Künsten die Sinnfrage gestellt. Sie ist ebenso eine Schlüsselfrage der Philosophie, die von verschiedenen philosophischen Disziplinen zur Zeit auch verstärkt erörtert wird (Ethik, Kulturtheorie). Doch während diese wissenschaftlichen Diskurse die Sinnfrage als theoretische Problemstellung entwickeln, gehen die Künste von einzelmenschlicher Erfahrung aus und bleiben ihr verbunden. Dadurch gewinnen die Künste einen uneinholbaren Vorsprung gegenüber Philosophie und Einzelwissenschaften: Sie kommen auf einzigartige Weise beim Individuum an, ohne dieses Ankommen auf den Begriff bringen zu wollen, zu können, zu müssen: Es wäre auch nicht mehr das gleiche Ankommen. Die Künste bereden die Suche nach dem Sinnvollen nicht – sie geben ihm Gestalt: sinnlich erlebbar, strukturell verankert, zeichenhaft vermittelt. Auch der Aufbau der Form ist Sinnerkundung: Sinn wird erkundet, indem der Gestaltungsprozeß konsequent vorangetrieben wird, bequeme, harmonistische Lösungen verworfen, gestalterische Konflikte unerbittlich ausgetragen werden.

Doch die künstlerische Grundfunktion sozialer Sinnerkundung bestimmt sich nicht *a priori* als Emanzipations- und Humanisierungsfunktion. Auch das wußte Peter Weiss. Die Sinnvergewisserung kann sich unter Umständen auch als Kompensation ausprägen und die Suche nach dem Sinnvollen, die ein weltanschauliches Grundbedürfnis ist, in ganz andere Bahnen lenken. An die Stelle von Herausforderung kann Beschwichtigung treten, Tröstung, Erbauung. Die Künste können Sinndefizite unterhaltsam überspielen oder diese zu Bewußtsein bringen, auch in unterhaltenden Formen. Sie können Menschen ermutigen, Sinnansprüche zu stellen, und sie können sie entmutigen. Sie können Sinnkonflikte zuspitzen oder abschwächen. Sie können Sinnmöglichkeiten durchspielen oder Sinnlosigkeit zum Fetisch machen.

Der Einflußraum der künstlerischen Sinnerkundung ist die Motivationsbildung. Das resultiert zum einen aus dem Zusammenhang von Sinnfrage und Motivation, zum anderen aus der Tatsache, daß der Umgang mit Kunst freiwillig ist – d. h. der Einfluß von Kunst setzt selber ein in bestimmter Weise motiviertes Verhalten voraus. Der Zwang, der von Kunst ausgehen kann, ist zwanglos. Wir würden den möglichen Einfluß von Kunst auf Motivations- und Sinnbildung völlig falsch verstehen, würden wir in erster Linie danach fragen, welche „fertigen“ Ziele von den Künsten angeboten werden und unter welchen Voraussetzungen die Rezipienten bereit sein könnten, solche Angebote anzunehmen. Gerade das hierbei Vernachlässigte, nämlich der Zielbildungsprozeß als ein allgemeines Motivationsproblem, ist ein Daseinthema der Künste: Der Gestaltungsprozeß ist selber ein Zielbildungsprozeß, der zum Rezipienten hin offengehalten wird. Das künstlerische Schaffen – auch dies bezeugt die Lebensarbeit von Peter Weiss – ist selber ein hochmotivierter Vorgang, in dem Motivkonflikte keine geringe Rolle spielen – sie können sich auch als Gestaltungskonflikte äußern und in der Gestaltung ausgetragen werden. Die großen Widersprüche der Motivation werden auch als Triebkräfte des künstlerischen Schaffens wirksam: Autonomie und Determiniertheit, Bewußtes und Unbewußtes, Zweck und Mittel, Gewolltes und Erreichtes, Einsicht und Illusion. Das sind auch Pole, zwischen denen sich die künstlerische Gestaltung bewegt, Spannungen, in denen Kunstwerke leben. Auf diese Weise vermögen die Künste das ganze Drama der Motivation ins Bewußtsein zu heben, ohne es zu zerreden oder lediglich zu illustrieren: sie präsentieren es kraft ihrer eigenen Gestalt.

Kunst kann Menschen nur selten in direkter Weise motivieren, obwohl dies in besonderen historischen und individuellen Situationen der Fall sein kann. In Zeiten intensiver Suche nach sinngebenden Motiven kann entweder der Umgang mit Kunst zu einem solchen Motiv werden, oder es werden von der Kunst Handlungsorientierungen erwartet, denen ein persönlicher Sinn abzugewinnen ist. Wichtiger ist etwas anderes, das die Künste zu leisten vermögen. Sie führen über Epochen hinweg einen nie endenden Diskurs über Beweggründe. Es ist dies ein Diskurs, der sich in den Sage- und Zeigeformen der verschiedenen Kunstgattungen von allen anderen Diskurstypen unterscheidet. In diesem prinzipiell unabgeschlossenen, in der Entwicklungskontinuität historischer Widerspruchsbewegung offengehaltenen

Diskurs wird jeder hineingezogen, der sich auf die Herausforderungen und Verführungen der Künste einläßt: Das ist der zwanglose Zwang, der von Kunst ausgehen kann, ein motivierender Zwang zur Selbsterkundung und -besinnung, der nichts Fragloses gelten läßt. Als Sinndiskurse sind die Künste unverzichtbar.

[66]

## Debatte im Plenum

### Olaf Cless

Hauptsinn und Zweck der Plenumsdiskussion kann natürlich in der Tat nichts anderes sein, als daß wir uns mit dem zunächst einmal auseinandersetzen, per Frage, per Meinung, per Beitrag, was gehört wurde, was also referiert wurde von Thomas Metscher und von Michael Franz. Eigentlich auch die Bestandteile, die mit zur Eröffnung gehört haben; denn die sind ja nicht umsonst auf diese Weise hier präsentiert worden: die Collage aus den Notizbüchern, aber auch der kurze Überblick zu Peter Weiss' Leben und Werk. Wenn es gleichzeitig auch Voranmeldungen zur Diskussion gibt, so möchten wir sie gern berücksichtigen, und wären allen, die sich zu Wort melden, sehr verbunden, wenn sie in Rücksichtnahme auch auf das Gehörte von heute vormittag und von eben Stellung nehmen könnten. Wir werden auch nicht sklavisch in der Reihenfolge eingegangener Wortmeldungen vorgehen; denn das würde sicherlich nicht der nötigen Strukturierung entsprechen.

Gleichzeitig wollte ich noch einmal auf das System mit diesen Zetteln hinweisen. Es ist uns anders einfach nicht möglich, weil wir so viele nicht kennen, und wie soll man eine Rednerliste führen, wenn man dann den Namen nicht hat. Und besser ist es auch, im voraus zu wissen, welches Thema angekündigt ist. Ihr werdet mit mir übereinstimmen, wenn wir doch im Fall einiger der angekündigten Beiträge sagen, sie stellen wir in den Arbeitsgruppen vor. Dafür haben wir ja auch diese arbeitsteilige Phase vorgesehen, wahrscheinlich erst ab morgen früh, da doch einige Themen recht spezifisch dann in die eine oder andere Richtung – auch in die kunsttheoretische Richtung z. B. – gehen. Demgegenüber gibt es einige angekündigte Beiträge, von denen ich sagen würde, die dienen der hier nötigen Diskussion unseres Gesamtverständnisses von Peter Weiss, auch im Verhältnis der verschiedenen Aspekte, die sein Werk bietet und die schon angeklungen sind. Dazu zähle ich Ästhetik des Widerstands als zentrale Kategorie einer materialistischen Ästhetiktheorie, zumal das sicherlich anknüpft und sich eventuell auseinandersetzt mit dem vorhin Gehörten. Ich zähle dazu die Fragestellung „Wahrhaftig handeln“, wie sie Erasmus Schöfer ankündigt, und „Gedanken zum Verhältnis von Kunst und Politik“ gehört unbedingt zu den hier zu verhandelnden Fragen. Es gibt da eine Einschränkung. Leider ist zum Beispiel Jörg Zimmer morgen nicht da. Er bittet also darum, heute seinen Beitrag zu halten.

Ich habe vielleicht im Moment noch etwas vergessen. Aber steigen wir doch in diesem Sinne ein, und behalten uns auch die Möglichkeit vor, nochmals dazwischen zu gehen, alldieweil es sonst tatsächlich, wie gesagt wurde, zu mechanisch abrollt und langweilig werden könnte.

Es wird darum gebeten, auch spontane Beiträge leisten zu können, um 66 nicht das Gefühl zu erhalten, daß Beiträge bewußt untergebuttert würden, die [68] nicht erwünscht sind. Es soll die Möglichkeit geben, auch direkt kritisch Stellung nehmen zu können. Wir beginnen jetzt einfach mal.

### Jens Birkmeier

Ich habe drei Fragen. Ich formuliere Fragen, damit der Thomas auch noch die Möglichkeit hat, darauf einzugehen; das interessiert mich sehr.

Der Vortrag war meiner Meinung nach ganz brilliant. Aber drei Dinge sind nicht ganz ausgeführt worden.

Der erste Punkt ist, er sprach davon, daß es zwischen dem zweiten und dritten Band einen Wechsel gibt in der Erzählweise. Der Erzähler gehe von seinem rezeptiven Verhalten, also im wesentlichen der Kunstwerkanalyse, über zur Produktion. Als markanter Punkt wurde das Engelbrekt-Drama, die epische Überarbeitung des Engelbrekt-Dramas genannt und der Wegfall der Kunstwerkanalyse im zweiten Band bzw. auch im dritten Band. Ich habe also an Thomas die Frage, ob er darüber hinaus nicht – weil er davon gesprochen hat, daß es Strukturmerkmale des Textes gibt – konkret benennen kann – ausführlicher – worin nun die Qualität des dritten Bandes im Gegensatz zum ersten und zweiten Band besteht. Ob man also anhand des Textes selber nachweisen kann, daß ein im Text vorhandener Erzählvorgang beschrieben wird, der über die Kunstwerkanalyse hinausgeht und sozusagen den Wendepunkt markiert zwischen dem rezeptiven Ich-Erzähler hin zu dem produktiven, also den

Wechsel vom Rezipienten hin zum Schriftsteller und zum schriftstellerisch, künstlerisch tätigen Erzähler im dritten Band.

Zweite Frage: Es wurde von der Infernometapher gesprochen, die konkret auf reale Erfahrungen geschichtlicher Art, politischer Art der Beteiligten zurückgeht. Ich weiß aber aus den Aufsätzen von Thomas, daß er sehr großen Wert legt auf eine Substruktur im Text, die ästhetische Kategorien hat. Im wesentlichen geht es da um mythische Kategorien und um das Werk, daß das Schaffen Weiss' insgesamt durchzieht. Meine Frage wäre also: Müßte man über die Infernometapher, die über konkrete geschichtliche Ereignisse hinausläuft oder Anspielung hat, nicht immer davon ausgehen, daß diese geschichtlichen Ereignisse, die beschrieben werden, z. B. Plötzensee, Geschichte der Roten Kapelle, immer wieder nur Sinn machen, wenn man jetzt die Kategorie von Prof. Franz zugrundelegt. D. h., daß also die Sinnstruktur und Bedeutungsstruktur sich nur dadurch ergeben, indem die geschichtlichen Ereignisse in der Ästhetik des Widerstands rückgekoppelt werden mit mystischen oder mythischen Phänomenen, z. B. auf die Geschichte Dantes, also auf die Göttliche Komödie.

Und die dritte Bemerkung: Folgendes war mir relativ unklar und es war auch recht kurz gegen Ende des Beitrags. Das war die Polyzentrismusthese in der modernen Weltliteratur. Die finde ich sehr aufschlußreich. Ich habe aber folgendes Problem. Gesagt wurde, daß man von einer relativen Gleichberechtigung der Weltliteraturen, es wurden dann drei verschiedene genannt, ausge-[69]hen müßte. Mir sind allerdings die Kategorien nicht klar, die Wertungsmaßstäbe nicht klar, die es uns erlauben, aus marxistischer Sicht von einer relativen Gleichberechtigung zu sprechen. Denn wenn Thomas Metscher zu Recht sagt, die Ästhetik des Widerstands habe keine Erzählphase im traditionellen Sinne, muß man aber doch feststellen, daß die Romane Márquez' aus Lateinamerika z. B. genau wieder so konventionell fabelhaft erzählen.

Gut, die Afrikaner kenne ich nicht so gut, aber da nehme ich an, ist es ähnlich. Da liegt doch genau der Unterschied, daß bei Peter Weiss diese Fabel nicht vorliegt. In Mittelamerika liegt sie aber wiederum vor und deswegen die Frage: welches Kriterium haben wir zur Verfügung, um zu sagen, es gibt verschiedene Weltliteraturen, die gleichberechtigt in ihrer Qualität sind?

### **Richard Albrecht**

Ich gehöre auch zu denen, die einen Beitrag angemeldet haben. Aber den habe ich gar nicht schriftlich vorliegen, weil ich mich auch etwas erschlagen fühle durch die schriftlich vorliegenden.

Thomas Metscher, ich habe drei Fragen zu dem, was du vorgetragen hast, und zwar zum Verhältnis, wenn man so will, von Geschichtswissenschaft und Romankunst. Wobei ich jetzt auch nicht aus den entsprechenden Passagen des zweiten und des dritten Bandes zitieren will.

Die erste Bemerkung ist: Ich muß gestehen, daß ich im Grunde beim Nachlesen einzelne Passagen doch neu gelesen habe – jetzt vor einigen Wochen zur Vorbereitung – nach Kenntnis der sogenannten Historikerdebatte in der Bundesrepublik. Um so wichtiger erscheint mir, wenn auch etwas zu monumentalisch, die produktive Aufarbeitung von Geschichte und eben doch trotz aller Bedrücknisse einer optimistischen Perspektive in Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands. Ich meine, es kommt eine neue Generation, und die wird sich – das als Ergänzung in Klammern – natürlich auch die Ästhetik des Widerstands jetzt im Bewußtsein auch dieser Historikerdebatte und der Dinge, die da noch auf uns zukommen, aneignen.

Die zweite Bemerkung, und die ist etwas grundsätzlicher: So sehr ich – du hast es auch angedeutet, Thomas – die Moralisierung und Utopisierung von Geschichte in der Ästhetik des Widerstandes schätze, so sehr ist mir aber doch, glaube ich sagen zu können, klar, daß so etwas, obwohl ich es für nötig halte, in dieser Form in der Geschichtswissenschaft, auch der marxistischen, nicht möglich ist. Ich wünschte, wir hätten sozusagen auch als marxistische oder marxistisch orientierte Historiker – und ich habe mich ja jahrelang mit den gleichen Zeiträumen beschäftigt und 'rumgeschlagen – so etwas wie einen Möglichkeitssinn. Den haben wir aber nicht im Bereich der Geschichtswissenschaft, sondern im Bereich der fiktionalen Formen.

Und die dritte Bemerkung, die vielleicht noch etwas grundsätzlicher und meinetwegen auch für manche etwas provokativ sein mag. Ich möchte einen Schritt weitergehen als du, Thomas. Du hast zum Schluß plädiert – und ich [70] finde das sehr richtig – für die Gleichwertigkeit oder besser die Gleichrangigkeit der beiden Aneignungsformen Wissenschaft und Kunst allgemein. Ich halte das für richtig, möchte aber – ich weiß nicht, ob das im Sinne von Michael Franz ist – einen Schritt weitergehen. Ich habe mir ein Zitat herausgeschrieben, und das will ich vorlesen. Vor 70 Jahren sagte der Prager Franz Kafka seinem ihn bewundernden jungen Freund Gustav Janusch folgendes, und ich halte das für richtig: „Viele sogenannte Wissenschaftler transponieren die Welt des Dichters auf eine andere wissenschaftliche Ebene und gelangen so zu Ruhm und Bedeutung.“ Aus dem Zitat wird natürlich klar, daß ich nicht nur von der Gleichwertigkeit beider Aneignungsformen, traditionell verschiedener – Bildbegriff, also Kunst, und Wissenschaft –, sondern im Grunde gerade unter dem Gesichtspunkt des Möglichkeitssinnes, wie ich ihn vorhin angesprochen habe, von der Vorrangigkeit auch bei der produktiven Durcharbeitung und Aneignung geschichtlicher Prozesse und ihrer Möglichkeiten, für den Vorrang der künstlerischen Aneignungsmöglichkeiten sprechen möchte.

### **Thomas Metscher**

Ich meine, es ist schon ein riesiges Paket an Problemen, diese sechs Fragen. Ich werde jetzt auch jeder Versuchung widerstehen, hier noch ein langes Kolleg dazu zu halten. Ich glaube, daß wir eigentlich diese Fragen in dem Arbeitskreis über Kunst auch sehr gut weiterdiskutieren könnten. Ihr seid sicher beide in diesem Arbeitskreis. Das wäre schon wichtig. Darum sage ich das jetzt, Jens und Richard Albrecht, das sind die Fragen. Ich sage jetzt denen, die nicht in dem Arbeitskreis sind, sozusagen die Richtung angehend, wie meine Überlegungen dazu gehen.

Nur ein kurzer Hinweis zu der relativ einfachsten Frage, weil sie nach der deskriptiven Ebene der Textanalyse zu behandeln ist, nach dem Wechsel der Erzählweise im zweiten und dritten Band. Ich habe vielleicht auch diesen Teil sehr schnell referiert. Wenn ich so unbescheiden sein darf: in dem Aufsatz, der da auch erwähnt wurde, gehe ich darauf ziemlich genau ein und versuche das auch in bezug auf den Text zu zeigen. Und da ist es grad eben so, was ich als entscheidenden Wechsel ansehe, daß in der Tat im zweiten und vor allem im dritten Band Geschichten erzählt werden, und das verbindet das auch mit der Frage Márquez. Da wird eben noch fiktionaler erzählt usw. Erzählt wird also auch bei Weiss. Nur, daß er die Geschichten zunächst einmal nicht erfindet, obwohl er dann ja auch sagt, auch diesen Passus habe ich ganz herausgelassen, ich gestalte aber auch sozusagen Wehner, Brecht, also die historischen Figuren nach Maßgabe des Möglichen. Und er benutzt interessanterweise hier eine Kategorie, wie sie der gute alte Aristoteles genau auch in bezug auf den Unterschied zwischen Wissenschaft und künstlerischer Wahrheit anwendet; hier spielt die Kategorie der Möglichkeit eine ganz entscheidende Rolle. Also unter dem Gesichtspunkt könnte man sogar sagen, es ist gar nicht entscheidend, ob eine Fabel erfunden wird, obwohl es schon gewalti-[71]ge Unterschiede macht, aber nicht kategorial entscheidende, sondern wie jeweils umgegangen wird mit entweder einer erfundenen Fabel oder mit Geschichten, die faktisch auch tatsächlich abgelaufen sind, und ob diese auf der Ebene einer bestimmten Dokumentaristik auch recherchierbar sind. Rein auf der beschreibenden Ebene würde ich sagen, das ist dieses Durchsetzen von Erzählformen. Ich habe bewußt dieses etwas verfremdende Fremdwort gebraucht: narrative Strukturen, weil eben narrativ im Prinzip ist, hier sind bestimmte Strukturen, die sich durchsetzen, die sich ausbreitend dann immer mehr ausarbeiten. Das fängt im zweiten Band an. Hier ist es noch sehr gering, wird, und das kann man auch genau, quantitativ, philologisch nachzählen, aber immer mehr und mehr. Und auch die Geschichte der Lotte Bischoff und der Roten Kapelle ist sinnliche Erzählung. Also auch die Fähigkeit von Weiss nimmt zu, die Bereiche des Schreckens sinnlich zu evozieren, und zwar sage ich evozieren ganz bewußt auch im Sinne des Lukácsschen Begriffs der Evokation, daß also beim Leser auch eine Welt, eine sinnliche Erfahrung evoziert wird. Wie Lotte Bischoff in das Schiff geht, wie sie aussteigt, wie sie dieser Bombenangriff in Berlin überrascht, wie sie in den Bunker geht: das ist eine solche sinnliche Qualität von Erzählung, daß es auf dieser Ebene fast nicht mehr entscheidend ist, ob die Geschichte fiktional, erfunden ist oder auf authentischem Material beruht.



Zur Infernometapher. Ich fand mich in dem wieder, was Michael Franz zu dieser Kategorie des Schrecklichen und des Schreckens gesagt hat. Vielleicht können wir darüber auch einen Dialog führen. Aber ich würde auch erst einmal zurückfragen, was er mit Rückkoppelung auf Mystisches und Mythisches meint. Das müßte ich erst einmal genauer wissen. Denn Dante ist ja auch eine literarische Bearbeitung von bestimmten Erfahrungen. Er hat meiner Ansicht nach mit Mythischem überhaupt nichts zu tun, zunächst einmal. Er benutzt hier literarische Tradition, Formen literarischer Tradition, um bestimmte Wirklichkeitserfahrungen sichtbar zu machen. Was in der Tat ein Problem ist, das man weiter diskutieren kann – und ich deutete es an und würde gern auch darüber sprechen –: Wie weit hier tatsächlich ein Substrat von einer bestimmten Vorstellung vom Menschen, von Subjektivität vorliegt, das, und ich deutete es auch in meinem Vortrag an, das ist nicht einfach auflösbar, psychoanalytisch o. ä. Ich gehe sogar so weit zu sagen, ich frage mich, ob da eine bestimmte Kategorie einspielt, die in einer jetzt vernünftigen Theologie unter der Kategorie des Bösen gefaßt wird. Also, das ist ein offenes Problem, über das diskutiert werden müßte. Ich würde gern in der Arbeitsgruppe noch Näheres dazu sagen.

Die Frage nach dem Polyzentrismus. Es gibt heute einfach mindestens vier Zentren und nicht nur das eine Zentrum Europa. Denn daß der weltliterarische Prozeß hegemonial von der europäischen Kultur bestimmt war, das ist ja zumindest seit der Renaissance bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein bekannt. Und die Tatsache, daß die lateinamerikanische und vor allem dann auch die afrikanischen Literaturen eine so neue Stimme in der literari-[72]schen Gemeinschaft der Völker erreicht haben, ist in der Tat eine neue Qualität. Sie wirft unglaublich viele Probleme auf. Denn gerade Wole Soyinka etwa schreibt sein Buch auf englisch und nicht in einer nigerianischen Sprache. Sie benutzen weitgehend natürlich auch europäische Erzählweisen. Da stecken tausend Probleme drin. Zumindest müssen wir das mal festhalten, und wir können uns dann unterhalten über die Wertung. Ich würde allerdings dabei erstmal sehr zurückhaltend sein und zumindestens sagen, es gibt Unterschiede auch im Bereich der epischen Typen, etwa Formtypen. Der eine Typus, der z. B. sehr stark von der avantgardistischen modernistischen Tradition her bestimmt ist und dessen Zentrum und auch das Zentrum des Wahrheitsmoments dieser Tradition Problematisierung von festgefahrenen Sehweisen, Sprachweisen, Erzählweisen usw. ist, daß also daher erst einmal wieder Erzählung gewonnen werden muß. Und daneben gibt es eine Kontinuität von relativ ungebrochenem Erzählen, sehr stark eben im lateinamerikanischen Roman, obwohl er hochintellektuell und auch durch die ganze Geschichte der Avantgarde mit beeinflußt ist. Also es ist nicht eine regionale Entwicklung, die die Avantgarde nicht zur Kenntnis genommen hat. Ganz im Gegenteil, Neruda z. B. ist ein großes Beispiel dafür. Sie kennen alle die Avantgarde, auch die europäische, und entscheiden sich dennoch dafür, so zu erzählen. Das muß man weiter untersuchen. Ich würde es nicht wagen, auf dieser Ebene jetzt wertend tätig zu sein, mit einer Aussage wie etwa: die gebrochene problematisierende Erzählung aus der Avantgardetradition ist einfach eine höhere Wertigkeit als die relativ organische Erzählform, wie wir das bei Márquez oder auch in der sowjetischen Literatur dominant finden. Werten müssen wir meiner Meinung nach zunächst einmal innerhalb der verschiedenen Formtypen. Sie müssen sich danach richten, was will eigentlich der Autor, was für einen Gegenstand, was für eine Wirklichkeitserfahrung will er darstellen, welche Intention und Funktionen will er mit einem Stück Literatur erfüllen usw. Da müßte man Kategorien der Wertung entwickeln.

Zu Geschichtswissenschaften und Romankunst. Ich fand mich in dem, was Michael Franz dazu gesagt hat, sehr wieder. Meine eigenen Gedanken gehen in die gleiche Richtung. Ich glaube auch, es würde jetzt zu weit führen. Wir sollten in der Arbeitsgruppe im einzelnen diese Fragen weiterdiskutieren.

### **C. Westenholz**

In meinem Beitrag geht es um die Frage, ob Ästhetik des Widerstands als zentrale Kategorie einer Theorie der materialistischen Ästhetik aufgefaßt werden kann. Dazu möchte ich einige Gedanken entwickeln.

Zunächst einmal möchte ich vorausschicken, daß das, was ich so unter einer materialistischen Ästhetik verstanden wissen möchte, für mich zunächst mal eine Theorie der ästhetischen Erkenntnis, sprich

eine Abbildtheorie, und überdies eine Gesellschaftstheorie, eine materialistische Gesellschaftstheorie, sprich eine Theorie von Herrschaft und Widerstand ist. Natürlich korre-[73]liert das mit der bekannten Theorie von erster und zweiter Kultur im Sinne von Lenin.

Zunächst einmal ist für mich daraus ableitbar, daß die Kategorie des ästhetischen Abbildes notwendig eine fundamentale Theorie einer materialistischen Ästhetik sein wird. Darüber hinaus ergibt sich natürlich auch ein Kategorienpaar, das ich erst einmal zunächst undefiniert als Ästhetik des Widerstands und als Herrschaftsästhetik als polares Kategoriensystem gegenüberstelle. Und dieses Kategorienpaar ist nun wiederum verknüpft mit dem Kategorienpaar Realismus/Mythos. Das bleibt auszuführen. Das stelle ich zunächst einmal in den Raum. Für mich ist es so, daß Ästhetik des Widerstands eine große Affinität zur Kategorie Realismus hat. Das werden wir auch noch in der Folge, in der Arbeitsgruppe, in der Diskussion vertiefen.

Die Mythoskategorie kommt natürlich extensiv in den verschiedensten Betrachtungen vor, ich verweise auf den Mythos des Herakles, ich verweise hier auf die Mythoskategorie Proletariat, die natürlich auch wiederum verknüpft sind. Wenn dem so ist, wenn das nun ein akzeptables Kategorienpaar ist, dann ist für mich zunächst einmal, ganz undifferenziert gesagt, Ästhetik des Widerstands als Kategorie tendenziell dahingehend gerichtet, daß sich Ästhetik des Widerstands gegen jede Form der Mystifikation gesellschaftlicher oder sozialer Verhältnisse richtet. Das heißt also einerseits, wenn es also richtig ist, daß wir hier ein Kategorienpaar haben, das eben in Polarität zueinandersteht, dann ist es sicher so, daß die Ästhetik des Widerstands eben dadurch, daß sie die Widersprüchlichkeit gesetzlicher Abläufe aufzudecken, darzustellen bestrebt ist, hier eben in erster Approximation als eine Kategorie aufzufassen sein wird, die der Mystifikation gesellschaftlicher Verhältnisse entgegensteht. So viel zunächst zum ersten.

Man kann aber im Grunde genommen noch viel entscheidendere Aussagen machen und auch noch folgendes bedenken: Wenn also eine materialistische Ästhetik grundsätzlich basiert auf der Dialektik von ökonomischer Basis und Überbau, dann kann eine Ästhetik, eine materialistische Ästhetik, nur dann als solche bezeichnet werden, wenn die Ästhetik die Entwicklungsgesetze welcher Art auch immer, bezugnehmend auf die ökonomische Basis, nicht losgelöst von dieser, betrachtet. Und das ist für mich ein ganz entscheidender Ansatzpunkt. Daraus ergibt sich dann auch in letzter Konsequenz, wenn man es richtig durchdenkt, und auch im Rahmen der Ästhetik des Widerstands von Weiss – und ich werde das dann auch zeigen, in welchem Zusammenhang diese Ästhetik des Widerstands eben als neue Facette einer materialistischen Ästhetik aufzufassen ist –, dann wird man also sagen können, da muß tatsächlich ein materialistischer Ansatz sein. Und in der Tat, es ist nun einmal so, daß jede Gesellschaftsformation ein sogenanntes ökonomisches Grundgesetz hat, ein Fundamentalgesetz, das eben im Sinne der angedeuteten Gesellschaftstheorie, die hier einer materialistischen Ästhetik zugrundeliegt, folgendes ausmacht: das ökonomische Grundgesetz von der Sklavenhaltergesellschaft bis zum Kapitalismus stellt die Aneignungsweise des Mehrprodukts [74] dar. In der Sklavenhaltergesellschaft ist es nun einmal so, daß eben die Sklavenhalter das von den Sklaven produzierte Mehrprodukt sich aneignen, dasselbe gilt für die feudale Rente der Feudalgesellschaft usw. Das gilt für den Mehrwert in der kapitalistischen Gesellschaft. Dieses ökonomische Grundgesetz ist per se nun natürlich das Gesetz, aus dem alle möglichen anderen Gesetze als Vorlage folgen, a); aber b), woraus man auch sieht, daß hier also die Ursachen für Kriege enthalten sind. Und wenn nun eine Herrschaftsästhetik in letzter Konsequenz beispielsweise Kriege glorifiziert oder aber eben als Herrschaftsästhetik in einem noch zu präzisierenden Sinne wirkt, dann heißt das nichts weiter, als daß hier schon ein konkreter Bezug zwischen Herrschaftsästhetik und ökonomischer Basis besteht.

Ich will das mal präzisieren. Wenn wir jetzt hier den Pergamon-Fries nehmen als eine Vergegenständlichung im Sinne der ersten Kultur, dann heißt das nichts weiter 1. hier ist mittelbar die Frage angesprochen von Versklavung, hier nämlich der Galater. Mittelbar ist hier nämlich angesprochen die Frage der Aneignung von Mehrprodukt. Warum? Weil in einer Sklavenhaltergesellschaft immer wieder das Sklavenpotential erneuert werden mußte, nachdem die Sklaven eben zu Tode geschunden wurden im Prozeß der Arbeit, der Produktion des Mehrproduktes. Also, anders ausgedrückt: Hier besteht eine unmittelbare oder mittelbare Beziehung zwischen dem, was ich jetzt nochmals als

ökonomisches Grundgesetz hervorhebe, und dem, was eben in der Superstruktur der Gesellschaft, wo also Gesetzmäßigkeiten in ästhetischer Art usw. und so fort bestehen, gegeben ist.

Wenn ich es jetzt mal präziser sagen kann: Ästhetik des Widerstandes ist im wesentlichen Politisierung der Kunst als notwendige Form der ideologischen Auseinandersetzung mit den Inhalten der herrschenden ersten Kultur. Ich sagte bereits, Ästhetik des Widerstands widersetzt sich jeder Form der Aneignung fremden Mehrprodukts, und das haben wir nun beispielsweise in der modernen Kunst vom Dadaismus bis zum Expressionismus, wozu ich also sagen möchte, daß da eine Beziehung zur Ästhetik des Widerstands besteht. Wenn man also Kunst als Waffe gegen die Herrschaft der Verwertungsrationalität versteht, im Fall des Kapitalismus als Gegenbild von Entfremdung und überdies als Instrument zur Überwindung der Welt der Entfremdung selbst. Und da komme ich dann automatisch sofort auf die Fragen der Montagen, der Collage, die nun also bei Peter Weiss in Band II oder auch in dem Stück „Trotzki im Exil“ dargestellt werden, die Fragen des Verhältnisses von Dadaismus zur Politik beispielsweise. Oder, wenn wir jetzt hier Peter Weiss eben selbst vor dem Hintergrund seines persönlichen Werdeganges betrachten, ist er also ein Surrealist. So bedient er sich natürlich des Mittels, des Instruments der Montage selbst. Und das ist nun in einem sehr interessanten Dialog, wie ich schon sagte in „Trotzki im Exil“, sehr adäquat dargestellt. Da haben wir nämlich einerseits Trotzki und Lenin. Ich muß auch dazu sagen, Lenin hat mit den Dadaisten in der Spiegelgasse in Zürich Tür an Tür gewohnt, das läßt sich dem Band II entnehmen, und da hat nun Peter Weiss Per-[75]sonen hineinmontiert, um genau zu kontrastieren, was er nun eigentlich versteht unter dieser Art von Komplementarität, nämlich einerseits Politik, die nichts wissen will von dieser dadaistischen Kunst, die sich als spontane Kunst versteht. Ich erinnere hier an die Berliner Dada-Messe, wo Grosz und Heartfield dabei waren, da gibt es diese berühmte Geschichte, wo ein Soldat mit einem Schweinsgesicht aufgehängt wird, und Dada proklamiert eben seine Solidarität mit dem Proletariat. Das ist nach dem Geschehen der Novemberrevolution. Wie also im Fall der Berliner Dada-Messe beispielsweise dem Dadaismus auch punktuell z. B. die Funktion einer Ästhetik des Widerstandes zukommt. Das kann man auch weiter ausführen.

Mit anderen Worten: Surrealismus oder Expressionismus – das beweisen ja auch die Expressionismusdebatten von 1934-1937 – Expressionismus, Dadaismus oder Surrealismus haben sehr starke Komponenten einer Ästhetik des Widerstands. Wie sich das also beispielsweise eben artikuliert in diesem genannten Dialog, wo nun der berühmte Hugo Ball, das ist ein Dadaist, im fiktiven Dialog an Lenin und Trotzki herantritt und sagt, wir müssen ein Bündnis machen, ihr seid Revolutionsingenieure, und wir andererseits bringen die Kunst ein, die etwas Neues beansprucht, wir müssen also zusammenspannen. Und auf diese Sequenz geht der Peter Weiss, wie gesagt, auch in einem anderen Zusammenhang noch ein, in der Episode Spiegelgasse in Band II seiner Ästhetik des Widerstands. Ich empfehle, dies nochmal nachzulesen.

Man sieht also, hier sind schon bereits Strömungen einer Ästhetik des Widerstandes angesprochen, die also justament das von mir bereits Charakterisierte in dieser oder jener Form ausführen.

Ich erhoffe mir viele Fragen dazu in der Diskussion.

Ich will dann auch noch sagen, daß die Ästhetik des Widerstandes sich begreift als etwas im Gegensatz zur Herrschaftsästhetik, die nun ihrerseits den Menschen in der Arbeit als häßlich betrachtet, von der Arbeit abstrahiert, losgelöst, sogar im Gegensatz zur Arbeit empfindet. Es ist nun in der Ästhetik des Widerstands sehr klar durchgängig und durch Peter Weiss' gesamte Werke, daß er eben genauso, wie das eine Ästhetik des Widerstands auch auffaßt, das Schöne begreift als Ergebnis menschlicher Arbeit und Schöpferkraft, das heißt also: Kunst ist aus der Arbeit geboren, künstlerische Schöpfung ist der konkreten Arbeit immanent und ist deren Instrument. Hier besteht das, was Marx in einem anderen Zusammenhang, in den „Grundrissen“, glaube ich, gesagt hat, daß eben die Quelle jeder Kultur die Arbeit ist. Damit kommen wir zu solchen Zusammenhängen, die man natürlich gründlicher ausdiskutieren muß, als ich das jetzt eben gemacht habe. Aber, im Endeffekt würde ich sagen, hier mache ich mal eine Zäsur. Ich habe jetzt sehr schlaglichtartig nur einige Thesen vorgebracht. Ich möchte nur nochmal die Schlaglichter hervorheben:

Da besteht also eine Herrschaftsästhetik per se, eben eine Ästhetik der politischen Herrschaft, die eine Ästhetisierung bestehender Ausbeutungsverhältnisse, Herrschafts- und Knechtschaftsverhältnisse anstrebt. Das ist der [76] erste Teil meiner These zur Herrschaftsästhetik selbst, und die alles bejaht, was irgendwie mit Harmonischem zu tun hat; sie harmonisiert den Staat. Sie harmonisiert den harmonischen Menschen als das Maß aller Dinge. Abstrahiert von der Arbeit und im Gegensatz zur Arbeit. Oder anders gesagt: Arbeit erniedrigt den Menschen für die Herrschaftsästhetik und verleiht ihm die Gestalt des Häßlichen. Damit möchte ich also sagen, daß grundsätzlich zunächst einmal das qualitativ intuitiv abgeschwächt ist, was als Herrschaftsästhetik und Ästhetik des Widerstands verstanden werden sollte, und natürlich ist die Frage, und das würde ich vielleicht gern in einer Arbeitsgruppe näher ausführen: wie sind diese Kategorien mit anderen Kategorien der Ästhetik in einem offenen kategorialen System verbunden? Ich sage ausdrücklich in einem offenen kategorialen System, denn um so eines kann es bei einem materialistischen System nur gehen. Wie sind diese Kategorien korreliert mit anderen ästhetischen Kategorien, und wie kommt man nun andererseits, wenn man die Methode des Aufsteigens vom Abstrakten zum Konkreten von Hegel und Marx betrachtet, von einer gewissen Ausgangskategorie, einer ästhetischen Ausgangskategorie, just zu diesen genannten Kategorien. Wie sind sie also eingebettet in das ganze kategoriale Netz eines gewissen Kategoriensystems, das ich hier noch überhaupt nicht erwähnt habe, das aber wichtig ist, erörtert zu werden.

Soweit – wie gesagt – unsystematisch, schlaglichtartig einige Bemerkungen zu diesem Thema.

### **Manfred Trinkl**

Schauen wir einmal auf dieses Bild. Das ist ja ein Motiv aus dem phantastischen Bild von Picasso, „Guernica“. Und da wird eine Kerze gehalten, die geschützt ist. Ich glaube, daß Peter Weiss mit der Ästhetik des Widerstands im Sinne von Rosa Luxemburg versucht hat, etwas herauszufächern, auszufalten, zu entfalten, und zwar, als er gesagt hat, man soll es tragen wie eine Kerze, die an beiden Enden brennt. Also daran anknüpfend möchte ich sagen, daß ich etwas verwirrt war durch die Entgegensetzungen von Referaten zur Ästhetik, Kunst und Wissenschaft. Ich habe das erst so verstanden, daß das eine Gegensetzung von Peter Weiss von Kunst und Politik ist, und zwar wird am Anfang von Ästhetik davon gesprochen [...]

Es gehört zum Universalbild von Peter Weiss, daß der Anfang mit dem Ende zusammengeht, man da nichts trennen kann. So wird in der Ästhetik des Widerstands am Anfang der Pergamon-Fries beschrieben, und auf den letzten Zeilen der Ästhetik wird das wieder angeführt. Gegen Ende der Ästhetik wird also nicht mehr von Poetik, von Kunst und Wissenschaft gesprochen, sondern eigentlich, so verstehe ich das, von Kunst und Politik. Also, daß Coppi das Manifest spricht, und Heilmann zitiert Rimbaud. Ich finde hier gewissermaßen einen Unterschied zu dem, was mit Wissenschaft gemeint ist. Es geht wohl darum, daß Weiss uns irgendwie von seiner Sicht aus deutlich auffordern will, in [78] der Politik keine unbelegten Deutungen zu dulden. In der Kunst ist es etwas anderes. Die Kunst ist dazu gerade ein Korrektiv. Sie kann ihre Sinne entriegeln und frei experimentieren. Und damit der Politik Neues vorhalten. Also ich finde, man sollte diesen Unterschied sehen. Ich finde ihn wichtig.

Und zum Schluß will ich noch ein schönes Zitat verlesen, das ich auch in den ersten Band der Ästhetik reingeschrieben habe: Die Kunst schlich um die Wahrheit mit der entschiedenen Absicht, sich nicht zu verbrennen. Das ist übrigens von Kafka.

### **Jörg Zimmer**

Das, was wir hier gerade gehört haben, erinnerte mich zunächst einmal an die Formel von Benjamin, Faschismus, Herrschaftsästhetik sei Ästhetisierung der Politik und Kommunismus sei Politisierung der Kunst.

Aber worauf ich eigentlich hinaus möchte, ist, noch einmal die Frage der Kategorie der Montage für die Struktur der Ästhetik des Widerstandes zu hinterfragen, weil in dem Vortrag von Thomas Metzger ein Zitat auch über provokative Absicht und der Name Lukács gefallen ist. Sie haben das nicht ausgeführt, aber es würde mich interessieren. Es wäre gut, wenn das in Kontrast mit der Kategorie der Montage hier noch einmal zur Sprache kommen würde, weil ich denke – und das müßte man vielleicht auch in der Arbeitsgruppe diskutieren –, daß das strukturelle Prinzip der Ästhetik des

Widerstands die Montage ist. Das ergibt sich zunächst einmal, denke ich, auch aus dem künstlerischen Werdegang von Peter Weiss. Ich denke an die surrealistischen Collagen, und auch das dokumentarische Theater hat ja durchaus sozusagen montierenden Charakter. Aber ich halte die Ästhetik des Widerstands für ein nichtorganisches Kunstwerk, also im Sinne eben der Montage. Deswegen würde ich in diesem Zusammenhang auch gerade mit dem, was Prof. Westenholz vorgetragen hat, Thomas Metzger noch einmal fragen wollen, ob er diese Anspielung eben, mit der provokativen Bezugnahme auf Lukács, in Beziehung auf die Ästhetik des Widerstands nochmal entwickeln könnte, weil ich denke, daß das an dieser Stelle nicht ganz irrelevant ist. Überhaupt denke ich, in der Arbeitsgruppe über das Kunstverständnis sollte dies noch eine Rolle spielen. Ich meine das also auch ganz direkt bezogen auf die Kategorie, daß Kommunismus eine Politisierung der Kunst ist. Ich halte also die Montage für eine Möglichkeit, die Kunst zu politisieren. Aber genauer würde ich auch in der Arbeitsgruppe darauf eingehen wollen.

### Erasmus Schöfer

Zuvor ein kurzer Hinweis zur Eigenart unseres eigenen Vorgehens im Zusammenhang mit Peter Weiss (PW).

Wenn wir hier seine Werke interpretieren, Zitate deuten, Fragestellungen aufnehmen, dann bewegen wir uns offenbar auf einem hermeneutisch kaum erkundeten Gelände. Die verschiedenen Leitgedanken des Symposiums machen es deutlich: Herausforderung PW; PW und die *Aneignung* der Geschichte; PW und revolutionäres *Handeln* – hier soll ein literarisches Werk in direkte Beziehung zu gesellschaftlichen Tätigkeiten gesetzt werden. Das ist in der Tat etwas völlig anderes, als was sonst die Interpretation künstlerischer Werke auf derartigen Veranstaltungen beabsichtigt.

Andererseits werden wir jedoch nicht der Versuchung erliegen wollen, PWs Werk, insbesondere die „Ästhetik des Widerstandes“ (ÄW), wie das Werk eines marxistischen Klassikers zu behandeln, es also in gewisser Weise zu kanonisieren.

Zwischen beiden Möglichkeiten muß unser Verfahren liegen, und das hat wahrscheinlich zu tun mit dem Zwittercharakter der ÄW als politisch-historische Untersuchung einerseits, als literarisches Werk andererseits. Sozusagen erschwerend kommt hinzu, daß dieses Werk aus politisch-historischen Gründen, die seine Einmaligkeit und Außergewöhnlichkeit mitverursachten, eine Art Ersatzqualität für nicht öffentlich vorhandene marxistische politisch-historische Untersuchungen erhalten und daraus sein besonderes politisches Interesse gefunden hat.

Untersuchen wir Peter Weiss im Hinblick auf revolutionäres Handeln heute, so müssen wir eine Unterscheidung beachten, die sich in verschiedenen Benennungen in der ganzen ÄW wiederfindet und sie entscheidend bestimmt. Es ist die Unterscheidung zwischen theoretisch und praktisch Handelnden. Die Unterscheidung mag auf den ersten Blick banal und selbstverständlich erscheinen, andererseits verwischt sie sich auch im tatsächlichen Handeln der Revolutionäre: auch PW beteiligte sich an konkreten Demonstrationen, auch Herbert Mies reflektiert über die theoretischen Begründungen seines Handelns. Gleichwohl steht diese Unterscheidung im Hintergrund vieler jener Widersprüche, die PW in der ÄW thematisiert und aufzuklären sucht. Am Ende des 3. Bandes, bei der Beschreibung der Situation vom Mai 1945, bedenkt PW sein schreibendes Handeln so: „... denn dies ist ja das Wesen der Zeit, daß wir uns fortwährend entwerfen, aus den Augen verlieren, auf neue Art wiederfinden, ein Prozeß, in dem uns die Untersuchung aller Einzelheiten auferlegt ist, und das Schreiben wäre die Tätigkeit, mit der ich dieser Aufgabe nachkommen könnte, und *mit der ich mich von den Praktikern unterscheidet*“. (3, 261)

Jeder, der die ÄW gelesen hat, wird bestätigen, daß PW ständig bemüht ist, die reale Dialektik der gesellschaftlichen Vorgänge bewußt zu halten und mehr: die Gegensätze auch formal so schmerzhaft dicht zusammenzufügen, daß ihr Nebeneinander, ihre Gleichzeitigkeit für den Leser unausweichlich wird. Zu den konkreten Sachverhalten und Vorgängen, die er in dieser dialektischen Weise mit äußerster Strenge und unerbittlicher subjektiver Ehrlichkeit darstellt, gibt er die *Synthese* der Gegensätze nicht an. Er versucht das auch nicht; m. E. aus Einsicht in die Tatsache, daß einzig die Geschichte

eine [80] faktische Synthese der Gegensätze herstellt. Es ist diese Eigenheit seines Vorgehens, die sein Werk so rücksichtslos desillusionierend und so schmerzhaft macht. Aber auch so befreiend wahrhaftig.

Kurz vor der eingangs zitierten Stelle schreibt PW in bezug auf die Situation des Kulturbundes 1945: „Dennoch hätte ich damals, vorm Friedenstag, als ich mich fragte, wen die Schuld treffe an der Spaltung des Bundes, der Spaltung der Front, nur antworten können, *daß beide Seiten getan hatten, was ihnen möglich war und was durch ihre Wahrheitsbegriffe bedingt gewesen war.*“ (3, 260)

„Wahrheitsbegriffe“ sagt er hier wahrscheinlich etwas unpräzise – besser wäre ‚Wirklichkeitsbilder‘, denn Vertreter der beiden Seiten sind in diesem Gespräch der Kommunist Henke, der auf das praktisch Durchsetzbare, unmittelbar Notwendige orientiert ist, und der ehemalige Kommunist, Arzt, Psychiater Hodann, der durch seine Erfahrungen seit dem Spanischen Bürgerkrieg zum – wie Weiss sagt – „Liberalen, Humanisten“ geworden ist.

Hodann wird von Weiss auch als handelnd beschrieben, in seinem medizinischen, pädagogisch-psychologischen Bereich, und ihm ist der Autor offensichtlich originärer verbunden, im Unterschied zu dem im Parteisinne handelnden Praktiker. Weiss als Schreiber handelt theoretisch aufklärend wie Hodann als Arzt und Psychiater heilend, psychische Leiden mindernd. Beide, Weiss und Hodann, befinden sich, vom Haß auf die Faschisten und Ausbeuter bestimmt wie ihr Gegenüber, der Praktiker Henke, doch in einem anderen Wahrheitsbegriff oder Wirklichkeitsbild als jener und werden davon bestimmt.

Ich versuche diesen Unterschied herauszuarbeiten, weil mir für unser heutiges revolutionäres Handeln die Frage wichtig zu sein scheint, wie sich Wahrhaftigkeit und politisch-taktisches Handeln (der Praktiker) zu einander verhalten.

Ich führe dazu ein Beispiel aus meiner eigenen Erfahrung als in dieser Gesellschaft handelnder marxistischer Schriftsteller an. Vor einigen Jahren wurde ich von der Redaktion der UZ aufgefordert, einen kleinen Artikel zum Geburtstag Bertolt Brechts zu verfassen. Da mir das Gedicht „Lob des Zweifels“ im Hinblick auf das darin als notwendig erklärte Fragen und Überprüfen der Wirklichkeit sehr aktuell erschien, stellte ich es in den Mittelpunkt meiner Betrachtung. Die Redaktion verwarf meinen Artikel und druckte, nun in Zeitnot, kurzerhand ein anderes Brecht-Gedicht. Es war das ebenso bekannte „Wer aber ist die Partei“. Die Praktiker, die Taktiker in der Redaktion konnten den Hinweis auf das zweifelnde Fragen in einer Zeitung nicht brauchen, die auf den täglichen möglichst entschlossenen Kampf um die Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse orientiert ist. Es ist der gleiche Konflikt, der in der ÄW durchgehend thematisiert wird und der das politisch-ästhetische Handeln des PW bestimmt.

Ich möchte das Problem festmachen – auch im Sinn einer Aufforderung 80 zu gemeinsamer Klärung – an dem Begriff der *Wahrhaftigkeit*. Der Begriff [81] kommt in diesem Wortlaut bei PW nicht vor – gleichwohl erscheint er mir als einer, der den Motor seines schreibenden Handelns bezeichnet. Die Herausforderung PW ist für mich vor allem in jener Haltung ausgedrückt, die der Begriff Wahrhaftigkeit meint. Er gibt das persönliche Treueverhältnis eines Menschen zur Wahrheit an – wobei ich Wahrheit durchaus als historische, das heißt jeweils neu zu erfahrende, zu erkennende verstehe, die der dialektischen Realitätserforschung unterworfen ist. Auch so weit eine Gruppe von Menschen, eine Organisation von Menschen als gesellschaftliches Subjekt auftritt und sich äußert, wird man von ihrer Wahrhaftigkeit sprechen können.

Wahrhaftigkeit ist eine Charaktereigenschaft, eine moralische Tugend, die einen wesentlichen Einfluß auf die Überzeugungskraft einer Person hat, und die im Grunde jeder besitzen möchte, zumindest so weit er mit seinem Handeln und Denken andere beeinflussen möchte. Es gibt sicher keinen Kommunisten, der nicht verletzt wäre, hielte man ihm vor, er sei oder verhielte sich unwahrhaftig.

Andererseits – und hier wird das Problem schon sichtbar – wissen viele Genossen zu rechtfertigen, daß sie sich taktisch klug verhalten, indem sie nicht die ganze ihnen bekannte Wahrheit sagen, indem sie nicht dem Gegner unnötige Vorteile durch zu große Offenheit geben. Oder konkret, in zwei

historischen Fällen, an deren Beispiel PW vom Verhältnis der Kommunisten zur Wahrheit handelt: Vor 1956 war es unter ihnen fast unmöglich, über die – wir nennen sie stalinistischen – Verbrechen zu sprechen, die in den sozialistischen Ländern geschehen waren. Ähnlich unmöglich war es, vor dem deutschen Angriff auf die SU, die wirklichen sowjetischen Motive des sogenannten Hitler-Stalin-Paktes – Verzögerung des deutschen Angriffs – öffentlich zu benennen.

Ein aktueller umfangreicher Komplex, bei dem die politische Solidarität oder Rücksichtnahme unsere Wahrhaftigkeit in Frage stellte, waren die Fehlentwicklungen, die wir in den vergangenen Jahren in den sozialistischen Ländern feststellten, über die wir schwiegen, die wir weglohten oder bestenfalls pseudo-materialistisch erklärten. Gegenüber Kritik wurde dieses Verhalten abgeschirmt mit solchen operativen Begriffen wie „Internationale Solidarität“ und „Prinzipielle Einheit der Kommunisten“ oder auch mit der Nichteinmischung in die Belange anderer kommunistischer Parteien.

Da wir uns so einerseits nicht öffentlich in die Praxis von Bruderparteien einmischten, andererseits aber ihre konstruktiven Leistungen als Errungenschaften des Sozialismus priesen, uns also nicht etwa generell aller kommentierenden Aussagen enthielten, sondern nur der negativen, kritischen, entstand für die Menschen, an die wir uns mit der Absicht der Aufklärung, der Mobilisierung wandten, notwendig der Eindruck von Doppelzüngigkeit, Unaufrichtigkeit, Unwahrhaftigkeit – bestenfalls der einer gutgläubigen Naivität.

In den frühen Jahren der marxistischen Arbeiterbewegung konnten die Sozialisten mit dem Anspruch auftreten, die Wahrheit über die gesellschaftli-[82]chen Verhältnisse radikal zu sagen, nämlich über die kapitalistischen, und ihre Veränderung in Angriff zu nehmen. Daraus gewannen sie ihre Überzeugungs- und Wirkkraft, wenn sie das Notwendige forderten und organisierten. Ihre Glaubwürdigkeit blieb auch noch ein, zwei Jahrzehnte nach der Oktoberrevolution unbeschädigt, insofern allgemein vernünftig und einsichtig erschien, daß die fortbestehenden Überbleibsel der Vergangenheit oder Einwirkungen des Gegners waren.

In wahrscheinlich richtiger Einschätzung des historischen Moments des Umbruchs, der Veränderung dieser Grundgegebenheit, setzen bei PW die historisch-kritischen Überlegungen zu dem Sozialismus eigenen Fehlern mit dem Spanischen Bürgerkrieg und den gleichzeitigen ersten stalinistischen Prozessen gegen die alten Revolutionäre in Moskau ein. In seiner dialektischen Untersuchung dieser Realität sieht und beschreibt PW bei den kämpfenden Kommunisten die Verdrängung oder Vernebelung der Fakten durch die faschistische Bedrohung, später durch die imperialistische, deren Exponent die amerikanische Atombombe war.

Anderthalb Jahrzehnte nachdem auf dem 20. Parteitag der KPdSU 1956 die sowjetische Führung die stalinistischen Verbrechen zum erstenmal parteiöffentlich beim Namen genannt hatte, begann PW. seine Arbeit an der ÄW. Zu dem Zeitpunkt war deutlich, daß die Initiative des 20. Parteitags, die Entstellungen des Sozialismus zu korrigieren und seine Glaubwürdigkeit wiederherzustellen, in der SU und entsprechend den übrigen sozialistischen Ländern auf halbem Weg steckengeblieben war und eine wirkliche, tiefgreifende Bewältigung der Verbrechen unter neuen Tabus und vielleicht auch Sachzwängen erstickt wurde. Ich bin überzeugt, daß ein, wenn nicht der wesentliche, Antrieb für PW, die drei Bände der ÄW zu schreiben, entfallen wäre, hätte der 20. Parteitag zu den unnachsichtigen Aufklärungen und Konsequenzen geführt, die der Wahrheitsforscher PW in den 70er Jahren in seinem Roman einfordert, indem er die im Schweigen verscharrete Vergangenheit der Kommunisten aus einer eindeutig sozialistisch-kämpferischen Haltung beschreibt.

PW handelte so aus seinem eigenen Auftrag. „Ich schreibe dies, um meinem eigenen Verlangen nach Konsequenz zu folgen“ (Notizbücher, 489) notierte er in anderem Zusammenhang, aber durchaus auch auf die ÄW zutreffend. An anderer Stelle der Notizbücher (468) nennt er Gespräche, die „etwas von dem repräsentieren, was mir wichtig war, etwas von dieser ständigen kritischen Offenheit, diesem Blick für die Vielschichtigkeit aller Vorgänge“. Er handelt als Schriftsteller nicht nur ohne Auftrag seiner Partei, sondern das Ergebnis seiner Arbeit stieß noch Jahre hindurch auf die zurückhaltende Skepsis, ja Ablehnung der führenden Praktiker in den kommunistischen Parteien. Die Indizien dafür sind bekannt.

Ich erwähne dies nicht aus Rechthaberei, weil wir uns nun, im Herbst 1987, mit PW auseinandersetzen aufgrund eines Beschlusses vom letzten Parteitag der DKP, sondern weil ich im Hinblick auf unser revolutionäres Handeln Klärung suche über das widersprüchliche Verhältnis der wahrheitssuchenden Nachdenkenden und der praktisch-politisch Handelnden innerhalb der kommunistischen Parteien. Ich frage, ob der Widerspruch zwischen taktischer Opportunität und rücksichtslosem Wahrheitsanspruch, zwischen „Realisten“ und „Fundamentalisten“, den PW so exemplarisch vorführt, ein grundsätzlicher oder ein historisch bedingter ist. Es gibt den Satz des Dichter-Ministers Goethe aus „Maximen und Reflexionen“. „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat niemand Gewissen als der Betrachtende.“

Ich erinnere an Lenins Wort, daß dem Volk auf jeden Fall die Wahrheit zu sagen sei. Ich erinnere daran, daß unter dem Grundsatz absoluter Parteilichkeit, auch auf Kosten der zutage liegenden Wahrheit, jene Genossen im Stich gelassen wurden, deren eigene Wirklichkeitserfahrung mit der politischen Praxis und Taktik der KP in Konflikt geriet und deren innere Wahrhaftigkeit dadurch in Frage gestellt wurde, daß der Partei eine Haltung der kritischen Solidarität und des offenen Fragens unzulässig schien. Ich denke, daß dadurch nicht nur, wie PW schrieb, „die Dialektik außer Kraft gesetzt“ war, sondern auch der in den letzten zwanzig Jahren fortschreitende Verlust an Glaubwürdigkeit der kommunistischen Parteien bei den Massen der Bevölkerung entscheidend mitbedingt wurde.

Vieles von dem, was Herbert Mies heute im Hinblick auf den 70. Jahrestag der Oktoberrevolution als Aufgaben der Kommunisten nennt, z. B. die Bildung eines „realistischeren Sozialismusbildes“ mit „seinen Widersprüchlichkeiten, Schwächen und Fehlern in der Leitung von Staat und Wirtschaft, der Entwicklung der sozialistischen Demokratie und Freiheiten, des Verhältnisses der Parteien zu den Massen“ (MBI 10-87) – vieles davon hat PW vor zehn Jahren und früher in ähnlichen Worten gefordert und schreibend praktiziert. Er blieb dabei lange ein fast einsamer Rufer in der Wüste. Zu erörtern, warum dies so war, wäre vermutlich nicht nur ein Stück Vergangenheits-, sondern auch prospektive Zukunftsbewältigung.

### **Gisela Herzog**

Ich wollte etwas zu Erasmus sagen. Erasmus hat den Konflikt in dem Goethe-Zitat zusammengefaßt, daß der Handelnde gewissenlos ist, während der Betrachtende eben Gewissen hat. Ich meine, daß dies irgendwie eine falsche Richtung ist. Ich meine, es geht vielmehr um einen Konflikt unter den Handelnden; und zwar beansprucht ein bestimmter Teil der Handelnden für sich, nachdenken zu dürfen, er hat die Wahrheit für sich schon festgelegt. Und ein Teil, nämlich die Masse der Handelnden, darf nicht denken, soll zwar genauso nach der Wahrheit suchen, aber es ist praktisch untersagt, es wird die Suche nach der Wahrheit eingeschränkt. Beispiel: in Spanien, wo eben jener Arzt sagt, es genügt nicht, nur vorne in den Gräben gemeinsam zu kämpfen, wo ihr wahrscheinlich keine Zeit habt zu diskutieren, sondern ihr müßt euch jetzt darüber klar werden, wofür ihr kämpft und um was es geht.

Ich meine also, daß dies der Hauptkonflikt ist. Man müßte dann die Frage stellen, ob es dem politischen Handeln dient, wenn eben der Masse der Handelnden, vor allem dem Proletariat, ermöglicht wird, seiner Wahrheitssuche nachzugehen. Ich finde, daß das auch von Peter Weiss in allen Variationen angegriffen wird; u. a. bezogen auf die Frage der Kunst, wo er Mutter Coppi den Thesen von Heilmann gegenüberstellt wo es immer um die Zumutbarkeit der Wahrheit dem Proletariat gegenüber geht. Ist das Proletariat eben nicht nur handelndes Objekt, die Masse, die die Revolution oder den antifaschistischen Kampf ausführen darf, sondern wird diese Masse in die Lage versetzt, nach der Wahrheit zu suchen, die Fragen auszudiskutieren? Und das, finde ich, ist die entscheidende Frage im Buch von Peter Weiss, auch was das heutige revolutionäre Handeln betrifft.

### **Josef Schleifstein**

Ich bin in einer etwas schwierigen Lage, weil ich eigentlich etwas sagen wollte zum geschichtlichen Aspekt bei Peter Weiss. Aber sicher muß ich auch etwas sagen zu dem, was Erasmus vorhin ausgeführt hat. Es gibt gewisse Pflichten, die von den Funktionen herrühren, die aber eine nützliche Sache



sein können. Ich stimme mit Thomas Metscher insofern überein, als tatsächlich das Herangehen an Geschichte vom Künstler aus ein anderes ist, als vom Historiker her. Das ist deshalb so, weil alle Historie bei Peter Weiss sich aus individueller Teilnahme, individueller Darstellung der Geschichte und des geschichtlichen Handelns ergibt. Dennoch würde ich nicht sagen, daß der Künstler gewissermaßen aus diesen individuellen Bildern geschichtlichen Handelns eine universalistische Position gewinnt, der Wissenschaftler aber nicht. Der Wissenschaftler geht sicher von der Empirie aus, von der Erfahrung. Übrigens der Künstler auch, im Sinne der individuellen Erfahrungen, wie das Individuum Geschichte erfährt. Aber auch der Wissenschaftler muß natürlich, wenn er wissenschaftlich Geschichte interpretieren will, zusammenfügen, zumindest den Versuch machen, ein kleines oder größeres Universum gesellschaftlicher Realität einzufangen, in Zusammenhang zu bringen. Ich sehe den Unterschied eher darin, daß der Wissenschaftler in abstrakten Kategorien zusammenfaßt universell darstellt und der Künstler praktisch, anschaulich, Psychologisch, in der individuellen Handlung usw. Geschichte einfängt, interpretiert.

Die zweite Sache ist: Wenn man sich fragt, wie Weiss an Geschichte herangegangen ist, dann darf man ja wohl auch nicht vergessen, daß er sich selbst als Dokumentarist gesehen hat. Und das ist zweifellos nicht nur in seinen Stücken, sondern auch in der „Ästhetik des Widerstands“ der Fall. Er war bemüht, und das ist auch einer der großen Vorzüge des Buches, sehr genau einzufangen die Meinungen, Interpretationen, Wirkungen auf Individuen aus den verschiedenen Strömungen der Arbeiterbewegung Die Frage also, welches Bild eine solche künstlerische-dokumentarische Methode erarbeiten kann von der Geschichte, ist auch wichtig für die Frage: Wie kann ein solcher [85] Roman, der eine ganze Epoche Europas darstellen will, wie kann er schichte adäquat erfassen?

Ich bin kein Literaturwissenschaftler; ich habe vorhin auch zu Thomas Metscher gesagt, man merkt, daß Literaturwissenschaftler Romane präziser lesen – weshalb ich sicherlich manches von dem, was ich vielleicht früher gesagt habe, als ein Historiker, der sich oft auch an historischen Einzelheiten aufhält, darüber stolpert, vielleicht wenn sie auch gar nicht 50 bedeutsam sind, nach solchen Darstellungen korrigieren würde. Aber jeder hat seine Berufskrankheit. Ich sehe die Hauptsache darin, daß es Peter Weiss wie, ich glaube, außer Brecht niemandem zumindest in der deutschsprachigen Literatur gelungen ist, ein Bild der wesentlichen Züge unserer Epoche zu geben. Wir sagen oft – und mit Recht – die Arbeiterklasse ist die entscheidende Kraft dieses Jahrhunderts und vielleicht sogar der letzten 130 Jahre. Weiss beweist es im Grunde genommen durch sein Buch. Er beweist, daß die Niederwerfung des Faschismus, die Entwicklung in Spanien, auch schon die russische Revolution, die deutsche Revolution in ihren ganz anderen Abläufen, der antifaschistische Widerstand, die sich entwickelnde antiimperialistische Bewegung – daß diese Fragen im Zentrum der Epoche standen.

Dazu gehört auch, und hier müssen dann auch die Bemerkungen von Erasmus diskutiert werden, daß Peter Weiss alle tragischen, für uns schrecklichen Seiten der Geschichte, der kommunistischen Bewegung in dieser Epoche eingefangen hat, daß er sie offen behandelt, wahrheitsgetreu. Wenngleich man über diese Bilanz im einzelnen oder über die Frage, ob er überhaupt eine Bilanz zieht und ob sie bei dieser Methode der künstlerischen Darstellung möglich gewesen wäre, durchaus diskutieren kann. Wenn ich kurz auf die Fragestellung von Erasmus eingehen darf: Natürlich ist es nicht so, glaube ich wenigstens, daß Praxis und Theorie, Auffassung einer Geschichtsperiode durch den Praktiker einerseits und den Theoretiker oder meinetwegen auch Künstler andererseits, nicht zusammenfallen können, nicht zu vereinbaren sind, obwohl das immer schwierig ist und immer schwierig sein wird, in jedem geschichtlichen Augenblick und in jeder geschichtlichen Periode. Nur, das Auseinanderfallen ist ja auch stets nur konkret historisch faßbar. Sicher, wir zitieren heute mit vollem Recht die unerhört rücksichtslose Selbstkritik Lenins in den Jahren selbst des schwierigsten Kampfs der russischen Revolution, selbst in den Jahren des Bürgerkrieges; es ist auch sicher so, daß z. B. die ganze Entwicklung der Sowjetunion heute eine Rückkehr zu dieser Methode Lenins ist. Nur, auch Lenin war gezwungen, sich die Frage der realen Klassenverhältnisse und der extremen Formen der Auseinandersetzung in konkreten Situationen zu überlegen. Lenin war bestimmt nicht – er hatte es schon lange vorher bewiesen – an irgendeiner Einschränkung der Diskussionen in der Partei gelegen. Und dennoch, als eine Spaltung der Partei noch in der Periode des Bürgerkrieges drohte, 1920 beim 10. Parteitag, mußte er

sich auch fragen: Wie wollen wir das bewältigen, wie wollen wir angesichts einer militärischen Intervention, angesichts einer darniederliegenden Wirtschaft, [86] wie wollen wir da die Auseinandersetzung in der Partei führen? Sollen oder können wir uns den Luxus eines Auseinanderdrängens leisten? Das Statut wurde verschärft. Es gab das Verbot der Fraktionsbildung. Das ist keine Entschuldigung für das, was später daraus gemacht wurde, es ist keine Entschuldigung für den falschen Zentralismus. Aber man kann in der Politik historische Notwendigkeiten, wenn es um Existenzfragen der Bewegung, der Klasse und auch der Organisation geht, nicht einfach durchstreichen. Und das gehört dann auch zur Frage der Wahrheit.

In puncto Darstellung der Sowjetunion und der sozialistischen Länder: Wir haben uns theoretisch auch mit diesem Problem auseinandergesetzt: Wie verhält sich denn eine kommunistische Partei zur Solidarität mit den sozialistischen Ländern? Im Unterschied zu anderen kommunistischen Parteien, die der Meinung waren, wir brauchen eine kritische Solidarität, waren wir der Meinung: wir brauchen eine prinzipielle Solidarität. Wir waren dieser Meinung ja nicht in dem Sinne, daß wir glaubten, die Schönfärberei gehöre zum Sozialismus oder die Schönfärberei gehöre zum Leninismus – wir wußten es anders, wußten es besser, wir haben auch darüber geschrieben; es ist schade, daß dann das nur selten gelesen wird; ich will jetzt nicht über die Schönfärberei in der UZ sprechen, die habe ich, an den betreffenden Orten, genauso scharf kritisiert wie du, Erasmus. Nur, es ging damals um das Problem: Sind wir die besten Lehrmeister über den Sozialismus? Sind wir diejenigen, die den sozialistischen Ländern sagen müssen, was bei ihnen falsch ist? Was wir gesehen haben, haben wir ihnen ja auch gesagt. Wir haben unseren Kritikern einen ganz entscheidenden Satz gesagt, über den man heute nachdenken sollte: Wir haben ihnen gesagt, daß wir glauben, daß die sozialistischen Länder selbst fähig sind, auf dem Wege der Kritik und Selbstkritik ihre Schwierigkeiten und Schwächen zu überwinden. Wir haben – und du kannst es nachlesen 1970 in meiner Auseinandersetzung mit Helmut Gollwitzer im „Argument“ – die Schwierigkeiten gesehen, die Probleme gesehen. Wir haben sie im einzelnen nicht benannt, weil wir der Meinung waren, das ist die Sache der sozialistischen Länder. Das mag falsch sein im Rückblick. Wir sind davon ausgegangen, sie wissen es besser, sie können es besser und sie werden diese Fähigkeit zur Regeneration und Renaissance der leninistischen Ideen finden – was immer wir sonst an Schönfärberei begangen haben. Ich glaube, das muß auch heute unser entscheidender Ansatzpunkt sein.

Die zweite Bemerkung, die ich in dieser Richtung machen will, ist folgende: Bei Weiss ist meiner Meinung nach, bei aller Kritik, die er an uns übt und die in den Einzelheiten auch nicht stimmen mag – ob Spanien oder andere Dinge, wo die Geschichte einfach anders war – das Entscheidende, daß er den antifaschistischen, antiimperialistischen Kampf nicht zu trennen vermag und nicht trennen will von der Rolle der Sowjetunion, insbesondere auch im Krieg gegen den Faschismus. Und das ist überhaupt auch die Frage unserer kritischen und selbstkritischen Haltung, wenn wir eine Gesamteinschätzung der Epoche vornehmen wollen. Wir haben viel falsch gemacht. Wir machen auch [87] heute noch viel falsch. Nur, vergleicht man es mit der Rolle der anderen wirksamen politisch-gesellschaftlichen Kräfte in dieser Epoche, welche Bilanz kann man dann ziehen? Wo ist, abgesehen von einigen äußeren Beobachtern – die haben aber immer recht, Erasmus – wo ist denn in dieser geschichtlichen Epoche eine Alternative? Wer hat es denn besser gemacht? Wer hat es denn richtiger gemacht? Bei all den furchtbaren Dingen, die damit verbunden sind, bleibt meiner Meinung nach dieses Problem einer Grundbilanz, einer Einordnung in die Geschichte. Du nennst 1939 und die Wirkung des Nichtangriffspaktes der Sowjetunion mit Hitlerdeutschland. Das stellst du völlig falsch dar. Das war ja nicht so. Wer hat denn damals an der Notwendigkeit des sowjetischen Abkommen gezweifelt? Es waren diejenigen, die isoliert waren in Gefängnissen und Zuchthäusern, die nicht wissen konnten, warum die Sowjetunion zu diesem Vertrag gezwungen war; diejenigen, die nicht schnell genug oder überhaupt nicht die ganzen Zusammenhänge beobachten und in der Weltpresse verfolgen konnten. Diejenigen aber, die in einer anderen Lage waren, wie zufällig ich in der englischen Emigration, die haben das ganz anders gesehen, die haben die Parlamentsdebatten im britischen Unterhaus verfolgen können. Sie haben verfolgen können, was Churchill und andere in diesen Debatten als Anklage gegen Chamberlain vorbrachten, weil dieser keinen Pakt mit der Sowjetunion wollte. Die haben also

durchaus verstehen können, obwohl es sie trotzdem schockiert hat – weil wir ja in Sachen diplomatische Beziehungen sehr naive Menschen waren, wir kannten ja wenig von großer Politik. Die haben trotzdem begriffen: Es war notwendig.

Moskauer Prozesse: es ist nicht so, daß wir 1937 das wissen konnten; übrigens auch Peter Weiss hätte das damals nicht wissen können, was er dann in den 70er Jahren schreibt. Wir haben es erst '56 durch den 20. Parteitag erfahren. Daß wir geglaubt haben, die Prozesse sind wahr, das haben viele bürgerliche Liberale auch geglaubt. Das kannst du in dem Briefwechsel von Einstein und Max Born nachlesen, die das als bürgerliche Antifaschisten geglaubt haben. Das kannst du sogar nachlesen bei einem britischen Militär, der überzeugt war, die Rote Armee sei durch die Säuberung stärker geworden. Das heißt, man muß, wenn man über das Verständnis der Epoche debattiert, auch nachdenken darüber, wann etwas erkennbar war, was Kommunisten hätten kritisieren können usw.

Ich will es nicht allzuweit ausdehnen. Ein paar kritische Punkte in meinem Verständnis bei Weiss sind solche Probleme wie Widerstand unten und oben, die Darstellung vieler kommunistischer Funktionäre, sobald sie oben waren, als Bürokraten, sobald sie unten sind, als großartige Charaktere. Ich kenne sehr viele dieser Personen und glaube, daß er hier schematisch vorgeht. Die Darstellung der Roten Kapelle, wo es viele Probleme gibt hinsichtlich der Rolle der Kommunisten, im Verhältnis zu kommunistischen Widerstandsgruppen ... Aber ich will's dabei belassen. [88]

### **Elvira Högemann**

Ich möchte direkt und nur ganz kurz etwas zu dem sagen, was Jupp Schleifstein gerade gesagt hat. Ich verkneife mir der Kürze wegen eine Bemerkung zum Thema Kommunisten und Sowjetunion und gehe auf den Punkt ein: Geschichte in der Sicht des Historikers und des Künstlers. Jupp hat an den Anfang die Aussage gestellt, daß das Herangehen an die Geschichte von Künstlern aus anders aussieht als von Historikern. Als Leserin von Peter Weiss und auch von historischer Literatur und als jemand, der um ein Geschichtsbild, ich hätte fast gesagt, ringt, also sich ein Geschichtsbild erarbeiten muß für sein eigenes Selbstbewußtsein als Kommunistin, möchte ich dazu doch folgendes sagen:

Ich weiß nicht, wie ein marxistischer Historiker unserer Zeit vorbildlich an unsere eigene Geschichte herangeht. Ich weiß es einfach nicht. Ich weiß nur aus vielen Situationen des politischen Lebens, daß ich verzweifelt gesucht habe nach Informationen und nach Auskunft über bestimmte Entscheidungssituationen, in denen sich die kommunistische Partei befunden hat in den 20er Jahren, in den 30er Jahren, in den 50er Jahren. Und meist war es dann so, daß mir Auskunft gegeben würde über die prinzipiellen Grundzüge dieser oder jener Situation, dieses oder jenes Jahrzehnts, daß mir dann aber von politisch Andersdenkenden oder auch von Leuten, die ebenso auf der Suche nach Standpunkten und Informationen waren wie ich, Fakten, Ereignisse, Lebensläufe entgegengehalten wurden, zu denen ich einfach nichts zu sagen wußte, weil unsere Historiker sich mit diesen Positionen, diesen Menschen, diesen Ereignissen nicht oder nicht gründlich auseinandersetzen.

Deswegen bin ich mißtrauisch, wenn jemand sagt, der Historiker arbeitet die wesentlichen Züge der Epoche heraus. Obwohl ich, da ich ein bißchen was meine zu verstehen von der Methode des historischen Materialismus, mir denken kann, was damit gemeint ist. Aber die Sache ist einfach so, daß das mit den „wesentlichen Zügen der Epoche“ äußerst unbefriedigend ist, wenn die Geschichte eben nicht konkret bis ins letzte Detail durchdacht wird.

Ich führe jetzt einen Zeugen mit Gewicht an. Michail Gorbatschow hat in seiner Rede vor dem ZK-Plenum seiner Partei gesagt: Unsere Geisteswissenschaften sind in den Stereotypen der 30er Jahre steckengeblieben. Ich weiß nicht, wie wir bundesdeutschen Kommunisten unsere Geisteswissenschaften einschätzen, insbesondere die Geschichtswissenschaft. Aber es gibt ja auch Probleme, die übergreifend sind. Ich würde nach meinem Eindruck sagen, wir haben große Defizite. Und von daher möchte ich sagen, daß im Bewußtsein der Tatsache, daß ich wirklich nicht weiß, wie ein marxistischer Historiker vorbildlich an unsere eigene Geschichte herangeht, mir der Beitrag von Peter Weiss dazu erst einmal vorbildlich und unerreicht erscheint. Und zwar nicht, weil er alle Fragen geklärt hätte. Es ist ja schon mehrfach gesagt worden, daß er das nicht tut. Aber, ich meine, er hat für die Historiker,

gerade für die Historiker einen Beitrag dadurch geleistet, daß er auf dieser Wahrhaftigkeit [89] bestanden hat, auf diesem Durchdenken bis ins Detail, auf dem Nichtwegschieben von Problemen, und er hat auch gezeigt, daß man sich nicht selektiv mit der Geschichte beschäftigen darf, sondern daß es eben eine Einheit der Epoche gibt; und daß man über den spanischen Bürgerkrieg eben nicht nachdenken, nicht schreiben kann – natürlich kann man das, aber man kann dann keine Lebenshaltung, keine politische und historische Identität erwerben –, wenn man nicht diese Einheit der Epoche einschätzt.

Ich muß sagen, daß das auch für mich persönlich ein Problem ist, da ich in eine kommunistische Partei hineingewachsen bin und sich auch bei mir eine solche Gewichtung herausgebildet hat, daß man natürlich aktuellen Aufgaben nachgehen muß, daß man konkrete Konfrontation erlebt, in denen man Stellung nehmen muß, daß man dadurch auch etwas verändert. Nach '56, wo meine politische Biographie erst einsetzt, war mir bewußt, was mit dem Stalinismus war. Aber ich glaubte damals, daß man eine größere Aufarbeitung dieser Dinge doch zumindest aufschieben könne. Also: Diese Einforderung der Einheit des Geschichtsbildes, auch für das eigene Selbstbewußtsein und – jetzt nicht bloß taktisch verstanden – auch für die Glaubwürdigkeit nach außen, besonders aber für uns selber, das finde ich, ist eine Leistung, die die Historiker eben bisher nicht erbracht haben, die aber Peter Weiss erbracht hat.

### **Uli Hoffmann**

Ich möchte ebenfalls zu Jupp Schleifstein einige Gedanken äußern. Einmal zur Renaissance des Leninschen Prinzips der innerparteilichen Demokratie. Wir haben ja in den letzten Wochen auch innerhalb der DKP eine heftige Diskussion darüber. Ich finde den Einwand berechtigt, den Jupp hier gebracht hat, daß man innerparteiliche Demokratie und Diskussion, wie sie Lenin gefordert hat, auch immer nur im Zusammenhang mit einer speziellen Situation, in der eine Partei gerade ist, praktizieren kann. Die Situation der KPdSU 1920 war sicherlich eine andere als die der DKP im Jahre 1987. Man kann also, denke ich, eine solche existenziell bedrohliche Situation der sozialistischen Revolution nicht für hier und heute ins Felde führen. Es gilt klarzustellen, daß eine solche innerparteiliche Diskussion im Sinne von Peter Weiss, eine solche Suche nach Wahrhaftigkeit unter unseren Bedingungen möglich und notwendig ist.

Zur Haltung zu den sozialistischen Ländern und Bruderparteien stimme ich mit meiner Vorrednerin überein. Ja, es geht eben um die Frage der prinzipiellen Solidarität, da muß nicht immer wieder jedem, der irgendwas Kritisches äußert, die Frage gestellt werden, ob er überhaupt noch auf dem Boden des Parteiprogramms steht. Ich denke, daß auch die Prozesse, die jetzt in der Sowjetunion ablaufen, von uns kritisch beobachtet werden müssen, daß wir Kommunisten in der Bundesrepublik den eigenen Kopf haben, den wir gebrauchen können, um uns ein Bild vom Sozialismus zu machen. Ein Beispiel vor zwei Wochen in der UZ: Da gab es ein Interview mit einer sowjetischen [90] Soziologin, wo angeschnitten wurde, daß es Überlegungen gibt, ein zweiklassiges medizinisches Versorgungssystem aufzubauen. Ich denke, dazu haben wir hier ganz kritisch Stellung zu nehmen; meine persönliche Meinung jedenfalls ist, daß das nichts mit Sozialismus zu tun hat. Und so verstehe ich auch die solidarische Kritik und Stellungnahme der Kommunisten in der BRD zu Vorgängen in den sozialistischen Ländern.

### **Olaf Cless**

Ein paar Worte, angeregt durch das, was Erasmus gesagt hat. Zweifellos ist an diesen Worten von Goethe „Der Handelnde ist immer gewissenlos“ etwas dran. Aber es gilt auch der Satz, daß der Nichthandelnde unter Umständen auch gewissenlos ist! Wir wissen doch, daß Peter Weiss selbst ab einem bestimmten Punkt seiner Entwicklung ein Ungenügen verspürte an seiner „Passivität“, an seinem Beschränktsein auf künstlerische Tätigkeit. Und in seiner Princeton-Rede, sie wurde heute schon erwähnt, arbeitet er diesen Weg vom Nichthandeln über das Sich-Befassen mit dem Zustand der Welt schließlich hin zum Handeln heraus, sehr selbstkritisch und eindrücklich. Man kann das ähnlich auch an sich selbst, so glaube ich, nachvollziehen. Mich hat in dem Beitrag von Erasmus gestört diese sehr scharfe Gegenüberstellung von Handelnden und Wahrheitssuchenden. Ich finde in der „Ästhetik des Widerstands“ doch sehr viele Gedanken und Schilderungen von Persönlichkeiten in denen die

Aufforderung mitschwingt, an der Überwindung dieser Trennung zu arbeiten. Da begegnen uns viele Figuren, die handeln und sind jederzeit sehr integre Menschen bei der Wahrheitssuche. Die Figur des Ich-Erzählers ist ja ebenfalls eine, die sich nicht aus den Kämpfen heraushält, auch wenn sie dann durch bestimmte Begegnungen, etwa mit Brecht, bei sich selbst eine Vorliebe für die künstlerische Form der Arbeit und der Wahrheitssuche entdeckt. Aber, immer wieder finden wir, bis in den Schluß des dritten Bandes hinein, den Gedanken vom notwendigen, freilich aktiv zu erringenden – das setzt die Widersprüche, von denen Erasmus gesprochen hat, natürlich voraus – Zusammenfinden des Handelns und der Wahrheitssuche. Auch in der Roten Kapelle, wie Weiss sie darstellt, sind Menschen vereinigt in der Aktion, die von ihrem sozialen Hintergrund, ihrer Eigenart, ihrer Bildung her sehr unterschiedlich sind; und es gibt dort diese Stelle, wo ein Arbeiter den Intellektuellen in dieser Widerstandsgruppe bescheinigt, daß sie unersetzlich sind, bestimmte Dinge besser handhaben können. Sie sind integraler Bestandteil des Widerstandes, sie handeln selber und sie beteiligen sich an der Wahrheitssuche. Ich sehe also bei Peter Weiss die große Aufforderung nach der Überwindung dieses falschen Gegensatzes zwischen Handeln und Finden der Wahrheit. Und mir scheint auch, daß es Erasmus letztlich um genau die gleiche Zielrichtung geht – nur daß er erst einmal die Schärfe, in der sich in gewissen historischen Perioden der Gegensatz darstellt, betont.

[92] Auch noch ein Wort zur Sowjetunion heute, eigentlich im doppelten Sinne, nämlich auch im Sinne der Zeitschrift dieses Namens. Ich verweise auf eine abermalige Wortmeldung von Prof. Jun Afanassjew, einem führenden sowjetischen Historiker, im Oktober-Heft. Mit abgedruckt sind auch einige empörte Erwidernungen auf das, was er vermerkt hatte über das Niveau der Geschichtsschreibung. Es geht dort um die gleichen Probleme der Geschichtsschreibung, die wir hier, angeregt von Peter Weiss, diskutieren. Afanassjew vermerkt, daß der berühmt-berüchtigte Kurze Lehrgang der Geschichte der KPdSU, der auf Stalin zurückgeht, mehr oder weniger unterschwellig noch immer wichtige Züge in der heutigen Geschichtsschreibung, den Lehrbüchern usw. prägt. Er verlangt die Überwindung dieses Schematismus, durch den die inneren Auseinandersetzungen der Revolution nicht erklärbar werden, sondern wo eine bestimmte Gruppierung nur verteufelt und sofort mit kriminellen Dingen in Zusammenhang gebracht wird.

Die sowjetischen Genossen bieten doch jetzt ebenfalls ein Beispiel für die Einheit von Handeln und Suche nach Wahrhaftigkeit. Afanassjew sagt, gerade im Interesse des erfolgreichen Umbaus der Gesellschaft – wobei er seinen Kritikern gegenüber dieses „Um-“ sehr betont: es ist nicht ein Anbau und nicht einfach ein Weitermachen, es ist ein Umbau, sagt er –, gerade in diesem Interesse brauchen wir auch im Rückblick, in bezug auf die Frage, woher wir kommen und wie unser Weg war, absolute Wahrheit. Nicht, daß jemand von uns hier persönlich in Anspruch nehmen kann, diese Wahrheit schon zu besitzen; aber wir müssen gemeinsam darum ringen. – Vielleicht kommt Peter Weiss auch bald auf russisch heraus. Das wäre nicht unproduktiv für diese ganze Diskussion.

### **Edith Laudowicz**

Ich würde gern auf das von Jupp Schleifstein angesprochene Problem des Verhältnisses prinzipieller Solidarität und kritischer Solidarität eingehen, das Umgehen mit den Fakten. Ich möchte das an einem Beispiel deutlich machen. Ich bin letztes Jahr drei Wochen in Afghanistan gewesen. Bekanntermaßen ist Afghanistan ein in der politischen Diskussion sehr umstrittenes Land. Ich habe nach meiner Reise etwas über dieses Land schreiben wollen, natürlich auch über die Anwesenheit sowjetischer Truppen dort. Ich war natürlich konkret konfrontiert mit der Frage: wie umgehen mit den Fakten und mit der Wahrheit, die ich dort gesehen habe? Aus politischen Opportunitätsgründen hätte ich vielleicht schreiben sollen: die afghanische Bevölkerung ist über und über begeistert von der Anwesenheit sowjetischer Truppen, weil die eben garantiert, daß erstmals in der Geschichte des Landes eine Gesellschaft aufgebaut werden kann, die aus Armut und Unterdrückung herausführt. Jetzt kommt aber das Problem: Die Situation, die ich dort angetroffen habe, und die sich, wie ich weiß, auch aus der Geschichte Afghanistans, aus der historischen Entwicklung des Verhältnisses der Sowjetunion und Afghanistans er-[93]gibt, ist keineswegs so, daß das afghanische Volk über die Anwesenheit sowjetischer Truppen generell begeistert wäre oder gar sich wünschen würde, daß die Entwicklung überhaupt nur unter der Anwesenheit dieser Truppen weiter stattfände. Wie also umgehen mit diesem

Fakt? Wenn ich jetzt schreibe, was ich dort gesehen und erlebt habe, wenn ich schreibe, die afghanische Bevölkerung ist nicht darüber glücklich, daß die sowjetischen Truppen anwesend sind, dann ist mir natürlich klar, daß ich in diesem Fall konform gehe mit vielem, was in der bürgerlichen Presse geschrieben wird. Ich habe das Problem für mich gelöst, und ich finde da auch Parallelen zu Peter Weiss und seinem Umgehen mit solchen Fragen. Ich denke, daß es in der gegenwärtigen Situation vielleicht nur möglich ist, daß man bestimmte Ereignisse und Prozesse in ihren Widersprüchen darstellt und gegenüberstellt, daß man versucht, Prozesse zu erklären, ohne den Anspruch zu erheben, daß man auf alle Fragen schon eine endgültige Antwort hat; sondern daß man in der Schreibweise, in der Art der Darstellung dem Leser die Möglichkeit gibt, selber die Prozesse nachzuvollziehen und aus dem problematischen Gegenwartszustand seine eigene Schlußfolgerung zu ziehen. Und dann komme ich ja zu dem Problem kritische Solidarität und prinzipielle Solidarität. Für mich ist das kein Widerspruch. Ich finde, daß man gar nicht sagen kann, prinzipielle Solidarität schließt eine kritische Solidarität aus. Prinzipielle Solidarität heißt für mich – ich will das mal konkret machen am Verhältnis zur Sowjetunion – daß ich erkenne, welche welthistorische Rolle die Sowjetunion in dieser Epoche spielt. Und welche grundlegenden Errungenschaften durch die sozialistische Oktoberrevolution erreicht worden sind. Aber prinzipielle Solidarität heißt für mich nicht Solidarität mit der jeweiligen Parteiführung; das scheint mir eine verkürzte Ausgangsbasis zu sein – und in welche Kalamitäten wir damit kommen, das erleben wir ja gerade gegenwärtig. Ich finde, prinzipielle Solidarität kann nicht heißen, und so habe ich auch Erasmus verstanden, daß wir das, was wir selber in den sozialistischen Ländern sehen, nicht in irgendeiner Weise selber bewerten. Das betrifft ja auch unser eigenes Leben und die Art und Weise, wie wir in diesem Lande auftreten und wie wir argumentieren. Da komme ich auf die Frage der persönlichen moralischen Integrität. Die ist für mich Voraussetzung. Kritische Solidarität heißt für mich, daß ich Dinge, die ich in den sozialistischen Ländern wahrnehme und die ich aus meiner subjektiven Sicht bewerte, tatsächlich auch so darstelle, wie sie sind; daß ich nicht sage, sozusagen unter dem Gesichtspunkt „prinzipielle Solidarität“, in der DDR sind die Häuser alle wunderbar bunt und schon bemalt, wenn doch jeder selbst sehen kann, es ist anders. Das ist für mich die Frage. Ich denke nicht, daß es darum geht, was Jupp gesagt hat, daß irgendwann ein Aufsatz mal geschrieben wurde, wo auch einmal ein kritischer Satz über irgendwas gestanden hat. Sondern es geht darum, wie wir mit unserer eigenen Wahrnehmung der sozialistischen Länder umgehen. Und ich finde schon, daß wir uns noch immer schwertun, die Wahrheit zu beschreiben und die subjektive Wahrnehmung wirklich auszuklammern. Wir müssen davon wegkommen, wenn je-[94]mand an einer bestimmten Situation Kritik übt, dies gleichzusetzen mit einem Abrücken von prinzipieller Solidarität. Ich denke, daß es uns gut anstehen würde, auch im Interesse unserer eigenen Glaubwürdigkeit, unserer eigenen politischen und moralischen Integrität in diesem Lande, mit dieser Frage anders umzugehen, tatsächlich offener zu sein. Es wäre ein Weg, Prozesse und Probleme darzustellen und den Lesern und Zuhörern die Möglichkeit zu geben, sich in diesen Gedankenaustausch selber miteinzu beziehen: und nicht zu meinen, man müßte nur Fakten präsentieren.

### **Marion Lemicke**

Mir geht es in meinem Beitrag darum, an einigen Punkten deutlich zu machen, welche Hilfestellungen uns Peter Weiss in der politischen Auseinandersetzung, in heute uns grundsätzlich bewegenden Fragen, vor allem in der Abwehr der Angriffe von rechts, mit seinem Werk geben kann. Peter Weiss hat Anfang der 70er Jahre festgestellt: Die Vergangenheit liegt da, unbearbeitet, ungeklärt. Und er sieht einen entscheidenden Grund dafür in den Entstehungsbedingungen und in der Entwicklung der BRD. In den Notizbüchern hält er fest: „... im Westen die Wiedereinsetzung der durch die leitende Stellung im Faschismus korrumpierten Industriellen, Bankiers, Staatsbeamten. Im Osten die Etablierung der Antifaschisten, die die Jahre des illegalen Kampfes und der KZs überstanden haben.“ Eine klare Differenzierung also, auch bei aller Kritik an der Entwicklung in der DDR. Und er erinnert in diesem Zusammenhang an die Warnung von Willy Brandt von 1945, der damals gesagt hat: „Wird der Nazismus, der Todfeind des deutschen Volkes, nicht endgültig geschlagen, kann er wiederaufstehen, maskiert unter neuen Parolen. Dieser Feind heißt Nationalismus. Weiterleben wird er mit nationaler Überheblichkeit, militärischem Drill, Revanchegedanken.“ Und Peter Weiss arbeitet dann heraus, daß

unter den Bedingungen der Bundesrepublik der Faschismus nicht nur heute, sondern wenn es so bleibt, auch in der Zukunft fortwirken kann, teils maskiert, teils mit alten, wenn auch modern kassierten Parolen, eben so wie Willy Brandt es vorhergesehen hat, mit Nationalismus und auch – und da kritisiert er die Sozialdemokratie stark – mit Antikommunismus; er wirft hier Brandt und Wehner vor, daß sie demselben Antikommunismus verfallen sind wie die Rechtskräfte, einem Antikommunismus, der, wie Weiss dann sagt, die Widerstandskämpfer gegen Faschismus und Krieg zu einer Horde von Abenteurern macht.

Das alles ist für uns heute hochaktuell. Ich erinnere nur an den Versuch der Rechtskräfte, den 8. Mai 1945 umzufunktionieren in einen Tag der nationalen Katastrophe, und was da alles hochkam. Wie die Rolle der SS nachträglich zur nationalen Leistung umgebogen wurde, wie Dregger sagte, er sei stolz darauf, bis fünf nach zwölf gegen die Rote Armee gekämpft zu haben, usw. Und nehmen wir die sogenannte Historikerdebatte, bei der es auch darum geht, die Erfahrungen aus Faschismus und Krieg, die Leistungen des Wider-[95]standes in ihr Gegenteil zu verkehren, den antifaschistischen Konsens umzudeuten in den antitotalitären – sprich antikommunistischen Konsens.

Und hier liegt für mich ein entscheidender Punkt – ich sage das auch in Richtung auf Erasmus: daß eben gerade in der „Ästhetik des Widerstands“ immer wieder deutlich wird, daß für Peter Weiss der antifaschistische Widerstand weiter geltende Norm ist, ein politischer und moralischer Maßstab, und das ist meines Erachtens, so wie ich Peter Weiss gelesen habe, auch das Hauptmotiv seines Schaffens und nicht die Auseinandersetzung mit den Stalinisierungsprozessen, auch wenn sie eine Rolle gespielt haben. Erasmus hat gesagt, die drei Bände wären ohne das letztere Motiv nicht entstanden. Ich lese das anders: Peter Weiss stellt die Frage, was tun wir hier, vor wem haben wir uns zu verantworten? Wir haben uns zu verantworten vor dem Widerstand. Und er beschreibt noch einmal den Charakter und die Notwendigkeit dieses Tuns, indem er aussprechen läßt: Unsere Tätigkeit war illegal und konspirativ, für uns aber die einzig integre und wahre. Sie richtete sich gegen die tödlichste Gefahr unserer Zeit, gegen den Faschismus.

Und weil er die Schmerzen und Leiden, die der Kampf gegen den Faschismus forderte, selbst nachempfindet, wie wir wissen, stellt er die Frage: Wie konnten sie überleben? – eine Frage, die ja viele junge Menschen heute auch bewegt, die sich mit dieser Zeit auseinandersetzen. Er gibt auch eine Antwort darauf, wenn auch eine schmerzhaft. Er sagt, wer nicht wußte, warum, der kam um. Wer seine Überzeugung fand, fand zum Widerstand. Und am Beispiel des Kampfes in Vietnam vergleicht er noch einmal: die These von Stalingrad hat sich bestätigt; Menschen, die für hohe Ideale kämpfen, sind unbesiegbar.

Was im Zusammenhang mit der Historikerdebatte weiterhin von Bedeutung ist: Peter Weiss wehrt sich gegen die Leugnung der Einmaligkeit faschistischer Verbrechen oder gar die Gleichstellung mit den Verbrechen aus der Stalinzeit. Er sagt, hinter den faschistischen Morden sahen wir ein für immer mörderisches System, in dem es nur einen einzigen Änderungsversuch gab, der nicht aussichtslos war: der Angriff mit dem Überlebensziel der Vernichtung.

So stellt sich für uns, im Einklang mit Peter Weiss, Antifaschismus dar als Erinnerungsarbeit und zugleich als Mission. Sich erinnern heißt aus Fehlern lernen, und dabei ist, das klang auch schon an, die Frage des Verhältnisses von Sozialdemokraten und Kommunisten für Peter Weiss von großer Bedeutung. Er weist auch in seinen Notizbüchern darauf hin: was hätte das Zusammenkommen der Aktionseinheit für die deutsche Arbeiterbewegung bedeutet! Ich meine, wir sind heute in einer Situation, wo diese Aktionseinheit ein Stück weitergekommen ist, beispielsweise mit dem gemeinsamen Dokument von SPD und SED, wobei ein Ansatzpunkt unseres Kampfes hier in der BRD natürlich sein muß, diesen Gedanken der Zusammenarbeit jetzt auch in unserem Lande durchzusetzen. Das ist ein ganz wichtiger Punkt, um aus einer Vision, wie Peter Weiss immer wieder geschrieben hat, Wirklichkeit werden zu lassen. Und ich meine, daß, um dies durchzusetzen, der Antifaschismus eine unverzichtbare Grundlage ist. Wir könnten das durch viele konkrete Beispiele belegen.

Und ich meine, Peter Weiss hat gerade dadurch, daß er in der „Ästhetik des Widerstands“ junge Menschen zu wichtigen Figuren seines Romans gemacht hat, auch Vorbilder geschaffen, nicht im

Sinne des Denkmals, das zu bewundern ist, sondern Vorbilder in dem Sinne, daß junge Menschen die Möglichkeit haben, sich Identifikation zu erarbeiten, kritisch festzustellen, wie weit Übereinstimmung mit Interessen und Wünschen, die dort beschrieben sind, besteht. Viele junge Menschen, das weiß ich, die dieses Buch gelesen, durchgearbeitet haben, haben dann festgestellt, daß es dort diese Identität gibt für Frieden, für freie Entfaltung der Persönlichkeit, Übernahme von Verantwortung für eine Zukunft, für die es sich zu leben und zu kämpfen lohnt. Und, das möchte ich abschließend sagen, Peter Weiss hat uns deutlich gemacht: Widerstand ist eine Quelle des Mutes. In seinem Neruda-Gedicht schreibt er: Und als sie ihn zu Grabe trugen, waren schon Hunderte um ihn und Tausende bald, umringt von schwerbewaffneten Söldnern, und leise erst, dann laut und fest erklang die Internationale in Santiago, in dem vorübergehend vom Faschismus vom Imperialismus besetzten Chile.

### **Karl-Hermann Kuhlmann**

Ich hätte zunächst noch ein paar Bemerkungen zum Genossen Schleifstein. Wir vertreten doch schon sehr lange Zeit diese Auffassung, daß wir nur das in z. B. die UZ übernehmen, was von den entsprechenden ausländischen Parteien verlautbart wird bzw. was sich damit deckt. Andererseits aber finden wir immer wieder Berichte etwa über Großbritannien, von irgendeinem eigenen Genossen geschrieben, der ein Bild aus seiner Sicht gibt, z. B. über die Situation der dortigen Arbeiterklasse. Hier wird uns also etwas geboten, was mit der Meinung der Kommunistischen Partei Großbritanniens, ich nenne eben nur dieses eine Beispiel, keineswegs identisch ist. Hier wurde kritisiert, daß wir beispielsweise aus Rumänien überhaupt keine Nachrichten bekommen. Ich nenne noch ein Beispiel: Über Albanien habe ich in der UZ noch nie etwas gelesen. Ich habe keinen Schimmer, was sich dort abspielt, und allmählich fange ich an, mich mit diesem Problem zu beschäftigen, ich werde zunehmend damit konfrontiert, in Gesprächen mit jungen Genossen oder anderen Kollegen. Allmählich fängt das ganze Problem an, mich gewaltig zu wurmen, und ich denke, daß es höchste Zeit wird, daß wir da eine Praxis entwickeln, die vernünftig und nachvollziehbar für alle Genossen wird. So weit dazu.

Das Buch von Peter Weiss ist eine Herausforderung. Einer derjenigen, die mich an dieses Buch herangeführt haben, war mein ältester Sohn. Er drückte es mir eines Tages in die Hand und sagte, für euch, für euch Arbeiter ist es geschrieben Er ist Intellektueller. Ich habe mich also dahintergeklemmt und in der Tat – ich kam nicht damit klar. Ich habe es durchgelesen, [97] so für meine Begriffe. Und ich habe es oft in die Ecke gelegt und es verflucht, überhaupt angefangen zu haben. Dann gab es bei uns einen MASCH-Zirkel, eine Einladung, dort mitzumachen. Und diesen Zirkel, davon will ich eben kurz berichten, gibt es nun schon rund ein Jahr. Wir lesen also in diesem MASCH-Zirkel Peter Weiss, kapitelweise, jeden Freitag. Der Zirkel besteht aus ein paar Arbeitern, es sind ferner Dozenten darin und Studenten, das ergänzt sich für unsere Begriffe sehr gut. Wir, die wir Arbeiter sind, erfahren sehr viel über griechische Kunst, über Ästhetik, Dinge, die wir vorher – auch mit Peter Weiss – ganz und gar nicht erfaßt hätten. Wir gehen in die Tiefe vieler Probleme, die Peter Weiss anschneidet. Das hätten wir nie gekonnt ohne die Kollegen, die da Dozenten oder Wissenschaftler oder Intellektuelle sind. Ich kann das jedenfalls von mir sagen. Mir geht es also darum, daß vor allen Dingen mehr Arbeiter dieses Buch von Peter Weiss, die „Ästhetik des Widerstands“, zumindest versuchen zu lesen. Es gibt auch dieses Beispiel aus Schweden, das mir heute mitgeteilt wurde, daß nämlich schwedische Arbeiter fast drei Jahre gemeinsam daran gelesen haben. Ich finde, man sollte versuchen, eine solche Sache überall in Gang zu bringen; denn es hilft vor allen Dingen, einen Prozeß des Nachdenkens über Probleme in diese unsere Partei hineinzubringen, einen Prozeß zu fördern, der zu kritischem Denken führt. Das halte ich für ungeheuer wichtig. Denn jeder einzelne Genosse wird eventuell einmal auf sich selbst gestellt irgendwelche Probleme erfassen müssen. Und da, denke ich, hilft kritisches Denken, kritisches Handeln. Und das muß letzten Endes auch ein ganz klein wenig vermittelt werden. Für mich ist also Peter Weiss eine wirkliche Hilfe dabei.

Hilfe brauchen beispielsweise auch jene Genossen, die Betriebsgruppenzeitungen herstellen und Wohngebietszeitungen herstellen. Ich weiß überhaupt gar keine bessere Hilfe, als dieses Buch zu lesen. Wir machen so eine Zeitung auch. Und mir gibt dieses Buch jedes Mal wieder Ansporn, ästhetischer zu schreiben, verständlicher zu werden, Sätze zu bilden, die die Arbeiter auch verstehen. Gerade dabei hat mir Peter Weiss doch sehr viel geholfen, bei dieser Umsetzung. – Ich bin also dafür,



daß man eine große Anzahl von Peter-Weiss-Zirkeln in unserem Land bilden sollte. Je mehr es davon gibt – bei der MASCH oder wo auch immer – desto besser ist es auch für unsere Partei.

### **Hans Gellhardt**

Eine ganz kleine persönliche Geschichte möchte ich voranstellen. Vor drei oder vier Wochen traf ich einen Genossen, den ich vor fünfzehn Jahren das letzte Mal gesehen habe, der fragte mich: was sagst du nun zu Gorbatschow?! Und da muß ich jetzt einfach sagen, als ich Gorbatschow gelesen habe, die Rede im Januar, und genauso, als ich jetzt in den Ferien Peter Weiss gelesen habe: ich hatte so eine kleine innere Revolution, weil ich an ganz vielen Stellen gesehen habe, Mann, da hast du doch irgendwie anders gedacht. [98] Und wogegen ich mich jetzt eigentlich wehren würde oder was eines meiner Anliegen ist, das ist, daß man diese Veränderungen, diese Revolution, die in Peter Weiss oder auch in Gorbatschow steckt, jetzt wieder unter den Tisch bügelt und sagt, wir machen weiter wie bisher, geht uns ja eigentlich nichts an, wir sind ja sowieso toll. – Ich habe mir mal sechs Thesen überlegt.

Erste These: Wer aufgibt, zu kritisieren, verändern zu wollen, gibt sich selbst auf. Ich habe das aus den Notizbüchern von Peter Weiss und finde es eigentlich unheimlich wichtig. Ich habe Peter Weiss auch immer in diesem Sinne gelesen und verstanden, nämlich nicht: „was wollte der Dichter damit sagen“ oder so, sondern: was bedeutet das eigentlich für uns heute? Und ich finde, wir sind in einer bleiernen Zeit, wie sie zum Teil schon beschrieben worden ist, aber noch viel bleierner als damals, wo es ungeheuer wichtig ist zu kritisieren oder zu verändern, vor allen Dingen in unseren eigenen Reihen.

Zweite These: Widerstand ist individuell, aus der Isolation heraus, nicht möglich, weil er dann in Resignation umschlägt. Um diese wichtige These, die sich meiner Meinung nach durch das ganze Buch zieht, nur ganz kurz anzudeuten: Nehmen wir nur die Spanienkämpfer – mit wieviel Enthusiasmus haben sie noch in Spanien gekämpft und wie wurden sie in Paris gern danach vereinzelt und niedergemacht, oder in den Dritte These, zu Erasmus Schöfer: Ich meine, es geht nicht nur um Glaubwürdigkeit sondern es geht auch darum, daß wir selbst ein zutreffendes Bild der Wirklichkeit haben. Das ist notwendig für die richtige Strategiefindung, weil diese Schönfärberei sich nicht nur auf sozialistische Länder bezieht, sondern wir selbst schönfärberisch immer „von Sieg zu Sieg“ marschieren werden. Wir sehen, daß die Friedensbewegung stark ist – wie viele Leute andererseits unsere eigenen Reihen schon verlassen haben aus diesem oder jenem Grund, das sehen wir nicht. Dieses Problem unserer Glaubwürdigkeit findet sich auch in der DDR-Literatur dargestellt, etwa im „Gatt“ von Erik Neutsch, wo er als Journalist unterwegs ist und die Leute befragt: Was halten Sie denn vom Aufbau, und warum sind Sie denn hier als Trümmerfrau tätig? Und wie das nachher in der Parteizeitung völlig verdreht herausgekommen ist.

Vierte These: Erfordernis des Sozialistischen Pluralismus. Das steht meiner Meinung nach bei Peter Weiss drin. Und das steht nicht nur da drin, das halte ich für ein Erfordernis daß jeder einzelne Genosse, jeder in unseren eigenen Reihen sich wohlfühlt, daß er mit seinen Gedanken zum Ausdruck kommen darf, und nicht nur mit dem, was wir heute schon für richtig befunden haben. Bevor etwas richtig ist, muß es diskutiert werden. Und dieser Prozeß muß dargestellt werden, nicht nur das fertige Ergebnis.

Fünfte These: Ernstnehmen der Bündnispartner genauso wie das Ernstnehmen der subjektiven Interessen der Genossen – etwas, das ebenfalls dargestellt ist bei Peter Weiss. Wie ernst wird das Bündnis mit Sozialdemokratischen Genossen wirklich genommen? Ist die Bündnisfähigkeit wirklich völlig ehrlich und ohne manipulative Hintergedanken?

[99] Sechste These, zu den Impulsen aus der Sowjetunion und zur Nichteinmischung: Peter Weiss sagt dazu, die Angelegenheit der Schriftsteller ist es, sich einzumischen in die Angelegenheiten der Staatsmächte. Ich weiß nicht – warum ist es nur die Aufgabe der Schriftsteller und nicht unsere als Menschen überhaupt? Wir können doch nicht sagen, was da in der Sowjetunion oder da oder dort, vorgeht, geht uns nichts an. Ich meine, daß der Sozialismus und der Humanismus unteilbar sind und ich mich da einzumischen habe. Auch Brecht schrieb ja schon – ich finde das Zitat jetzt nicht wörtlich

–, daß die Sowjetunion immer verlangt hat, den Sozialismus als die Angelegenheit aller fortschrittlichen Menschen in der ganzen Welt anzusehen. Wenn er aber die Angelegenheit aller fortschrittlichen Menschen ist, dann heißt das, sich da kritisch einzumischen, darüber zu diskutieren, nicht im Sinne von „wir wissen es besser“, sondern um alles immer wieder zur Diskussion zu stellen. Das heißt ja nicht, daß immer nur Abgewogenes erscheinen darf, was sich später im historischen Sinne einmal als richtig erweisen wird.

### **Kaspar Maase**

Ich bin etwas erschrocken bei Elviras Beitrag, zumindest wie ich ihn verstanden habe. Ich weiß nicht, ob sie es so gemeint hat. Ihre Abrechnung mit der marxistischen, kommunistischen Geschichtswissenschaft und dem, was sie zu bieten oder was sie alles nicht zu bieten hat, ist sachlich sicher völlig richtig. Ich habe da allerdings die Konsequenz herausgehört: Weil das so ist, daß wir sehr viel mehr über die Wirklichkeit der Geschichte, aber auch der Gegenwart aus der Kunst erfahren – Kuczynski hat schon vor fünfzehn Jahren mal gesagt, wer etwas über die gesellschaftliche Wirklichkeit etwa in der DDR erfahren will, der sieht sich besser keine soziologischen Studien an, sondern die Gegenwartsliteratur – weil das also so ist, erwarten wir da auch nichts mehr; wir sind am besten bedient mit den Ansprüchen, die wir haben, unsere Gegenwart und unsere Geschichte zu erkennen, unseren Platz zu bestimmen mit der Kunst. Ich finde einerseits völlig richtig und habe auch den

Eindruck: In einer Welt, die immer komplizierter wird, wo es immer schwieriger wird, sich zurechtzufinden, wächst gerade auch für Leute, die sich engagieren, die Partei ergreifen wollen, die Rolle der Kunst. Sie wird unverzichtbar als etwas, das mir hilft, einen Platz zu finden. – Nur, worum ich andererseits einfach bitten möchte, ist, nun nicht die Wissenschaft aus ihrer Verantwortung zu entlassen, gerade weil dieser Zustand so himmelschreiend ist, daß man sich manchmal schämt, zu dieser Zunft dazuzugehören. Gerade deswegen die Bitte, die Wissenschaftler nicht aus dieser Pflicht zu entlassen, auch aus folgendem Grunde: ich glaube, der Widerspruch zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Kunst und Politik, das ist der Widerspruch, der uns voranbringt bei der Lösung unserer Probleme („Kunst und Wissenschaft“, „Kunst und Politik“, das sind große Themen, das kann man zwei- oder dreitausend Jahre durch die sogenannte abendländische Geistesgeschichte verfolgen, genauso das Thema „Betrachtender und Handelnder“). Was uns nun aber die Wissenschaft zur Behandlung dieser Frage zu sagen hat, ist meiner Meinung nach, daß wir als Marxisten, die wir ja versuchen, uns der Wissenschaft zu bedienen, zur Erklärung der Welt und der Bedingungen unseres Handelns ja nun gerade in der Lage sind, über die bürgerliche Position hinaus zu gelangen, die das als einen ewigen, unauflösbaren, tragischen Widerspruch behandelt – sie können nie zusammenkommen, und letzten Endes ist dann eben doch der Denker derjenige, der irgendwie im Angesicht der Geschichte das bessere Gewissen behält. Die Wissenschaften im Rahmen des Marxismus haben meiner Meinung nach ja die grundlegende Revolution vollbracht, daß sie dieses Verhältnis, diesen Widerspruch z. B. zwischen Kunst und Politik oder zwischen Moral und Politik historisiert haben. Was uns beispielsweise ermöglicht zu verstehen, warum heute die Forderung nach Wahrhaftigkeit, im Kreise von Kommunisten ausgesprochen, ein solches Echo findet; ja nicht etwa deswegen, weil wir nun alle wieder in den Stand des Kleinbürgertums zurückgefallen wären und nur noch moralisieren, sondern weil es mit ganz konkreten Problemen und Krisenerscheinungen in der Entwicklung der sozialistischen Bewegung zu tun hat. Das ist eine historische Betrachtungsweise. Aber eine historische Betrachtungsweise ist auch, sich klarzumachen, daß der Widerspruch zwischen dem moralischen Anspruch auf Wahrhaftigkeit und der Art, wie Politik praktisch immer wieder abläuft, ein Produkt der Bedingungen dieser kapitalistischen Gesellschaft ist, und daß wir ja gerade den Anspruch haben, eine neue Bewegungsform, ein besseres Zusammengehen von Kunst und Politik, von Moral und Politik möglich zu machen, indem wir uns Handlungsbedingungen schaffen, wo die Zwänge und Verzerrungen, die diese kapitalistische Konkurrenzgesellschaft, diese Herrschafts- und Unterdrückungsgesellschaft auch denen aufzwingt, die sie beseitigen wollen, aufgehoben sind. – Und in diesem Sinne also meine Bitte: Erstens die Wissenschaft nicht aus ihrer Aufgabe zu entlassen und zweitens, sie auch gerade zu benutzen, um uns ein historisches Verständnis anzueignen, wie wir mit diesen Widersprüchen zwischen Kunst und Politik, zwischen Moral und Politik umgehen. [101]

## **Berichte aus den Arbeitskreisen Arbeitskreis I**

### **Bericht: Olaf Cless**

Im Arbeitskreis 1 stand die Frage zur Diskussion: „Peter Weiss und unser Verständnis von der Kunst“. In dem Zusammenhang darf ich noch eine Vorbemerkung machen. Gestern abend hat ein Teil von euch die Peter-Weiss-Lesung verfolgt. Es gibt die Frage: kann man das auf Einladung für entsprechende Veranstaltungen in der eigenen Stadt machen? Diese Frage möchte ich auch im Namen der Darsteller, die diese Lesung aufgebaut haben, unbedingt bejahen. Wendet euch entweder direkt an die Mitglieder der Gruppe oder macht es über uns. Natürlich sind wir interessiert, daß diese Arbeit sich noch weiter auszahlt und sie nicht nur gestern abend hier gezeigt wurde. Ich glaube, es gibt auch schon die ersten Anfragen.

Es ist sehr schwierig, nun, unter Zeitdruck, eine Diskussion zusammenzufassen. Ich bemühe mich einerseits um Stichwortartigkeit, andererseits darum, daß es nicht etwa blutleer wird, wie es gar nicht war in unserer Arbeitsgruppe. Es gab eine anregende Diskussion.

Zunächst zum Kunstverständnis. Im Grunde haben wir zunächst einmal unser Kunstverständnis erprobt an dem Roman „Ästhetik des Widerstands“, denn es ging um solche Fragen wie: gibt es einen Montagecharakter, oder ist diese Kategorie der Montage doch nicht zutreffend. Es ging um das Gewicht einer angeblichen oder wirklichen Ebene des Mythischen in diesem Roman. Es ging um solche Fragen wie Geschlossenheit, Zerklüftetheit und Kohärenz des Romans. Ich kann dies hier unmöglich ausbreiten, möchte aber andeuten, daß es da sehr ernsthaft um ein angemessenes Verständnis des Romans, seines Charakters und seiner Struktur ging und auch so diskutiert wurde.

Ich glaube, die Diskussion unserer Arbeitsgruppe kann auch einiges beisteuern zu der gestern hier aufgetauchten Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft. Es wurde betont, daß es kein Unterstellungsverhältnis, keine Hierarchie zwischen diesen Weisen der Erkenntnis und der Aneignung von Welt gibt, daß es nicht so ist wie in einer inzwischen doch weitgehend überwundenen Erkenntnistheorie, daß die Wissenschaft die höchste Form von menschlicher Erkenntnis ist, nach deren Modell sich die künstlerische richten muß, was dann im schlimmsten Fall darauf hinausläuft, daß die Kunst die schon fertig vorgefundenen, vorformulierten Ergebnisse der Wissenschaft umsetzt, an den Mann und die Frau bringt. So ist es nicht. Wir haben in der Kunst eine eigene Weise der Aneignung von Welt vorliegen. Was aber nicht dazu führen sollte, den Abbildbegriff schlechthin über Bord zu werfen. Es geht eben darum, die Besonderheit dieses Abbildes Kunst zu erhellen.

Dazu liefert ja Peter Weiss sehr vieles in diesem dialektischen Verhältnis von [102] passivem und aktivem Charakter der Kunst, dem unmittelbar abbildenden und dem auch in die Zukunft eilenden Wert der Kunst. Es geht hier also im Grunde um die Umsetzung von Lenins Ermunterung, die Dialektik anzuwenden auf die Erkenntnistheorie. Und das hieße in diesem Fall, nicht nur *eine* Art Abbild anzuerkennen, sondern diese Arten und ihre Gegensätzlichkeiten im Kampf, wenn man so will, aber auch ihre Einheit im grundlegenden Abbildcharakter herauszuarbeiten.

Dann kam ein für meine Begriffe wichtiger Hinweis, vielleicht eine Warnung, nicht innerhalb des Dualismus von Kunst und Wissenschaft stehen zu bleiben; denn die Menschheit kennt nicht nur diese beiden Weisen der Aneignung, sondern diese sind wiederum eingebettet in eine Totalität menschlicher Aneignungsweisen, beginnend mit der Arbeit. Vielleicht könnte man hier aber auch die Politik nennen, die Moral, und eben unter anderem auch Wissenschaft und Kunst. Und was eigentlich not tut, ist eine marxistische Theorie dieses Gesamtkomplexes von Aneignungsweisen. Und auf diese Weise kommen wir auch heraus aus einem etwas verkrampften Gegenüberstellen ausschließlich von Wissenschaft und Kunst.

Es wurde in unserem Arbeitskreis eine marxistische Persönlichkeit gewürdigt, die jetzt nicht den Namen Peter Weiss trägt, sondern Lukács. Wir knüpften daran an, was Thomas Metscher gestern schon als Frage oder Provokation eingebaut hatte in sein Referat. Es wurde eigentlich bekräftigt, daß Lukács in die Reihe der fundamental wichtigen marxistischen Denker gehört, und daß, gerade jetzt auch angeregt durch Peter Weiss, wir gut beraten sind, die späte Ästhetik von Lukács zu studieren. Sie ist

längst nicht ausgeschöpft. Es wäre grundfalsch, sie aus vordergründigen Motiven heraus auszugrenzen. Wir vergeben uns da vieles für die Weiterentwicklung der marxistischen Ästhetik. Und das ist unabhängig davon, daß es bei Lukács vielleicht im Grunde geschmacksbedingte Begrenztheiten gibt; sie tun der Wichtigkeit seiner Ästhetik grundsätzlich keinen Abbruch.

Wir hörten uns einen Beitrag von Jens Birkmeier zum Verhältnis von Kafka und sozialistischem Realismus an, wie das dargelegt wird im Band der Ästhetik. Es geht darum, daß Kafka als Beispiel steht für eine eben nicht proletarisch revolutionäre Literatur, für eine avantgardistische Literatur, wenn man so will. Die Art und Weise, wie Peter Weiss Kafka gegen den Strich liest, ihn uns materialistisch aufschlüsselt, ist eben als ein Modell zu sehen, wie es für uns noch vieles zu entdecken, vielleicht auch umzubewerten gibt. Wir erinnern uns des Satzes: es geht darum, die Kunstwerke mit unseren eigenen Bewertungen zu füllen, sie uns zu eigen zu machen. Was nicht heißt, daß jegliches zeitgenössische Kunstwerk dann auch als Ganzes in dieser Richtung anzueignen wäre.

Ich kürze die Sache ab. Wir haben noch die Frage diskutiert: kann man Widerstand als Zentralkategorie in der materialistischen Ästhetik akzeptieren? Da tauchte u. a. das Problem auf, daß auf dem Boden einer nicht mehr antagonistischen Gesellschaft sicherlich die Kategorie des Widerstandes so [103] umstandslos nicht mehr im Zentrum bleiben kann, im übrigen auch, wenn man progressive Geschichtsepochen betrachtet, in denen die ja durchaus herrschende Klasse doch noch einen menschheitlichen Anspruch transportierte. Und auch in diesem Fall muß man ja die herrschende Kultur anders bewerten als in den Phasen, wo die Klassenherrschaft unmittelbar reaktionär wird. Es wurde vorgeschlagen, von einer Ästhetik des Widerstreits zu sprechen. Dieser Widerstreit wird ja in der Ästhetik des Widerstands durch die ganze Handlung hindurch geführt. Es ist nicht zuletzt ein Widerstreit der Gleichgesinnten, so wie wir ihn auch hier auf diesem Symposium führen. Es ist ein Widerstreit zwischen uns, die wir alle Handelnde sind oder sein wollen, und nicht so sehr zwischen aufs Handeln Spezialisierten einerseits und Betrachtenden andererseits.

## **Arbeitskreis II**

### **Bericht: Marion Lemicke**

Aus der Fülle der Diskussion im Arbeitskreis „Aneignung der Geschichte“ schälten sich zwei wesentliche Diskussionsstränge heraus, nämlich erstens die Frage: warum ist Peter Weiss für uns in der Aneignung von Geschichte auch der Kommunistischen Partei und der Geschichte der revolutionären Arbeiterbewegung und des antifaschistischen Widerstandes so faszinierend?

Es ist jetzt sehr subjektiv, was ich da aus den Argumenten herausgreife. Es wurde einmal genannt, daß sich Geschichte vermittelt in der Widersprüchlichkeit der Entstehung auch von Entscheidungsprozessen. Wobei wir auch wissenschaftliche Werke kritisiert haben oder solche, welche diesen Anspruch reklamieren – sei es bei uns, sei es auch in der DDR, wo sich Geschichte beispielsweise der Partei sehr oft vermittelt nur über die Geschichte von Parteitagbeschlüssen oder -konferenzen, aber nicht über die Prozesse, die dazu geführt haben; und auch noch nicht genügend reflektiert wird, was denn aus solchen Beschlüssen in der Praxis auch wieder geworden ist, also genau dieses Leben, wie es zu solchen Beschlüssen und Entscheidungen gekommen ist, untergeht. Das war ein Punkt, der von vielen sehr betont wurde.

Der andere Punkt wurde auch sehr betont: die Aufhebung von Tabus in ganz wichtigen, entscheidenden Fragen, Fragen, welche uns alle, wenn es um die Geschichte der Arbeiterbewegung und des Widerstandes geht, bewegen. Das ist gestern sehr oft angesprochen worden. Daraus hat sich eine zweite Diskussion entwickelt, wobei Jupp Schleifstein dann unter der Frage: warum konnte denn gerade Peter Weiss diese Tabus überwinden?, neben politischen Faktoren, die dabei natürlich eine große Rolle spielen, die ich aber hier nicht referieren will, nochmal formuliert hat: Peter Weiss konnte es, weil er in der Position eines Beobachters war, also einer, der nicht unmittelbar im Widerstand war, eines durchaus parteilichen Beobachters, aber einer, der gewisser-[104]maßen mit größerem Abstand Dinge, auch diese Widersprüche eben, erfassen konnte. Das war ja bei einem antifaschistischen Widerstandskämpfer, der mittendrin stand, sehr viel schwieriger, ebenso darüber zu reflektieren, welche

Fehler er selbst mitgemacht hat. Das ist ja auch oft schmerzhaft. Peter Weiss lebte nicht in der Bundesrepublik. Ich will jetzt auch nicht alle Argumente nennen. Daraus hat sich in der Diskussion eine weitere direkt tangierende Diskussion ergeben: die Frage nämlich, wie weit wir eigentlich in der Lage sind, unsere eigene Geschichte zu schreiben. Wer ist dazu in der Lage oder, anders herum, wir haben auch das Verhältnis von Objektivität und Parteilichkeit diskutiert, auch, ob es in den Phasen auch des Kampfes da große Unterschiede gibt. In welchen Phasen des Kampfes gibt es da ein näheres Zueinander?

Wir haben keine Lösungen anzubieten bei diesen Problemen, inwieweit wir da unseren Anspruch auf Objektivität mit der notwendigen Parteilichkeit immer eng miteinander verbinden können. Wir haben nur diesen Anspruch auf Objektivität herausgearbeitet, ohne zu sagen, wir haben das immer erreicht, oder wir werden es immer erreichen. Dieser Anspruch muß eine oberste Maxime unserer Geschichtsschreibung sein. Wir haben im Detail dann auch noch einiges an dem kritisiert, was dazu in der letzten Zeit, in den letzten Jahren auch in der praktischen Geschichtsarbeit gelaufen ist, daß wir unzureichend auf die notwendige Einheit einerseits der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung, andererseits aber auch der wichtigen Dokumente, Erfahrungsberichte von Genossinnen und Genossen achten und letztere ungenügend aufnehmen, Erfahrungen von denen, die in diesen Jahren des Kämpfens wirksam waren. Also dazu, meinen wir, ist noch eine ganze Menge zu leisten, auch wenn wir eines Tages die Geschichte der hiesigen Kommunistischen Partei schreiben. Wir haben zu dem Wechselverhältnis der notwendigen Einheit von Parteilichkeit und Objektivität aber auch herausgearbeitet, daß wir immer dabei sehen müssen, daß vor allem Geschichte auch der Partei oder Geschichte des Kampfes in entscheidenden Phasen eine mutmachende Funktion haben muß, was ja Peter Weiss – im wahrsten Sinne des Wortes – vorgeschrieben hat.

Und zuletzt, bei der Frage, wie wir den Prozeß der Enttabuisierung fortsetzen können, haben wir durchaus festgestellt, daß wir auch einmal unsere eigene Praxis kritisch hinterfragen sollten, wie weit das, was an Ergebnissen von Geschichtsarbeit schon da ist, mit dem Handeln, vor allem auch von Kommunistinnen und Kommunisten, immer in Einklang zu bringen ist.

Und als letztes hat Günther Judick aufgrund auch seiner eigenen Erfahrungen über vierzigjähriger Parteigeschichte noch einmal herausgestellt – und ich meine, das ist auch ein wichtiges Ergebnis für unsere Geschichtsarbeit und Aneignung der Geschichte und für unser Handeln – Vertrauen zur Partei und zu dem, was sie äußert und wie sie handelt, muß auf der Grundlage von Wissen geschehen. [105]

### **Arbeitskreis III**

#### **Bericht: Thomas Ferber**

Ich berichte aus der Arbeitsgruppe III „Revolutionäres Handeln heute“. Wie die Überschrift schon sagt, Handeln ist ein weites Feld, so war auch die Diskussion bei uns. Wir hatten also keinen so eng umrissenen Gegenstand zu Diskussion. Wir hatten uns eigentlich mit allem möglichen zu befassen.

Die Diskussion war Streitbar und ernsthaft, aber ich glaube, eines der größten Probleme war das, daß wir zu konkreten Politikfeldern nicht vorgedrungen sind, sondern uns eben recht allgemein gestritten und geäußert haben, zumal es nun oft in der Diskussion gefordert wurde, daß wir zu konkreten Politikfeldern diskutieren sollten, die sich für uns heute ergeben. Aber, wie gesagt, dazu sind wir nicht gekommen.

Also, ein kleiner Ausschnitt aus der Diskussion. Zu welchen Fragen haben wir diskutiert? Es gab eine lebhafteste Diskussion zu der Frage, ob das antifaschistische Handeln das Hauptmotiv von Peter Weiss gewesen sei zu seinem Entwurf der Ästhetik. Es gab dazu gestern unterschiedliche Meinungen, und im Plenum ist auch schon angedeutet worden, daß die Entstalinisierung, wie es da, glaube ich, formuliert wurde, eine Triebfeder gewesen sei. In unserer Arbeitsgruppe wurde das auch von einem Diskutanten vertreten, aber die Mehrzahl der Diskussionsteilnehmer war der Meinung, daß das Hauptmotiv sowohl für das Schreiben des Buches als auch für die Aneignung des Werkes heute das antifaschistische Handeln im Widerstand sei.

Ein zweiter Diskussionsstrang entwickelte sich zu der Frage der Parteilichkeit im Handeln, an der Frage des Eintritts in die Partei. Und daran entwickelte sich eine Diskussion, und zwar auch anhand des Textes, wo nochmals die Stelle vorgelesen wurde zur Auseinandersetzung, daß der eine in die Partei eintritt, die ein festes Gefüge bildet, und der andere in die Partei geht, die sich als ein Entwurf darstellt, an dem es unablässig zu arbeiten gelte. Es gab also mehrere Beiträge, vor allen Dingen zu diesem zweiten Bereich „Partei als unablässig sich entwickelnde und verändernde Partei“. Aber, es wurde auch darauf hingewiesen, daß zur Partei eben auch was Festgefugtes gehört. Und da wurde beispielsweise auf das Statut verwiesen.

Dann gab es noch eine Auseinandersetzung über das, was auch gestern hier eine Rolle gespielt hat, nämlich die Einteilung in Theoretiker und Praktiker. Ich glaube, daß wir da zu einem Konsens gekommen sind, daß man zwar, um das schärfer zu machen, das so darstellen kann; daß es in der Wirklichkeit aber nicht um diese Einteilung geht, sondern daß wir uns darum zu bemühen haben, theoretische Praktiker und praktizierende Theoretiker in unserer Partei zu vereinen.

Dann ging es noch um die Frage, was revolutionäres Handeln heute bedeuten soll. Und hier wurde gesagt, daß wir gerade heute alle Bereiche des Lebens in das Handeln einschließen müssen, Wissenschaft, Kunst, Moral, Po-[106]litik usw. All dies gehört dazu. Wenn ich jetzt auf die einzelnen Diskussionsbeiträge eingehen würde, ginge das zu weit. Was ich nenne, ist nur ein Teil.

Es gab dann noch einen sehr interessanten Diskussionsbeitrag, der darauf abstellte, daß der Lohn des Zweifels zum Handeln führe. Wir haben auch kurz das Problem der Aneignung des Werkes angesprochen, über einen Genossen, der gestern hier auch in der Diskussion über einen MASCH-Zirkel gesprochen hat.

[107]

## **Gerd Deumlich** **Schlußbemerkungen**

Mein erster Gedanke betrifft das hier aufgeworfene Problem der Gleichrangigkeit von Wissenschaft und Kunst. Ich halte das für eine im wesentlichen richtige These. Vorausgesetzt selbstverständlich, daß nicht die jeweilige Spezifik von Wissenschaft und Kunst außer acht gelassen wird, und wenn man darüber nicht vergißt, daß im marxistischen Verständnis als Weg der Erkenntnis von Wirklichkeit außer Wissenschaft und Kunst auch die praktische Tätigkeit und Erfahrungswelt der Menschen wirksam ist.

Thomas Metscher hat davon gesprochen, daß es namentlich für die Kulturpolitik Konsequenzen nach sich ziehen müßte, wenn man von der Gleichrangigkeit von Wissenschaft und Kunst ausgeht. In der Tat, da ist etwas sehr Wichtiges angedeutet. Nach meinem Dafürhalten wäre es aber falsch, gerade wenn ich die Situation in unserer Bewegung nehme, im Bemühen, kulturpolitische Praxis in Gang zu bringen, ausschließlich auf die Kunst abzuheben. Damit würden wir uns für das Verständnis in unseren Reihen nur Schwierigkeiten bereiten, denn Kulturpolitik ist ein viel umfassenderes Feld. Um so mehr aber würde ich auch dafür plädieren, daß in der kommunistischen Partei, in der fortschrittlichen Bewegung, die Kunst eine weitaus größere Rolle spielen müßte. Ich darf an die sehr fordernden Gedanken erinnern, die die DKP im Kulturbrief 1983 über den großen Stellenwert der Kunst für die gesamte Qualität der fortschrittlichen Bewegung formuliert hat. Was die richtige Wertung der Kunst, das Verständnis der Kunst, Aufgeschlossenheit, aber auch richtigen Umgang mit der Kunst betrifft, befinden wir uns jedoch viel eher noch in einem ursprünglichen Lernprozeß, als daß wir da schon überwiegend auf der Höhe wären. Deshalb aber ist es unbedingt richtig, womit gestern unser Treffen begann, nämlich die gesellschaftliche Rolle der Kunst einer sehr gründlichen wissenschaftlichen Betrachtung zu unterziehen; denn was würde aus dem notwendigen Verständnis der Kunst, aus der Vermittlung kultureller und künstlerischer Bildung, die die Arbeiterbewegung zu leisten hat, wenn wir darüber nicht so gründlich reflektierten, wie es hier geschah? Wir kämen nicht zurande mit den Fragen, die das Thema „Herausforderung Peter Weiss“ ausmachen.

Ein zweiter Gedanke: „Herausforderung Peter Weiss“ – das geht hinaus auf die Herausforderung zum revolutionären Handeln. Daraus wird nun die Frage abgeleitet: Wird durch revolutionäres Handeln nicht unsere Fähigkeit in Mitleidenschaft gezogen, wahrhaftig zu bleiben? Verführt es zum pragmatischen Umgang mit der Wahrheit? Insbesondere die jüngste Entwicklung in der UdSSR ist für uns alle wohl ein Anstoß, darüber sehr gründlich nachzudenken und sich ganz ehrlich Rechenschaft abzulegen. Gibt es den vermuteten historisch bedingten Gegensatz zwischen Wahrhaftigkeit und Wahrheit?

Scheiden sich da die Wahrheitssucher, die ein Gewissen haben, und die Han-[109]delnden, bei denen das Gewissen, die Wahrhaftigkeit zu kurz kommt? Das ist keine spielerische Frage. Erasmus Schöfer nannte gestern einen Punkt, weshalb es im revolutionären Kampf eine Verdrängung von Wahrheit gäbe, nämlich, daß man sich vor dem Feinde nicht selbst zerfleischen wolle, deshalb nicht alles sagen dürfe, vieles verdecken müsse. Hier geht es tatsächlich um geschichtliche Erfahrungen, die zu neuen Schlußfolgerungen führen, sonst wäre es unerklärlich, weshalb sich zum Beispiel die Führung der sowjetischen Kommunisten entschlossen hat, in ungeschminkter Offenheit die Probleme der Sowjetunion auszusprechen, ohne Rücksicht darauf, was man in der Weltöffentlichkeit dazu meinen könnte, oder was man sich daraus im feindlichen Lager zusammenbrauen könnte. Und dennoch – auch bei Peter Weiss finden sich Gedanken, daß in bestimmten Situationen der Feind nicht übersehen werden darf, und welche Rücksichtnahme das manchmal erfordert. Auch wir können nicht so naiv sein, zu übersehen: Es gehört zu unseren Kampfbedingungen, daß wir einen starken, erfahrenen und raffinierten Feind haben. Wie müssen sich da die Kommunisten verhalten? Wie entwickeln sie ein aufrichtiges Verhältnis zur Wahrheit und bewahren ihre Wahrhaftigkeit? Das ist gewiß historisch konkret bestimmt. Unsere konkrete historische Situation ist die, daß wir die maximale Entwicklung der innerparteilichen Demokratie brauchen als Bedingung für die Voranentwicklung unserer Partei. Das heißt auch, es gilt, mit viel größerer Unbefangenheit unsere eigenen Probleme gründlich und offen

zu diskutieren. Stehen wir da etwa immer noch uns selbst im Wege? Haben wir noch nicht die Entschlossenheit gefunden, Schritte nach vorne zu gehen? Ich bin da eher optimistisch.

Gemeint war auch von Erasmus, daß aus der Solidarität, der Identifikation mit dem realen Sozialismus, mit der UdSSR, ein Widerspruch zur Wahrheit, ein Mangel an Wahrhaftigkeit aufkommen kann. Darüber ist gewiß kritisch nachzudenken. Haben wir dennoch Grund, den Gedanken der prinzipiellen Übereinstimmung mit dem realen Sozialismus in Zweifel zu stellen, in einer Situation, wo dieser zum Beispiel mit dem Umgestaltungsprozeß in der Sowjetunion einen Aufschwung in Angriff nimmt, der auch zu einer glaubwürdigeren Selbstdarstellung, zum größeren Einwirken auf die Weltgeschichte führen kann? Wir sind in einer guten Situation, was die Übereinstimmung mit positiven Prozessen im realen Sozialismus betrifft. Dennoch, mit einfacher Begeisterung und einfacher verbaler Zustimmung, oder was man auch immer empfinden mag, ist es nicht getan. Wir haben uns wahrscheinlich darauf einzustellen, daß diese revolutionären Umbrüche dort ein äußerst schwieriger Prozeß sind, die nicht nur mit glänzenden Resultaten bald werden aufwarten können, sondern es auch Rückschläge geben kann und noch schwierige Auseinandersetzungen ausstehen. Wenn man also angesichts dieser uns im guten Sinne bewegenden Entwicklungen sich selbst gegenüber wahrhaftig bleiben will, wenn wir auch ehrlich bleiben wollen gegenüber unseren Genossen in den sozialistischen Ländern, dann müssen wir sagen, die Zeit ist vorbei, wo wir uns ein Scheinbild über den Sozialismus noch leisten können. Es [110] ist ja hier die Frage gestellt worden: Hat die Partei überhaupt die Fähigkeit, zuzugeben, daß wir in dieser Hinsicht Fehler gemacht haben? Dem muß man sich stellen. Dadurch werden geistige Anstrengungen freigesetzt, unsere Fähigkeit zu Erkundungen, zu rationalen Wahrnehmungen von Entwicklungsprozessen, die notwendig sind, um dahinter zu kommen und zu verstehen, was sich im realen Sozialismus vollzieht. Da haben wir heute ebenso unsere Fähigkeit zur Wahrhaftigkeit einzulösen und zu beweisen, wie bei der Frage, ob wir geneigt sind, zuzugeben, daß wir beim bisherigen Umgang mit der sozialistischen Wirklichkeit Fehler gemacht haben.

Der dritte Gedanke: Auf den geschichtlichen Prüfstein gestellt ist der Wert der Organisation. Was ist das: Die Partei? Bezugnehmend auf Peter Weiss: Etwas Endgültiges, wie Richard Stahlmann es vertrat, oder ein Entwurf, an dessen Vervollkommnung unausgesetzt weiter gearbeitet wird? Eine Sache, über die sich auch heute jeder Kommunist Rechenschaft ablegen muß, wo es hilfreich ist, daß Peter Weiss diese Sache so zugespitzt gestellt hat. Ich muß da auch mal persönlich werden. Ich bin schon ein paar Jahrzehnte in dieser Partei, und ich muß mich fragen, wie steht es denn in meinem eigenen Gewissen darum, wo bin ich denn hingegangen; und habe ich die Partei als etwas Ehernes, Endgültiges verstanden, und trete ich dafür ein, daß sich daran um Himmels Willen nichts ändern darf? Man müßte schon sehr borniert sein, das so zu sehen. Ich finde es einen guten Gedanken: Die Partei als ein Entwurf, der weiterzuentwickeln ist. Und ist es denn nicht im Grunde genommen so: Dieses Häuflein von 50.000 Kommunisten, das ist nicht nur ein Entwurf – ist das nicht auch ein riesiges menschliches Wagnis, mit diesem Kollektiv höchst unterschiedlicher, höchst unvollkommener Menschen, sich den Anforderungen des revolutionären Handelns zu stellen? So habe ich es immer empfunden, heute mehr denn je. Dennoch kann es nur darum gehen, alles, was an Weiterentwicklung dieses Entwurfes zu leisten ist, zu vollbringen, aus einem begründeten Verständnis davon, was eine Partei ist. Was zum Beispiel die Notwendigkeit einer bestimmten Einheitlichkeit und Geschlossenheit anbetrifft, findet man dazu auch bei Peter Weiss sehr zeitgemäße Gedanken. Doch wenn wir nicht mit unserer eigenen Forderung: Partei, das ist auch Einheit im Willen und im Handeln, in Konflikt kommen wollen, muß uns heute klar sein: Wir müssen uns ein höheres Niveau dieser Einheit erarbeiten. Da kommen wir mit manchen Denkgewohnheiten und Verhaltensweisen nicht mehr aus, wie es sie noch in der kommunistischen Partei gibt, unbestreitbar. Und deshalb müssen wir auch so heftig darüber streiten.

Mein letzter Gedanke gilt noch einmal dem Wert des revolutionären Handelns. All unsere Erfahrung spricht dafür: Es ist eben nicht die Sphäre, wo nicht oder zu wenig gedacht wird oder wo man sich eher schmutzige Hände holen kann. Es ist nicht unsere Erfahrung, daß wir etwa, wenn wir wahrhaftig bleiben wollen, vor dem Handeln zurückschrecken müssen. Wir haben doch auch eine geschichtliche Situation, wo es unklug und in der es eigentlich gar nicht zulässig ist, in irgendeiner Weise das



Handeln in Zweifel zu stellen. Wir [111] sehen, daß unser Handeln jeden Tag zur Lösung der Menschheitsprobleme gefordert ist. Wir sehen zugleich: Es bringt Resultate. Und ich denke dabei an die geschichtliche Möglichkeit, die im Einstieg zur Abrüstung liegt. Es ist doch unser Engagement im Klassenkampf, im Handeln um die Lösung der Menschheitsprobleme, für jeden die eigene Erfahrungsstrecke, auf der wir gelernt haben und lernen, die Wahrheit zu entdecken.

Von Karl Marx stammt das uns allen bekannte Wort: Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt aber darauf an, sie zu verändern. Habe ich eventuell unrecht mit dem Gedanken: inzwischen hat sich die Welt so weit verändert, daß es sowohl notwendig geworden ist, sie neu zu interpretieren, aber auch darüber nachzudenken, wer diese Veränderung bewirkt hat? Und ist es unberechtigt, wenn wir über allen tragischen Entwicklungsmomenten in der kommunistischen Bewegung dennoch zu der Schlußfolgerung kommen, daß Moral und Wahrheit bei uns sind und daß der Sinn für Wahrheit und Wahrhaftigkeit sich in einem solchen Kampf, wie wir ihn führen, und wie er zu großen Veränderungen in der Welt bereits gereicht hat, schärft? Ich will noch einen Gedanken zitieren, den Oskar Neumann im Arbeitskreis gesagt hat: Warum eigentlich Peter Weiss, wie er es in der „Ästhetik des Widerstands“ getan hat, so kritisch und schonungslos mit dem Kommunismus ins Gericht gegangen ist. Nämlich: Weil er in ihm die Hoffnung und die einzige Antwort sah, aus keinem anderen Grunde.

Unser Treffen hat meines Erachtens gezeigt, es wäre äußerst ungerecht zu meinen, an der „Herausforderung Peter Weiss“ scheide es sich in Unbekehrbare, die auf der Stelle trampeln, und solche, die erkennend voranschreiten. Wir alle haben zu lernen. Darin liegt der große Nutzen eines solchen Treffens, zu dem sich die Marx-Engels-Stiftung entschlossen hat. Es war eine wichtige Zwischenstation im Nachdenken in unserer Bewegung und hat uns in unserem Erkenntnisprozeß in vielen Punkten wichtige Stücke weitergebracht. Bitte nehmt es nicht als Vermessenheit, wenn ich deshalb allen danke, die daran vorbereitend und mit wichtigen Beiträgen mitgewirkt haben.

[112]

## **Ausgewählte Literatur zu Peter Weiss**

Peter Weiss, In Gegensätzen denken. Ein Lesebuch. Ausgewählt von Rainer Gerlach und Matthias Richter. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1986

Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Jochen Vogt, rowohlt's monographien, 1987

Elvira Högemann-Ledwohn, Gegen die Verarmung des Realitätssinnes, in: kürbiskern 1/1976; dies., Im Zentrum das schreiende Pferd, in: kürbiskern 4/1981

„Die Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss. Hrsg. von Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe. Mit Beiträgen von Lisa und Wolfgang Abendroth u. v. a., Argument Sonderband, 1981

Thomas Metscher, Ästhetik des Widerstands. In: ders., Der Friedensgedanke in der europäischen Literatur. Kunst Kultur Humanität Bd. II, Verlag Atelier im Bauernhaus, Fischerhude 1984

Intellektuelle in der Arbeiterbewegung. Eine Diskussion mit W. Abendroth, H. Brender und J. Schleifstein, hrsg. vom MSB Spartakus, Weltkreis, Dortmund 1986

„Ästhetik des Widerstands“. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss. Hrsg. Norbert Krenzlin, Akademie-Verlag Berlin 1987

Reader zum Internationalen Kolloquium „Ästhetik – Revolte – Widerstand im Werk von Peter Weiss“, Hamburg, November 1988 (Gemeinsam lernen e. V., Rentzelstr. 1, 2000 Hamburg 13)