

Die Gefilde des Grauens und der Hoffnung - Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands

Die Commune und Spanien, die
ungeheure Bestialität der Bourgeoisie -
nie soll unser Haß vergehn!

es lebe der Kommunismus, wacht auf,
Versklavte dieser Erde
(Peter Weiss, Notizbücher 1971 - 1980)

Mit dem dreiteiligen Romanwerk *Die Ästhetik des Widerstands* schuf Peter Weiss ein Erzählprojekt, das wengleich in seiner Monumentalität nicht einmalig, in seiner politischen Radikalität in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur durchaus singulär dasteht.¹ Nahezu zehn Jahre, von 1972 bis 1981, arbeitete Weiss an dem Buch, das Hauptwerk und Schlußpunkt seines Œuvres werden sollte. In der *Ästhetik des Widerstands* wird auf großangelegte, differenzierte und selbstkritische Weise die politische Parteinahme umgesetzt, die Weiss 1965 in den "10 Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt" in das bündige Bekenntnis faßte: "Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit."² Nachdem er sich ab Anfang der sechziger Jahre durch experimentelle und autobiografische Prosa³ bereits einen Platz in der deutschen Literaturgeschichte gesichert hatte und sein erstes, 1964 uraufgeführtes Theaterstück, *Marat/Sade*, ihm Weltruhm brachte, bedeutete die klare Hinwendung zum Sozialismus nicht nur einen überraschenden Skandal, sondern vor allem eine provokative Abgrenzung von der vergleichsweise eher diffusen linken Haltung, die Schriftstellerkollegen wie Günter Grass, Uwe Johnson oder Hans Magnus Enzensberger vertraten.

Ausgelöst wurde die politische Konvertierung durch den Besuch des Frankfurter Auschwitz-Prozesses von 1963 bis 1965. Das unmittelbare literarische Resultat war die szenische Darstellung des Gerichtsverfahrens in *Die Ermittlung*.

Oratorium in elf Gesängen, einem der wohl bedeutendsten Stücke Dokumentarliteratur in deutscher Sprache. Es wurde 1965 an 15 Bühnen in der BRD, DDR und Großbritannien simultan uraufgeführt und festigte Weiss' Position als international führender Dramatiker. Mit seinen darauffolgenden Theaterstücken⁴ geriet Weiss ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre jedoch immer mehr ins Abseits. Das lag an der unverhohlenen Feindseligkeit konservativer Kritiker und an mißglückten Inszenierungen, hatte aber auch unbestreitbar mit der mangelnden literarischen Qualität der späten Stücke zu tun, die oft in Agit-Prop-Manier plakatives Engagement vor literarische Erwägungen stellten.

Es war diese kritische Situation, in der Peter Weiss zur Prosa zurückkehrte und sich mit der *Ästhetik des Widerstands* aus seiner künstlerischen Sackgasse herausschrieb. Ursprünglich nur auf einen Band angelegt, entwickelte der Stoff eine unerwartete Eigendynamik. Nachdem 1975 der erste Band erschienen war, folgte drei Jahre später Teil 2 und schließlich 1981 der Abschlußband; zusammen ergeben sie einen Umfang von nahezu 1000 großformatigen, engbedruckten Seiten (welche in Standardformat wohl eine Länge von über 1500 Seiten ergeben würden). Hinzugerechnet werden müssen die nochmals fast 1000 Seiten der *Notizbücher 1971 - 1980*, die zeitgleich mit dem dritten Teil des Romanwerks erschienen und eine Art dokumentarisches Supplement bilden. Darin enthalten sind nicht nur Arbeitsnotizen, Reflexionen und Tagebucheintragen des Autors, sondern auch ein umfangreicher Bildteil, der real verbürgte Figuren und Schauplätze des Romanwerks illustriert.

Durch die *Notizbücher* wird die Genese des Romans an die konkrete lebensgeschichtliche Situation des Autors angebunden, der, 1916 nahe Berlin in bürgerlichen Verhältnissen geboren, Deutschland 1934 verlassen mußte und seit 1939 in der schwedischen Emigration lebte. 'Halbjude', Künstler, Exilant,

deutschschreibender Schwede - Peter Weiss war zeitlebens ein Außenseiter. Die Exilposition sorgte nicht nur für ein distanziertes Verhältnis zum deutschen Literaturbetrieb, sondern auch für eine erhöhte Sensibilität gegenüber (tages)politischen Vorgängen in Deutschland. 1969 war infolge der gesellschaftlichen Wandlungen erstmals die SPD an die Macht gekommen. Mit Willy Brandt wurde ein antifaschistischer Widerstandskämpfer zum Bundeskanzler, der zudem - wie Weiss - sein Exil in Skandinavien verbracht hatte. Langjähriger Fraktionsvorsitzender der SPD war ein weiterer Exilant aus Schweden, das ehemalige KP-Mitglied Herbert Wehner. Nach dem tragisch empfundenen Rücktritt Brandts im Jahr 1974 orientierte sich die SPD dann unter dem ehemaligen Wehrmachts-Offizier Helmut Schmidt nach rechts. Auf die Anschläge der linksradikalen RAF seit Beginn der siebziger Jahre regiert die sozial-liberale Koalition bereits unter Brandt mit zunehmender Hysterie und überzogener Härte: Gesetzesänderungen, 'Radikalenerlaß', Rasterfahndung, zeitweilige Aufhebung der Pressefreiheit, *de facto* Erlaß des Ausnahmezustands im 'Deutschen Herbst'.⁵ Der liberal-reformistische Geist der Ära Brandt war der Sozialdemokratie durch die Gewalt der extremistischen Linken ausgetrieben worden.

Vor diesem politischen Hintergrund veröffentlichte Peter Weiss einen monumentalen Roman über den antifaschistischen Widerstandskampf in Exil und Untergrund, der aus eindeutig sozialistischer Perspektive verfaßt wurde und in dem zugleich führende Persönlichkeiten des politischen Lebens wie Wehner und Brandt als Figuren auftauchen. Darin stellte er so radikale Fragen wie die nach dem Gewaltmonopol des Staates oder nach der geschichtlichen Notwendigkeit, im Zuge einer Revolution Menschenleben zu opfern. Es war unvermeidbar, daß das Buch in die politischen Grabenkämpfe geriet. Die Rezeption der *Ästhetik des Widerstands* schwankte dementsprechend zunächst zwischen politisch motivierter Ablehnung,

kleinbürgerlichem Unverständnis und bewußter Ignoranz.⁶ Peter Weiss wurde weiterhin primär als Agit-Prop-Autor wahrgenommen, der die Kunst an die Politik verraten hatte. Dies änderte sich in der Bundesrepublik erst, nachdem 1981 der dritte Teil vorlag und Reichweite wie Ernsthaftigkeit des Erzählwerks ersichtlich wurden.

Kaum besser erging es Weiss im realsozialistischen Deutschland, wo er sein Zielpublikum genauso suchte wie im Westen. Die verantwortlichen Kulturfunktionäre Ostdeutschlands opponierten gegen den Roman “als ‘nicht übereinstimmend mit der in der DDR gültigen Geschichtsschreibung’” (NB 707). Zu eindeutig hatte Weiss die Verbrechen des Stalinismus benannt, zu ausführlich den aus der sozialistischen Historienschreibung eliminierten Personen Platz eingeräumt. Erst 1983 konnte im Ostberliner Henschel Verlag eine Lizenzausgabe erscheinen, die prompt auf reges Interesse breiter Kreise von DDR-Intellektuellen stieß.⁷ Sie fanden dort, trotz klarer Parteilichkeit, eine um Wahrhaftigkeit bemühte Darstellung der Geschichte des Sozialismus im 20. Jahrhundert. Aufgrund ihrer undogmatischen Darstellungsweise hat die *Ästhetik des Widerstands* ihre Bedeutung auch nach 1989 nicht verloren. “Die Weiss’sche Art, sich mit der Geschichte auseinanderzusetzen, [ist] hilfreich für die notwendige Analyse von DDR-Geschichte”, bemerkt Uta Kösser, um allerdings anzuschließen, daß man im wiedervereinigten Deutschland “wiederum mit der offiziellen, wenn nun auch einer anderen Geschichtsauffassung in Konflikt gerät und daß man dabei [...] wieder in einem ‘kleinen Kreis von Freunden und Kennern’ verbleibt.”⁸

Daß ein sowohl unter staatssozialistischen wie kapitalistischen Ideologievorstellungen als häretisch geltender Text keine große Leserschaft erwarten konnte, hat Peter Weiss bewußt in Kauf genommen. Auch die schwer zugängliche Form des Romans erschwert von vornherein eine Breitenwirkung. *Die Ästhetik des Widerstands*

will nicht gelesen, sondern muß studiert werden. Ihre ans Inkommensurable grenzende Form ist zu verstehen als angemessener Reflex auf Dichte wie Komplexität des Inhalts. Wie in der frühen Prosa ist der Roman in kompakten Textblöcken ohne Absatz verfaßt, wodurch sich bereits optisch ein hermetischer Eindruck ergibt. Außer Komma und Punkt wird auf alle Satzzeichen verzichtet, ebenso wie in der Schreibung auf das unbetonte ‘e’ (“andre”, “Verbeßrung”, “entstehn”, etc.). In der formalen Verknappung und Geschlossenheit ist ein Ausdruck zweier zentraler Anliegen in inhaltlicher Hinsicht zu sehen, nämlich eine kompakte Einheitsfront der Linken gegen den Faschismus zu errichten und bei den Widerstandskämpfern eine persönliche Haltung der Reduktion auf das für den politischen Kampf wesentliche zu erreichen, um sich dergestalt gegen den übermächtigen Feind behaupten zu können.

Der eigentliche Gravitationspunkt des Romanwerks ist die sozialistische Revolution, ihre moralische Notwendigkeit als Vollendung menschlicher Geschichte in Form der Abschaffung von allem Unrecht und die offenkundige Unmöglichkeit ihres Eintritts aufgrund menschlicher Schwächen. Daß es trotz der fehlenden Erfolgsaussicht ein ethisches wie politisches Gebot ist, an der Utopie festzuhalten und aktiv auf sie zuzuarbeiten, ist die Einsicht, die Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* mitzuteilen versucht, aber auch durch die eigene, wiederholt bis an die Grenzen der gesundheitlichen Belastungsfähigkeit gehende Arbeit exemplifiziert hat. Vor dieser das Private mit dem Politischen zusammensehenden Perspektive ist es zu verstehen, wenn Weiss in einer 1979 gemachten Notiz sein Leben über die zurückliegenden Jahre als einen ‘Dienst’ am Buch bezeichnet (vgl. NB 821). Es mag ein wenig zu weit gehen, wie WG Sebald zu behaupten, daß Weiss durch die Arbeit am Roman “das, wie er wußte, wenige ihm noch verbleibende Leben mit einer erschütternden Systematik zugrunde gerichtet hat.”⁹ Ganz verfehlt ist dieser Befund trotzdem nicht.

Weiss litt an einer tiefen Schuldneurose, dem Vernichtungswerk der Shoah entkommen zu sein.¹⁰ Dies resultierte in der dezidierten, oft pathetischen Identifikation mit dem Sozialismus als ideologischem Antipoden des Faschismus, aber auch einem selbstzerstörerischen Bedürfnis, schlußendlich auf der Seite der Opfer zu stehen. Die geradezu unerträgliche Eindringlichkeit, mit der im Roman die Folter und Ermordung der Nazi-Opfer geschildert wird, legt ein erschütterndes Zeugnis für das Ausmaß der Identifikation ab, mit der Weiss den 'Makel' des Überlebens auszulöschen versuchte. "Die zehn Jahre seiner Arbeit waren von Anfang an vom gleichen Zustand des Gefangenseins gekennzeichnet, und der gleichen Intensität, mit der er nach Erlösung suchte" (II, 32), heißt es einmal über den Maler Géricault, doch läßt sich diese Feststellung genauso auf den Schriftsteller Weiss beziehen.

Wogegen Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* so vehement anschreibt, ist der Fehlglaube, daß die revolutionäre Verwirklichung des Sozialismus vornehmlich eine Sache der Politik sei. Wie katastrophal diese scheitert, auch nur erste Schritte auf eine bessere Gesellschaft hin zu machen, wird im Roman ausführlich dargestellt, von der Unfähigkeit eine antifaschistische Einheitsfront zwischen Sozialdemokraten und Kommunisten herzustellen bis zu den Verbrechen Stalins in der SU. Angesichts dieses Versagens der Politik plädiert Weiss für ein Verschmelzen von Politik und Kunst als Voraussetzung für eine erfolgreiche Revolution. "Das Neue [...] liegt darin, die beiden Kräfte in ihrer Eigenart und Gleichwertigkeit anzuerkennen, sie nicht gegeneinander auszuspielen, sondern ihr paralleles Abrollen, ihre gleichzeitigen Schöpfungen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen." (II, 62). Erst durch den Kurzschluß der scheinbaren Gegensätze, dem parallelen Vorgehen auf den Gebieten des Geistigen und des Realen, vermag eine unerahnte Synergie freigesetzt zu werden,

die den revolutionären Umsturz des Bestehenden erreichen könnte. Dies aber erfordert eine neue, politisierte Ästhetik, “die nicht nur künstlerische Kategorien umfassen will, sondern versucht, die geistigen Erkenntnisprozesse mit sozialen u pol Einsichten zu verbinden” (NB 420). Als eine *nota bene* “Kämpfende Ästhetik” (ebd), nicht ‚kämpferische Ästhetik‘ oder dergleichen beschreibt Weiss das von ihm avisierte Agens zur erfolgreichen Durchsetzung des Sozialismus. Nicht nur verschiebt der Begriff ‘Kämpfende Ästhetik’ den Akzent von der Politik auf die Kunst, er macht zudem klar, daß es sich in der *Ästhetik des Widerstands* nicht um die Entwicklung einer Variante oder Sonderform herkömmlicher Ästhetiken dreht. Vielmehr geht es um die Hervorbringung der radikal neuartigen Form einer angewandten Ästhetik, deren Erscheinungsbild revolutionär und deren Geltungsbereich kunstüberschreitend ist.

Somit handelt es sich bei der ‘Kämpfenden Ästhetik’, ähnlich wie bei der Zielvorstellung des Sozialismus, um ein utopisches Konzept, das dennoch mit der alltäglichen Praxis verwurzelt ist, aus der heraus es in sorgfältiger Arbeit entwickelt werden muß. Wie dies geschehen könnte, wird im ersten Teil des Romans erzählt. In der grandiosen Eingangsszene des Buches befindet sich der anonyme Ich-Erzähler mit seinen Freunden Coppi und Heilmann vor dem Berliner Pergamonaltar. Das gewaltige, zweitausend Jahre alte Steinfries aus Kleinasien, welches den Kampf zwischen Göttern und Halbgöttern darstellt, wird zum Gegenstand einer weitausholenden Deutung. Eine Deutung, die sich jedoch von traditioneller Kunstinterpretation durch ihren gänzlich anderen Ansatz abhebt: “Wollen wir uns der Kunst, der Literatur annehmen, so müssen wir sie gegen den Strich behandeln” (I, 41), erklärt der junge Kommunist Coppi. In der durch Diskussion der Freunde entwickelten Interpretation entpuppt sich die Auseinandersetzung zwischen Göttern

und Halbgöttern als ein Sinnbild des Klassenkampfes; ein Befund, der erhärtet wird durch die Analyse der historischen Entstehungsumstände des Frieses. In Auftrag gegeben von den Attaliden sollte das Fries in mythologischer Verbrämung deren Hegemonie über die unterworfenen gallischen Völker darstellen, “die Meißel und Hämmer der Steinmetzen und ihrer Gesellen hatten das Bild einer unumstößlichen Ordnung den Untertanen zur Beugung in Ehrfurcht vorgeführt.” (I, 9).

Kunst wird von den Herrschenden mißbraucht, bestehende Unrechtsverhältnisse zu zementieren: “Die Kunst diene ihnen dazu, ihrem Rang, ihren Befugnissen den Anschein des Übernatürlichen zu verleihen. Kein Zweifel an ihrer Vollkommenheit durfte entstehen.” (I, 10). Zwei Lektionen ziehen die Freunde daraus: Das der Kunst innewohnende ‘magische’ Potential muß umgepolt werden, von einem Instrument der Unterdrückung zu einem Instrument der Emanzipation gemacht werden. Dazu nötig aber ist ein Aufbrechen des sozialen Ausschlußmechanismus, der sich ungebrochen von der Antike bis in die Gegenwart fortgesetzt hat, nämlich die Unterdrückten von der Aneignung ernsthafter Kunst auszuschließen (und sie stattdessen mit dem Kitsch der Kulturindustrie abzuspeisen). Autodidaktisch versuchen die Freunde daher sich die notwendigen Kenntnisse und Techniken der verständigen Kunstbetrachtung anzueignen, immer aber unter dem Vorbehalt, den bürgerlichen, anti-emanzipatorischen Umgang mit der Kunst nicht zu replizieren.

Neben dem Pergamonfries werden im ersten Band der *Ästhetik des Widerstands* noch eine ganze Reihe zentraler Kunstwerke aus allen Epochen der Kunstgeschichte zum Gegenstand des neuartigen Deutungsansatzes. An herausragender Stelle zu nennen sind die Bilder Brueghels und Courbets, die *Sagrada Familia*-Kathedrale von Gaudi und das *Guernica*-Gemälde Picassos, sowie Dantes *Göttliche Komödie* und Kafkas *Schloss*. Die Lektüre des Kafka-Romans durch den

Erzähler konzentriert sich auf die Darstellung der Klassenverhältnisse zwischen Dorfbewohnern und Schloßherren, wodurch sich das Buch als ein für den politischen Kampf tauglichen "Proletarierroman" (I, 179) entpuppt. Somit setzt sich die Sichtweise des *Schloss*-Textes nicht nur von dem metaphysischen Verunklarungen ab, die der bürgerlich-akademische Betrieb um Kafka errichtet hat, sondern gleichermaßen von dessen bornierter Ablehnung durch kommunistische Kulturkritiker wie George Lukács: "In der Realismusdebatte war Kafka als dekadent abgefertigt worden. Doch damit hatte man sich verschlossen vor seinem gesteigertem Wirklichkeitsbild, in dem der Mangel an Aufruhr, das emsige Kreisen um Nichtigkeiten, das schauerliche Fehlen von Einsichten uns vor die Frage stellte, warum wir denn selber immer noch nicht eingegriffen hatten, um die Mißstände ein für alle Mal zu beseitigen." (I, 177).

In diesem Zitat wird die Verknüpfung von Literatur und Leben, theoretischer Fragestellung und praktischer Anwendung greifbar, welche die neuzuentwickelnde Ästhetik kennzeichnen soll. Zugleich demonstriert das bewußte Abweichen von der offiziellen Parteilinie die Bereitschaft des Erzählers, trotz klaren Eintretens für die Sache des Sozialismus und genereller Treue zur Partei, eine eigenständige Position zu vertreten (vgl. I, 79). Dieses Beharren auf Autonomie in ästhetischen wie politischen Fragen ist für den Ich-Erzähler nicht nur ein wichtiger Aspekt der neuen Ästhetik des Widerstands, sondern spiegelt auch eine analoge Haltung auf Seiten des Autors wider.

Peter Weiss teilt eine ganze Reihe von biografischen Übereinstimmungen mit dem im Roman sprechenden Ich, doch trennen ihn zugleich ebenso viele von ihm. Bezeichnend für das Weiss'sche Verfahren einer Destruierung der Grenze zwischen Fakt und Fiktion ist das Geburtsdatum des Erzählers. Beide kommen am 8. November auf die Welt - Weiss im Jahr 1916, der Erzähler jedoch erst im Jahr 1917. Dies

nämlich ist der historische Tag, an dem mit der Erstürmung des St. Petersburger Winterpalasts die russische Revolution begann. Der Erzähler als symbolisches Kind der Revolution. Genau wie Weiss wächst er in Bremen auf und lebt später in Berlin, hält sich 1937 bei den Eltern im tschechischen Warnsdorf auf und geht bei Kriegsausbruch ins schwedische Exil. Ganz anders als Weiss aber entstammt der Erzähler einem klassenbewußten, proletarischen Milieu; im faschistischen Deutschland arbeitet er im Untergrund gegen die Nazis und kämpft später im spanischen Bürgerkrieg gegen die Truppen Francos.

Weiss behält also in groben Zügen sein biografisches Gerüst bei, kleidet es aber mit einem gänzlich anderen sozialen Hintergrund und politischen Werdegang aus. Als "Wunschautobiographie"¹¹ bezeichnete er den Roman einmal unvorsichtigerweise in einem Gespräch. Dies wurde ihm dann wiederholt in gehässiger Weise von konservativen Kritikern als Verrat an seiner bürgerlichen Herkunft vorgeworfen. Der Roman sollte so abqualifiziert werden als ein eitler Versuch, sich nachträglich eine proletarische Herkunft anzudichten, welche den spät erworbenen politischen Überzeugungen entspricht. "Wer ist dieses Ich?", fragt Weiss in den Notizbüchern - "Ich selbst bin es. Das Buch ist eine Suche nach *mir selbst*." (NB539). Also vielmehr als ein introspektiver Versuch zur Selbsterkenntnis ist die *Ästhetik des Widerstands* zu verstehen, zentriert um "ein fiktives, biographisches Ich [...], das auch autobiographische Züge enthält und wie eine Sonde in die Epoche des antifaschistischen Widerstands eingesenkt wird".¹² Ziel dieser literarischen Versuchsanordnung ist nicht Selbstilisierung, sondern eine imaginierte, nach-denkende Rekonstruktion der zeitgenössischen Debatten, existenziellen Probleme und widersprüchlichen Zwänge im illegalen Widerstand.¹³

Analog zu der verschwimmenden Nicht/Identität zwischen Autor und Erzähler dürfen auch die in der Romantrilogie auftretenden Figuren nicht automatisch mit ihren realgeschichtlichen Vorbildern gleichgesetzt werden. Laut Weiss sind die Romanfiguren "historisch, wie auch alle Plätze und Geschehnisse authentisch - und alles wird doch frei behandelt, einem Roman gemäß." (NB 926). Die Figuren fungieren primär als Ideenträger, als Repräsentanten von ideologisch-politischen Haltungen, die von Weiss rekonstruiert wurden, damit die sich widerstreitenden, ergänzenden oder relativierenden Positionen in einem die ganze Romantrilogie umfassenden großen Diskurs inszeniert werden können. "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 927). Die bewußte Reduktion auf den ideologisch-politischen, nicht psychologisch-emotionalen Gehalt der Romanfiguren resultiert jedoch zwangsläufig in einer gewissen Artifizialität, die Weiss prompt von manchen Kritikern als schriftstellerische Schwäche angekreidet wurde, da sie etwa Beschreibungen der Haarfarbe oder der Kleidung vermißten.

So wenig man also den künstlerisch überformten Charakter der *Ästhetik des Widerstands* übersehen darf, so sehr muß die Romantrilogie zugleich ernstgenommen werden als akribisch recherchiertes Kompendium zur Geschichte der europäischen Arbeiterbewegung im allgemeinen und dem linken Widerstand gegen Hitler im besonderen. Burkhardt Lindner fand den treffenden Ausdruck "Gegen-Archiv"¹⁴ zur Beschreibung dieser Zielsetzung des Romanwerks. Stellt die *Danziger Trilogie* von Günter Grass die große literarische Darstellung der Nazizeit aus kleinbürgerlicher Sicht dar, ähnlich wie Uwe Johnsons *Jahrestage* dasselbe aus der Perspektive von Provinz und Distanz unternimmt, so repräsentiert die *Ästhetik des Widerstands* die paradigmatische Darstellung des Faschismus aus proletarischer Perspektive. Als

Resultat von Weiss' penibler Erhellungsarbeit tauchen in der Romantrilogie die (Nach-)Namen hunderter Widerstandskämpfer und Exilanten auf, die alle tatsächlich gelebt haben.¹⁵ Der Text belegt so allein durch die schier erdrückende Fülle der Namen die Breite des kommunistischen wie sozialdemokratischen Widerstands. Aus den langen Listen heroischer Gestalten ragen bestimmte Personen heraus, denen von Weiss mehr Raum gegeben wird. Darunter befinden sich prominente Namen wie Bert Brecht oder Herbert Wehner, als auch die hochrangigen kommunistischen Widerstandskämpfer der sogenannten 'Roten Kapelle', also die Gruppe um Harro Schulze-Boysen und Arvid Harnack, zu denen die beiden Freunde des Ich-Erzählers, Hans Coppi und Horst Heilmann, gehörten. Darüber hinaus beschäftigt sich der Roman mit dem Schicksal eher unbekannter Exilanten, die Weiss jedoch persönlich bekannt waren und denen er in der *Ästhetik des Widerstands* ein literarisches Denkmal gesetzt hat; zu nennen wären hier insbesondere der Sexualmediziner Max Hodann, die Schriftstellerin Karin Boye und Rosalinde von Ossietzky, die Tochter des Publizisten.

Die Notizbücher belegen, daß Peter Weiss von einem geradezu manischen Bedürfnis nach Akribie in der historischen Darstellung angetrieben wurde. Mit überlebenden Zeitzeugen (Herbert Wehner, Karl Mewis, Lotte Bischoff, u.a.) führte er ausführliche Gespräche, Weiss besuchte Romanschauplätze wie die Orte des Spanischen Bürgerkriegs und verbrachte, *last not least*, unzählige Stunden mit Recherchen in Bibliotheken und Archiven. Wie Hans Coppi jr., Sohn des ermordeten Widerstandskämpfers, in einer Hommage auf Weiss aufmerksam machte, waren nicht nur professionelle Historiker "etwas verwundert, wie hier ein Mann von draußen die Geschichte der Arbeiterbewegung, die eigene Domäne, gegen den Strich bürstete, die historischen Fakten mit einer ungewohnten Erzählweise verband. Er hatte im wesentlichen die gleichen Archive benutzt und war zu ganz anderen Fragestellungen

gekommen.“¹⁶ Mit seiner literarischen Darstellung des antifaschistischen Widerstands leistete Weiss historiografische Pionierarbeit für beide Deutschlands. Im Westen war der linke Widerstand infolge des Kalten Kriegs fast völlig unbekannt, in Historikerkreisen wurden die Aktivitäten der Roten Kapelle sogar zunächst perfiderweise unter den Gesichtspunkten Landesverrat und Spionage betrachtet. Im Osten waren aufgrund des staatlich verordneten Antifaschismus viele der von Weiss festgehaltenen Namen und Vorgänge bekannt, doch manche nur in verzerrter Form und andere erst gar nicht, da sie Säuberungen zum Opfer gefallen waren. Die Romantrilogie stellte so eine unbequeme, provokative Mahnung dar, die BRD und DDR gleichermaßen an eine zu Unrecht verdrängte Tradition erinnerte.¹⁷

Doch Weiss war primär Schriftsteller, nicht Historiker, und stellte als solcher die Grundlage seiner Arbeit selbstkritisch in Frage: “ich war davon besessen, zu erfahren, was dies war: die Objektivität gegenüber der Geschichte, die historische Wahrheit - ob es solche überhaupt gab.” Das enttäuschende Ergebnis nach mehrjähriger Forschung lautete: “Es gab aber immer nur Widersprüchliches.” - um kurz darauf zu relativieren: “nein: nur subjektive Wahrheiten” (NB 213). Was Weiss in seinem monumentalen Roman anbietet, ist also eine Darstellung von Arbeiterbewegung und Widerstand, die letztlich so subjektiv wie wahr ist. Der Leser kann die präsentierte Version der Wahrheit akzeptieren oder relativieren, sie mit seiner eigenen weltanschaulichen Sicht der Geschichte verbinden oder verwerfen. Als “*Erinnerungsarbeit*, dem Schmerz über die unzähligen Opfer abgerungen”, charakterisierte Thomas Metscher die *Ästhetik des Widerstands*.¹⁸ Das trifft ihren Kern. Durch das Schreiben und die Recherche rührt Weiss an das Verschüttete, hält die Erinnerung an das Verdrängte aufrecht. Das betrifft die äußerlichen Lebensumstände der beschriebenen Figuren, in noch stärkerem Maße aber die von

ihnen vertretenen politischen Ideen und ideologischen Haltungen. Anliegen des Romans ist es, den Sozialismus des 19. und 20. Jahrhunderts in eine seit der Antike verfolgbare geistesgeschichtliche Tradition des Widerstands der vielen Unterdrückten gegen die wenigen Unterdrücker einzubetten. Der Widerstand gegen den Faschismus erscheint so als jüngste Ausprägung der ahistorischen Auseinandersetzung zwischen “Starken und Schwachen, Machthabern und Ausgebeuteten” (II, 98).

Die Stärke der *Ästhetik des Widerstands* liegt darin, die Diskussionen zwischen den Vertretern der Arbeiterbewegung fokussiert in der Figur des Ich-Erzählers wiederzugeben. Dieser erleidet ein vielleicht nicht prototypisches, aber durchaus repräsentatives Exilantenschicksal, wodurch der Roman die spezifische Situation des Widerstandskampfes schlaglichtartig zu exemplifizieren vermag. Die Umstände der gescheiterten Novemberrevolution, in deren Gefolge die KPD gegründet wurde, erörtert der Erzähler in Gesprächen mit seinem Vater, der als linker SPD-Mann am Bremer Arbeiteraufstand 1919 teilnahm. “Der Zwiespalt zwischen Reform und Revolution war bei uns ständiges Thema” (I, 33), wobei der Sohn die väterliche Hoffnung auf einen evolutionären Sieg des Sozialismus angesichts der offenkundigen Übermacht faschistischer Kräfte nicht teilt. Dem revolutionären Programm der KPD nahestehend, wenngleich ihr nicht als Mitglied angehörend, verläßt der Erzähler im zweiten Teil des ersten Bandes Deutschland, um im Spanischen Bürgerkrieg aktiv gegen die von den Nazis unterstützten Truppen Francos zu kämpfen. Allerdings wird er als Mitglied der Internationalen Brigaden nicht an der Front, sondern in einem Lazarett eingesetzt. Dort arbeitet er eng mit dem Arzt Hodann zusammen, dessen anti-dogmatische Einstellung bei gleichzeitiger offizieller Treue zur Partei eine Vorbildfunktion ausübt. “Für einen Autor, sagte Hodann, ist die Wahrheit unteilbar.” (I, 279).

Geprüft wird diese Haltung an den stalinistischen Schauprozessen. Abgeschnitten von Hintergrundinformationen über die Vorgänge in Moskau wird die Säuberung der KPdSU durch Stalin mit kritischer Distanz beobachtet. “Es geht um den Aufbau des Sozialismus in einem einzigen Land. Ausgesperrt vom übrigen Europa, bedroht vom Faschismus” (I, 296) realisieren die in Spanien kämpfenden Brigadisten die essentielle Notwendigkeit einer starken Sowjetunion. Das jedoch läßt sie die tragische Fehlentwicklung, das Abweichen von den zunächst emanzipatorischen Zielen des Bolschewismus durchaus klar erkennen, welche unter der Diktatur Stalins vollzogen wird: “Wäre er noch am Leben, sagte [Marcauer], dann würde auch Lenin hier verklagt werden [...] Sie wollte sagen, daß alles, was jetzt geschah, nur eintreffen konnte, weil Lenin nicht mehr am Leben war, daß er als einziger es vermocht hätte, den Tendenzen entgegenzuwirken, die jetzt Selbstzerstörung hervorriefen, sprachen doch alle Schriften, Briefe, Notate aus der Zeit vor seinem Tod von dieser Absicht.” (I, 296f). Trotz ihrer Ablehnung der stalinistischen Säuberungen sind die deutschen Widerständler darauf angewiesen, die Politik des “großen Patriarchen [...], Allwissenden, Allsehenden, Weisesten der Weisen” (I, 294), wie Stalin in Entblößung des Personenkults tituiert wird, mitzutragen. Weiss gelingt es auf anschauliche Weise, die Komplexität der Situation darzustellen: Die Treue zum sowjetischen Diktator ist das notwendige Übel angesichts des taktischen Vorgehens der europäischen Staaten, die sowohl die außenpolitischen Aggressionen und innenpolitischen Verbrechen Nazi-Deutschlands tolerierten, als auch auf einen für beide Seiten selbstzerstörerischen Krieg zwischen Nationalsozialismus und Kommunismus spekulierten.

Nach der Niederlage der republikanischen Kräfte in Spanien, reist der Erzähler im zweiten Band über Paris ins schwedische Exil. Dies gibt Weiss Gelegenheit, sich

mit der Haltung seines Gastlandes während der Nazizeit und der Geschichte der schwedischen Arbeiterbewegung auseinanderzusetzen. Das Ergebnis fällt wenig positiv aus. Der Erzähler erlebt selbst den diskriminierenden Umgang der schwedischen Behörden mit den antifaschistischen Flüchtlingen und die bis in Intellektuellenkreise verbreitete Ausländerfeindlichkeit der Bevölkerung, die auf Demonstrationen einen Immigrationsstopp verlangt: "Sie forderten sofortige Beendigung der Einwanderung ausländischer Ärzte, des Imports von intellektuellen Emigranten und Juden [...] Schweden den Schweden, riefen sie im Chor." (II, 90).

Seine Nachforschungen über die Geschichte der schwedischen Arbeiterbewegung ergibt ein Deutschland sehr ähnliches Bild: die Sozialdemokratie stellt sich aus Gründen des Machterhalts nahezu bedingungslos auf die Seite des Bürgertums und Kapitals, der Kommunismus wird als gemeinsamer Feind verfolgt. Da den linken Exilanten eine offene politische Tätigkeit verboten ist, nimmt der Erzähler einen untergeordneten Fabrikjob an und setzt seine politische Tätigkeit im Untergrund fort. Der zweite Teil des zweiten Bandes wird dominiert durch die erbitterten Diskussionen um den im August 1939 abgeschlossenen Deutsch-sowjetischen Freundschaftsvertrag, welcher die völlig überraschten deutschen Exilanten vor massive Erklärungsprobleme stellt und Angriffen der schwedischen Kommunisten aussetzt. Die zufällige Begegnung mit Bert Brecht läßt den Erzähler den Entschluß fassen, Schriftsteller zu werden: "Berufsschreiber, das klang wie Berufsrevolutionär." (II, 169). Er wird schließlich zum Mitarbeiter Brechts, doch das Projekt, ein Stück über Engelbrekt, den Anführer des schwedischen Volksaufstandes gegen die Hanse im 15. Jahrhundert zu schreiben, scheitert. Im April 1940 flieht Brecht nach dem Angriff der deutschen Truppen auf Norwegen überstürzt nach

Finnland, für den Erzähler bedeutet das “Abschiednahme von einem Freund, der mein Freund nicht, doch mein Lehrer gewesen war.” (I, 319).

Nachdem der zweite Band die Geduld der Leser, vornehmlich durch die detaillierte Nachzeichnung der Geschichte Engelbrekts und der schwedischen Arbeiterbewegung auf eine Geduldprobe stellt, enthält der dritte Band zahlreiche Passagen, die zu den Höhepunkten des Romanwerks, aber auch der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur insgesamt zählen. Er setzt ein mit der evokativen Schilderung psychotischer Visionen der Mutter des Erzählers, die bei der Flucht vor den Nazis nahe Oswiecim Augenzeugin ungenannter Ereignisse wird und daraufhin ihren Verstand verliert. Das autistische Verstummen der Mutter wird zum Emblem der Unaussprechbarkeit des Grauenhaften: “Ließe sich ein Schrei in ihr wecken, kein Lebender könnte ihn ertragen.” (III, 16). Weiss versucht dennoch, sich als Schriftsteller dem Grauenhaften zu stellen. Vermittelt durch die Figur des schwedischen Ingenieurs Nyman wird der Leser mit einer kurzen Schilderung der Vorgänge in den Gaskammern konfrontiert (vgl. III, 119f), während die Hinrichtung der zur ‚Roten Kapelle‘ gehörenden Widerstandskämpfer am 27. November 1942 in Plötzensee minutiös nachgezeichnet wird (vgl. III, 210 - 220). In dieser zehnteiligen Passage wird in der Tat “eine Versammlung von Todesangst und Todespein niedergelegt, die [...] ihresgleichen in der Literatur nicht hat”.¹⁹

Am Ende der *Ästhetik des Widerstands* schließt sich der Kreis; nachdem zu Kriegsende in einem längeren konjunktivischen Ausblick auf die Erzählergegenwart übergeblendet wird, kehrt der Erzähler allein zum Pergamon-Fries zurück, die Anwesenheit der hingerichteten Freunde imaginierend: “Heilmann würde Rimbaud zitieren, und Coppi das Manifest sprechen, und ein Platz im Gemenge würde frei sein, die Löwenpranke würde dort hängen, greifbar für jeden, und solange sie unten nicht

abließen voneinander, würden sie die Pranke des Löwenfells nicht sehn, und es würde kein Kenntlicher kommen, den leeren Platz zu füllen, sie müßten selber mächtig werden dieses einzigen Griffs, dieser weit ausholenden und schwingenden Bewegung, mit der sie den furchtbaren Druck, der auf ihnen lastete, endlich hinwegfegen könnten.” (III, 267f).

Mit dieser utopischen Schlußvision, in der die Unterdrückten das Werk der revolutionären Etablierung einer Welt ohne Ausbeutung und Ungerechtigkeit in einem Akt emanzipatorischer Selbstbemächtigung durchführen, setzt Peter Weiss seinem *opus magnum* einen mächtig und dauerhaft nachhallenden Schlußpunkt. Die fortdauernde Relevanz der *Ästhetik des Widerstands* für unsere Gegenwart resultiert gerade aus dem Insistieren auf dem Utopischen, dem primären Refugium der Kunst, als ernstzunehmende Kategorie der Politik. Das beinhaltet etwa die Vision eines anderen Deutschlands für die Zeit nach dem Krieg: “eine deutsche Geschichte ohne deutsche Teilung, ohne kapitalistische Restauration, ohne autoritären Mangelsozialismus, ohne Westintegration, ohne Ostintegration, ohne Nato und Warschauer Pakt. Daß dieser Weg überhaupt einmal im Bereich des historisch möglichen gelegen hat, ist aus dem Bewußtsein der Deutschen verschwunden.”²⁰ Insbesondere für die Linke besitzt der Roman einen zeitlosen Charakter, da die darin *in extenso* diskutierten Probleme und Fragestellungen die deutsche wie internationale Politik bis heute bestimmen: die zentrale Rolle eines von Kapitalinteressen unbeeinflussten Bildungssystems für die Herausbildung einer demokratischen Gesellschaft, die ethische Notwendigkeit eines humanen Umgangs mit politischen Flüchtlingen, die Gefahren der Verweigerung einer Kooperation zwischen sozialistischen und sozialdemokratischen Kräften bei gemeinsamen Anliegen, die Dekuvrierung des ‘Dritten Wegs’ als einer mit linken Zielen inkompatiblen

Selbsttäuschung. Daß die Partei Liebknechts und Luxemburgs, in einer von ihren stalinistischen Deformierungen geläuterten Form, wieder im deutschen Bundestag sitzt, um Vorstellungen eines freiheitlichen und demokratischen Sozialismus zu vertreten, hätte Peter Weiss als eine Realität gewordene Utopie seines großartigen Erzählwerks zweifellos mit Freude erfüllt.

¹ Vgl. Karl-Heinz Götze, “Abseits als Zentrum. Die *Ästhetik des Widerstands* in der deutschen Gegenwartsliteratur”, in: *Die Ästhetik des Widerstands lesen. Über Peter Weiss*, hrsg. v. K.-H.G. / Klaus Scherpe, Hamburg 1981, S. 95-111.

² Peter Weiss, *Rapporte*, Bd.2, Frankfurt 1971, S. 22.

³ Peter Weiss, *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960), *Abschied von den Eltern* (1961), *Fluchtpunkt* (1962), alle Frankfurt.

⁴ Peter Weiss, *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (1967), *Viet Nam Diskurs* (1968), *Trotsky im Exil* (1970), *Hölderlin* (1971), alle Frankfurt.

⁵ Vgl. Tatjana Botzat, u.a., *Ein deutscher Herbst. Zustände 1977*, Frankfurt 1997.

⁶ Vgl. Alexander Stephan, “‘Ein großer Entwurf gegen den Zeitgeist.’ Zur Aufnahme vom Peter Weiss’ *Die Ästhetik des Widerstands*”, in: A.S. (Hrsg.), *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt 1983, S. 346 - 365 und Jochen Vogt, “‘Wie könnte dies alles geschildert werden?’ Versuch die *Ästhetik des Widerstands* mit Hilfe einiger Vorurteile ihrer Kritiker zu verstehen”, in: *Text & Kritik* (37) 1982, S. 68-94.

⁷ Vgl. Uta Kösser, “Literatur im Umgang mit Geschichte. Zur Rezeption der *Ästhetik des Widerstands* in der DDR”, in: Michael Hofmann (Hrsg.), *Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss*, St Ingbert 1992 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 32), S. 115-132.

⁸ Kösser (Anm. 7) S. 129.

⁹ WG Sebald, “Die Zerknirschung des Herzens. Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss”, in: *Orbis Litterarum* 41 (1986), S. 265-278, hier S. 271.

¹⁰ Vgl. Peter Weiss, “Meine Ortschaft”, in: P.W., *Rapporte*, Bd. 1, Frankfurt 1968, S. 111-115.

¹¹ Rolf Michaelis, “Es ist eine Wunschautobiographie. Peter Weiss im Gespräch über seinen politischen Gleichnisroman”, in: *Die Zeit* v. 10.10.1975.

¹² Burkhardt Lindner, “Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss. Zur *Rekonvaleszenz*, zur Dante-Prosa und zur *Ästhetik des Widerstand*”, in: Hofmann (Anm. 7), S. 65-78, hier S. 74.

¹³ Vgl. Manfred Haiduk, “Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss’ Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands*”, in: Stephan (Anm. 6), S. 59-78.

¹⁴ Burkhardt Lindner, “Halluzinatorischer Realismus. *Die Ästhetik des Widerstands*, die *Notizbücher* und die Todeszonen der Kunst”, in: Stephan (Anm. 6), S. 164-204, hier S. 164.

¹⁵ Vgl. dazu Robert Cohens unentbehrliches *Bio-Bibliographisches Handbuch zu Peter Weiss’ Ästhetik des Widerstands*, Hamburg 1989.

¹⁶ Hans Coppi, “Geschichte gegen den Strich gebürstet. Zum 10. Todestag von Peter Weiss”, in: *Neues Deutschland* v. 9.5.1992.

¹⁷ Vgl. Arnold Sywottek, “*Die Ästhetik des Widerstands* als Geschichtsschreibung?”, in: Stephan (Anm. 6), S. 312-341.

¹⁸ Thomas Metscher, “Avantgarde - Arbeiterklasse - Erbe”, in: *Sinn und Form* (1) 1984, S. 68 - 97, hier S. 78.

¹⁹ Sebald (Anm. 9), S. 277.

²⁰ Götze (Anm. 1), S. 97.