## Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands

## 1. Inhalt

Der etwa tausend Seiten umfassende Roman Die Ästhetik des Widerstands (1975-1981) behandelt in drei Teilbänden die Geschichte des antifaschistischen Exils und des sozialistischen Widerstands gegen den deutschen Nationalsozialismus; in die Romanhandlung eingelassen ist eine Vielzahl längerer historischer und ästhetischer Exkurse. Der erste Band der Ästhetik des Widerstands setzt in Berlin im September 1937 ein. Sein namenloser Ich-Erzähler, zu Beginn der Romanhandlung 18 Jahre alt, bricht von Berlin nach Spanien auf, um dort an den Kämpfen der Internationalen Brigaden teilzunehmen. Mit deren Demobilisierung im September 1938 endet sein Einsatz. Im zweiten Band begibt sich der Protagonist nach Paris, dort tritt er in die kommunistische Partei ein. Von hier aus geht er nach Stockholm, beteiligt sich an den Aktivitäten des kommunistischen Widerstands und erlebt dessen Zerschlagung. Der dritte und letzte Band schließlich schildert die Niederschlagung des Widerstands in Deutschland und die Liquidierung der Mitglieder der »Roten Kapelle« in Berlin. Bei Kriegsende ist der Ich-Erzähler 26 Jahre alt, 26 Jahre später, 1971, beginnt er, seine Erinnerungen niederzulegen. In der Schlusspassage des Romans beschreibt er die Entstehung des Romanprojekts - also jenes Romans, den der Leser eben gelesen hat. Darin weist er sein Schreiben als den Versuch aus, seine Stimme zu erheben im Andenken an die Toten und stellvertretend für die Überlebenden, die ihre traumatischen Erinnerungen nicht in Worte zu fassen vermögen.

Dem Spanischen Bürgerkrieg ist im Rahmen des umfangreichen Werks ein prominenter Platz eingeräumt: ihm ist mit etwa 170 Seiten das gesamte zweite Buch des ersten Bandes gewidmet. Die Handlung des Spanien-Buchs beginnt mit der Ankunft des Ich-Erzählers in Barcelona. Entgegen seinen Erwartungen wird er dort nicht zum Dienst an der Front eingeteilt, sondern als Sanitäter in die Krankenstation Cueva la Potita bei Albacete geschickt. Dort ist er dem Arzt Max Hodann unterstellt, einem ins Exil geflohenen deutschen Juden. Aufgrund seiner Auffassungen – Hodann hält die Artikulation von Zweifeln an der politisch vorgegebenen Linie nicht nur für zulässig, sondern im Blick auf die physische und psychische Heilung der Kranken auch für notwendig – gerät dieser bei den Führungskadern der Internationalen Brigaden in Schwierigkeiten. Abgesandte André Martys, des General-

Inspekteurs der Internationalen Brigaden, unterziehen Hodann einer Gesinnungsprüfung und versuchen ihn auf die einheitliche Geschlossenheit politischer Auffassungen und die unhinterfragte Anerkennung einer autoritären Führung zu verpflichten. Obgleich Hodann sich diesen Weisungen widersetzt, ist es schließlich nicht er, sondern eine seiner Mitarbeiterinnen, Marcauer, die wegen ihrer kritischen Äußerungen zu den Moskauer Prozessen und zu den Säuberungsaktionen« innerhalb der Internationalen Brigaden verhaftet wird. Der Aufenthalt des Ich-Erzählers in Spanien, der alle diese Vorgänge als Beobachter begleitet, endet kurz nach der Verhaftung Marcauers. Das Spanien-Buch schließt jedoch nicht mit seiner Abreise nach Paris, sondern mit einer längeren Passage, in der, ausgehend von Picassos Guernica, die Möglichkeiten einer spezifischen Ästhetik des Widerstands beispielhaft für den gesamten Roman reflektiert werden.

## 2. Narrative Inszenierung des Spanischen Bürgerkriegs

Ebenso wenig wie in den anderen Teilen der Ästhetik des Widerstands greift der Ich-Erzähler im Spanien-Buch aktiv in die Geschehnisse ein. Er beobachtet die Vorgänge an der Seite Hodanns, der »heimlichen Haupt- und Pilotfigur«¹ des Romans. Von den Sanktionen, denen Hodann und Marcauer ausgesetzt sind, ist er nicht betroffen. Doch allein schon durch seine Entscheidung, aktiv am Bürgerkrieg teilzunehmen, kann er als ein zwar distanzierter, nicht aber neutraler Beobachter charakterisiert werden.

Die Gesichtslosigkeit des Ich-Erzählers erzeugt gleichwohl eine Irritation. Sie erweist sich als ein wichtiger Kunstgriff des Autors, als die Konsequenz einer Figurengestaltung, die nicht auf die Darstellung individueller Charaktere abzielt, sondern die ihre Figuren als die Repräsentanten unterschiedlicher Überzeugungen und möglicher Lebensentwürfe entwickelt. So wird in den Gesprächen und Begegnungen des Protagonisten mit den übrigen Romanfiguren seine geistige und politische Entwicklung vorgeführt. Sie beansprucht Beispielcharakter: Der beobachtende Rezipient aus dem Berliner Arbeitermilieu wird zum Produzenten, zu einem Schriftsteller, der die Ereignisse festhalten und vermitteln möchte. Im Verlauf der Romanhandlung reift der Entschluss heran, diese Vermittlertätigkeit auszufüllen; sie artikuliert sich erstmals im Spanien-Buch. Es

[...] festigte sich in mir die Grundlage für eine Arbeit, die ich als meine zukünftige ansah, ohne sie noch genau benennen zu können. Nur eine Klangfarbe hatte sich eingestellt, die es mir möglich erscheinen ließ, allen Gedanken und Erfahrungen Ausdruck zu geben. Worte oder Bilder würden ihre Medien sein, je nach Bedarf. (305)<sup>2</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Baier 1982, S. 88.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Hier wie im Folgenden beziehen sich die Seitenangaben in Klammern ausschließlich auf das zweite Buch des ersten Bandes der Ästhetik des Widerstands, das die Seiten 193–361

Im Spanien-Buch ist der Ich-Erzähler noch unentschieden, welcher künstlerischen Medien er sich bedienen wird; erst im weiteren Verlauf des Romans fällt seine Entscheidung für das Schreiben.

Die Anspielungen auf Peter Weiss' (1916-1982) eigenen Werdegang vom Maler zum Schriftsteller, zu dessen ästhetiktheoretischen Implikationen sich der Autor in seiner Lessingpreisrede von 1965<sup>3</sup> äußert, sind deutlich. Doch wiederholt der Lebenslauf des Protagonisten nicht die künstlerische Entwicklung des Autors. Zur »Chiffre des Bewusstseins eines kollektiven Subiekts der proletarischen Emanzipation«4 stilisiert, erhält er vielmehr allgemeine Gültigkeit. In späteren Äußerungen hat Weiss, selbst großbürgerlicher Herkunft, die Biografie seines Ich-Erzählers in der Ästhetik des Widerstands als seine ›Wunschautobiografie bezeichnet. Ähnliches läßt sich, wenn auch unter anderen Vorzeichen, für die Gestaltung der Hodann-Figur geltend machen.<sup>5</sup> Die historische Figur des Sexualforschers Hodann, zu der Weiss nachweislich umfangreiche Recherchen angestellt hat, geht nicht nach der Maßgabe ›dokumentarischer Treue« in den Roman ein. Weiss arbeitet wesentliche Fakten solcherart um, dass Hodann zu einer »Allegorie für Angehörige des Bildungsbürgertums [wird], die ihren Platz an der Seite der Arbeiterklasse eingenommen haben«6.

Durch die Darstellung der medizinischen Auffassungen Hodanns erschließt die Ästhetik des Widerstands einen Themenbereich, in dem in fast allen anderen linken und antifaschistischen Romanen bruchlos bürgerliche Ideologien und Verhaltensweisen fortgeschrieben werden: den Bereich der Sexualität. Hodann thematisiert ihn immer wieder, wobei Onanie und Prostitution im Zentrum stehen, also Fragen, die unmittelbar mit dem Problem der sexuellen Enthaltsamkeit der Kämpfenden verknüpft sind. Hodanns Auffassung von den schädlichen Folgen der Enthaltsamkeit der Spanienkämpfer mündet

umfasst. Die hier verwendete Suhrkamp-Ausgabe, Frankfurt a.M. 1983, versammelt die insgesamt drei Bände der *Ästhetik des Widerstands* (Bd. 1: 1975, Bd. 2: 1978, Bd. 3: 1981) in einem Band. Aus den Bänden 2 und 3 wird im Folgenden nicht zitiert, sie werden jedoch für die Argumentation mit berücksichtigt.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> »Das Bild«, so heißt es dort, »liegt tiefer als die Worte. [...] Er [der Maler] muß bedingungslos an den Wert eines Bildes glauben. Je besessener er vom Bild ist, je weniger er sich um die Anlässe des Bildes kümmert, desto überzeugender wird die erreichte Wirkung. Worte enthalten immer Fragen. Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit dem Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen« (Weiss 1968, S. 182). Michael Hofmann versteht die Ästhetik des Widerstands als eine Revokation dieser frühen Position (Hofmann 1990, S. 216). Dagegen soll hier im Anschluß an Waltraud Wiethölter gezeigt werden, dass in der poetologischen Konzeption der Ästhetik des Widerstands »der Zwiespalt zwischen der Statik des Bildes und der Dynamik des Schreibens aufgehoben ist« (Wiethölter 1992, S. 229).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Kessler 1998, S. 50.

Weiss bezeichnet Hodann als die Figur, die »mir im Buch am n\u00e4chsten steht« (Arnold/Weiss 1983, S. 50).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Kessler 1998, S. 61. Zur historischen Hodann-Figur und ihrer Einarbeitung in den Roman vgl. auch Pichler 1991, S. 431f.

wohl in eine Rehabilitierung der Onanie, nicht aber in eine Legitimation oder stillschweigende Billigung der Prostitution. Vielmehr werde hier die Degradierung des Menschen zur Ware, so argumentiert er, in besonderer Schärfe sichtbar. Die durch Hodann formulierte Forderung, Sexualität und Krieg aufeinander zu beziehen – und hier nicht allgemein den Krieg, sondern konkret den Spanischen Bürgerkrieg und die mit ihm verbundenen sozialistischen Ideale –, findet ihre Entsprechung in der gesellschaftspolitischen Analyse Marcauers. Anläßlich der Moskauer Schauprozesse klassifiziert Marcauer den Krieg als eine Form männlicher Perversion; in den Bildern, die sie für ihre Kritik an den politischen Schlüsselfiguren in Russland und Spanien wählt, verknüpfen sich ebenfalls Politik und Sexualität:

Wie schwelgen sie, sagte sie, in ihrer Potenz auf den Richterstühlen, und wie lassen die verstoßnen Rivalen sich demütigen in ihrer Unfähigkeit. Sie gehören untrennbar zusammen, die Impotenten und die krähenden Hähne mit ihren geschwollnen Kämmen, sie sind aneinander gebunden, sie brauchen einander, die Kommandeure und die, mit denen jetzt Schindluder getrieben wird. [...] Die Männerwelt, rief sie noch einmal, tobt sich hier aus. Die Gewitztesten, diejenigen, die sich am besten anzupassen verstehn, halten das Ruder, die Anspruchslosen bleiben auf der Strecke. Frauen werden da nur als Abfall gerechnet. Und wenn ihr mich Anarchistin nennt, so bin ich es in dem Sinn, als ich meine, daß Tapferkeit keine Anweisungen braucht, die Planung schätze ich wie ihr, doch will ich sie klassenlos, ohne Bevorteilungen, ich bin für äußerste Gewalt gegen den Feind, diese aber braucht keine Büffel als Gespann, ihre Wirkungskraft ist am größten, wenn das Kollektiv intakt ist. (294f.)

Vermittelt über die Positionen Marcauers und Hodanns führt Weiss im Spanien-Buch vor, auf welche Weise vermeintlich Privates immer auch Politisches ist und nur in seinen gesellschaftlichen Zusammenhängen und Auswirkungen verstanden werden kann.

Die kritische Analyse des Geschlechterverhältnisses, die insbesondere durch die Wiedergabe von Marcauers Auffassungen in das Spanien-Buch eingeht – männliche Möchtegern-Helden, die Frauen nur als »Abfall« wahrzunehmen in der Lage sind –, fügt sich in die Suche nach einem möglichen Leitbild ein, die den gesamten Roman durchzieht. Bereits im ersten Buch des ersten Bandes der Ästhetik des Widerstands hatte Weiss seinen Ich-Erzähler gemeinsam mit Freunden bei einem Museumsbesuch in Berlin mit dem Fries des Pergamon-Altares konfrontiert. Das Interesse der Protagonisten richtet sich schon bald nicht auf die mythischen Kämpfe der Giganten, die darauf dargestellt sind, sondern auf eine schadhafte Stelle. Die Figur des heldenhaften Herkules ist zerstört und nicht mehr zu erkennen, zu sehen ist nur noch die Leerstelle, die seine Figur auf dem Fries zurückgelassen hat. Für das Füllen dieser Leerstelle bietet der Roman nicht nur eine moderne Alternative zu der antiken Figur an, sondern stellt eine ganze Reihe »anderer« Heldenfiguren vor.

Im Spanien-Buch ist es eine Frau, die norwegische Journalistin Lindbaeck, Lebensgefährtin Hodanns, die mit ihrem Medusenhaupt am ehesten dem Bild einer mythischen Heldin entspricht. Immer wieder begibt sie sich an die Front, um dort das Material für ihre Berichte zusammenzutragen. Neben ihrer vitalen und eindrucksvollen Erscheinung vermittelt der schwer asthmakranke, schmächtige Intellektuelle Hodann alles andere als den Eindruck eines klassischen Helden. Doch hält Hodann heldenhaft« an seinen Überzeugungen fest und verzichtet trotz seiner Krankheit auf eine Beurlaubung vom Dienst. Umgekehrt fällt ausgerechnet die ›heroische‹ Gestalt Lindbaecks mutlos in sich zusammen, als sie sich der begrenzten Möglichkeiten ihres journalistischen Engagements bewusst werden muss. Sind diese beiden Charaktere als vielfach gebrochene dargestellt, so zeichnet sich dagegen Marcauer durch ihren kompromisslosen Wagemut aus. Ohne an die Tradition weiblicher Heroinen - allen voran die der Jungfrau Jeanne d'Arc - anzuknüpfen, setzt der Roman Marcauer mit ihrer promisken Lebensweise und ihren gesellschaftspolitischen Auffassungen ebenso von weiblichen wie von männlichen Vor-Bildern ab. Diese differenzierte Darstellung von Heldentum in seinen unterschiedlichen Ausformungen, wie sie das Spanien-Buch kennzeichnet, durchzieht die gesamte Ästhetik des Widerstands bis hin zum letzten Band, in dem Weiss der in Berlin ermordeten Widerstandskämpferin Lotte Bischoff ein eindrückliches Denkmal setzt.

Die Verweigerung einer stereotypen Darstellung von Geschlechterrollen geht mit dem Verzicht auf die Reproduktion nationaler Stereotype einher. Zwar kommen, bedingt durch die Einbettung des Spanien-Buchs in die übergreifende Fragestellung des gesamten Romans, die um die Suche nach einer Ästhetik des Widerstands angesichts des deutschen Nationalsozialismus zentriert ist, fast ausschließlich deutsche und österreichische Protagonisten zur Darstellung. Doch Angehörige anderer Nationalitäten geraten durchaus, wenn auch am Rande, in den Blick des Ich-Erzählers. Im Spanien-Buch sind es die Abgesandten Martys. Es sind Spanier, die in keiner Weise dem in zahllosen Romanen über den Spanischen Bürgerkrieg aufgerufenen Klischee des kindlichen« Spaniers oder des spanischen »Hitzkopfs« entsprechen.<sup>7</sup> Vielmehr verkörpern sie in der Gegenüberstellung mit den liberalen Positionen Hodanns und Marcauers das Lager der auf Gesinnungskonformität eingeschworenen »Hardliner« innerhalb der Internationalen Brigaden.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Exemplarisch kann in diesem Zusammenhang auf die Charakterisierung der spanischen Nebenfiguren in Ernest Hemingways For Whom the Bell Tolls verwiesen werden (vgl. hierzu auch den Beitrag von Martin Geilfus im vorliegenden Band). Selbst Romanen, die ausdrücklich um ein positives Bild ›des Spaniers‹ bemüht sind – wie etwa Gustav Reglers Das große Beispiel – dient dieses nationale Stereotyp als Referenzfolie (vgl. hierzu den Beitrag von Katrin Schleenbecker).

Dieser Differenz kommt in der Ästhetik des Widerstands das eigentliche Gewicht zu. Ben innerparteilichen Säuberungsaktionen ist hier mehr Platz eingeräumt als in jedem anderen antifaschistischen Roman über den Spanischen Bürgerkrieg. Die Maßregelungen, Verhaftungen und Exekutionen, die innerhalb der Internationalen Brigaden in Spanien stattfinden, verschränken sich dabei mit den Schauprozessen in Moskau; im Falle Marcauers ist die Meinungsäußerung über die Vorgänge in Moskau der Grund für ihre Verhaftung. In ihrer medialen Vermittlung durch den Rundfunk fallen die in den Moskauer Prozessen 1938 verhängten Todesurteile mit den Kampfhandlungen in Spanien und mit dem Einmarsch Hitlers in Österreich zusammen.

Mit feinem Tintenstift machte Bucharin, von Lenin der Liebling der Partei genannt, sich noch fieberhaft Notizen zu seiner Verteidigungsrede, da fielen Quinto und Montalban, und die italienischen Brigaden des Schwarzen Pfeils, die Einheiten der Fremdenlegion, die maurischen Truppen durchbrachen die republikanischen Linien, die Weltpresse begann zu den Detonationen der deutschen Fliegerbomben vom nah bevorstehenden Ende des spanischen Bürgerkriegs zu reden. Bucharins letztes Wort, um sechs Uhr abends am zwölften März, ging unter im Dröhnen der Panzerwagen, im Stampfen der fünfundsechzig Mann, die in Österreich einmarschierten. (300)

Die literarische Inszenierung der medialen Vergegenwärtigung stellt eine Gleichzeitigkeit der Ereignisse her und rückt diese in einen »ursächlichen Zusammenhang«<sup>9</sup> ein.

Obgleich sich der Roman ausführlich den Konflikten und dem Machtmissbrauch innerhalb der Internationalen Brigaden widmet, verwahrt er sich gegen eine politische Funktionalisierung dieser Problematik. Im Blick auf die politischen Verhältnisse in Spanien macht er deutlich, dass der Versuch, das Kampfgeschehen auf die Dimensionen eines nationalen Bruderkriegs zu reduzieren, irreführend ist. Im Blick auf die internationale Solidarität argumentiert er, dass die Berichterstattung über die Verwerfungen innerhalb der Linken zumeist nur dazu genutzt würden, dem Spanischen Bürgerkrieg seine politische Signalwirkung abzusprechen.

In der Demobilisierung lag nicht nur die Absicht, den Krieg auf einen internen Konflikt zurückzuschrauben, sondern auch, unter diplomatischer Verkleidung, ein Angriff auf die Solidarität, die sich Spanien zugewandt hatte. [...] Die Beteiligung all dieser Menschen hatte längst gezeigt, daß in Spanien kein Bürgerkrieg, sondern eine weltweite ideologische Auseinandersetzung stattfand. (320)

Wie andere Autoren auch, behandelt Weiss in seinem Roman das paradoxe Verhältnis von hierarchischen Strukturen einerseits und dem Ideal der Brüderlichkeit andererseits, unter dem die Spanienkämpfer angetreten sind.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Unter dem Aspekt der Darstellung nationaler Eigenheiten führt die Pointierung dieser Differenz zu einer vom Autor vermutlich kaum intendierten, gleichwohl befremdlichen Differenz zwischen autor (Exil-)Deutschen und abösen Spaniern bzw. Franzosen.
<sup>9</sup> Classen/Vogt 1983, S. 153. Vgl. hierzu auch Pichler 1991, S. 435.

Er trifft hierfür eine kategoriale Unterscheidung zwischen Etappe und Front, also zwischen den Kämpfern, die nicht unmittelbar an den Kriegshandlungen teilnehmen und denen, die in den Schützengräben liegen. Während in der Etappe eine differenzierte Betrachtung und Analyse des Kampfgeschehens möglich ist, muß an der Front ein auf hierarchische Strukturen gegründeter, unbedingter Gehorsam herrschen, der charismatischen Führerpersönlichkeiten folgt. Diese Führerfiguren sind jedoch keineswegs von der magischen Aura eines Helden umgeben. Vielmehr erfüllen sie eine klar zu definierende Funktion, nämlich unüberschaubare Situationen und komplexe Problemlagen so zu vereinfachen, dass effektives militärisches Handeln überhaupt möglich ist:

Eine Fülle von Sinnbildern, Chiffren, Appellen lag über dem Gemisch von Impulsen, die zu unserer Anteilnahme, unserer Verpflichtung geführt hatte, nach differenzierten Auslegungen aber wurde beim Zusammensein mit anderen nicht gefragt, wir brauchten Zeichen zur schnellen Verständigung. (210)

Die Ästhetik des Widerstands entwickelt diese Überlegungen am Beispiel der in anderen Romanen über den Spanischen Bürgerkrieg immer wieder erwähnten Figur Martys. Neben der willkürlichen Überschreitung der Befugnisse und der unberechenbaren Brutalität Martys, von dem diese Romane berichten, verweist die Ästhetik des Widerstands - die diese Aspekte keineswegs unterschlägt - jedoch auch auf die positive Funktion, die die Ausstrahlungskraft dieses Mannes für die Motivierung der Spanienkämpfer erfüllt. Die Persönlichkeit Martys, in der die Ideale von Gerechtigkeit und Gemeinschaftlichkeit pervertiert werden, wird damit der Sphäre des Privaten entzogen, wieder in einen gesellschaftspolitischen Kontext überführt und dem Dienst an der gemeinsamen Sache zugeordnet. Die Uneindeutigkeit, die der Roman ausgerechnet im Zusammenhang mit der zentralen Frage nach der Notwendigkeit auratischer Führerpersönlichkeiten einerseits und der Gefahr des Machtmissbrauchs andererseits aufweist, ist bezeichnend für die Erzählweise in der Ästhetik des Widerstands überhaupt: Der Roman führt verschiedene Auffassungen in ihrer Widersprüchlichkeit vor, um durch die Lektüre zu einer eigenständigen politischen Meinungsbildung zu nötigen.

Die erzieherischen Intentionen, die sich mit dieser Erzählweise verbinden, kommen im Spanien-Buch nicht explizit zur Sprache. Eine Auseinandersetzung mit diesen Fragen kann jedoch, so viel wird in der Gegenüberstellung von Front und Etappe deutlich, erst jenseits des aktuellen Kriegsgeschehens stattfinden; kaum zufällig lässt Weiss seinen Ich-Erzähler in einer Krankenstation hinter der Front zum Einsatz kommen. Und kaum zufällig lässt er ihn mit seinen Aufzeichnungen erst beginnen, nachdem viele Jahre vergangen sind. Die Ästhetik des Widerstands reicht somit weit über die Zeit des Spanischen Bürgerkriegs hinaus in die unmittelbare Gegenwart der Lesenden hinein. Dabei dient die Gegenüberstellung von Front und Etappe bei Weiss nicht dazu, das kriegerische Engagement von der intellektuellen Reflexion

über die gesellschaftlichen Verhältnisse zu trennen. Vielmehr handelt es sich bei ihr um eine Fortsetzung des Kampfes mit anderen Mitteln. Aus diesem Grund ist auch in der Etappe – und das heißt konsequenterweise: auch im Alltagsleben der Lesenden – strenge Disziplin vonnöten. Als Leiter der Krankenstation verfolgt Hodann disziplinarische Verfehlungen mit Akkuratesse und Unnachgiebigkeit, doch ohne persönliche Genugtuung. Diese Auffassung von einer dem Gemeinwohl verpflichteten, unbestechlichen (Selbst-)Disziplin überträgt Weiss auf das Erzählen: »Wir sind Humanisten, haben aber gleichzeitig eine unmenschliche Strenge gegen uns selbst auszuüben. Für einen Autor, sagte Hodann, ist die Wahrheit unteilbar«. (279) Die Differenz zwischen Front und Etappe kennzeichnet in der Ästhetik des Widerstands den Unterschied zwischen schnellem Handeln und zeitaufwendiger Reflexion, Haltungen, die je nach Erfordernis der jeweiligen Situation eingenommen werden. Keiner von beiden kann prinzipiell der Vorrang gegeben werden, vielmehr gehören sie untrennbar zusammen.

Anders als Hans Magnus Enzensberger, der in seinem Roman *Der kurze Sommer der Anarchie* durch die Montage widersprüchlicher Aussagen von Zeitzeugen vorzuführen versucht, daß die Rede von der Wahrheit nicht möglich ist, sieht Peter Weiss die Aufgabe des Schriftstellers gerade darin, in seinem zwar auf Datenmaterial zurückgreifenden, doch von vornherein als Fiktion ausgewiesenem Text Wahrheit zu übermitteln. Er besteht darauf, von Wahrheit sprechen zu können – und zwar von einer konkreten historischen Wahrheit, auch wenn diese verschiedene Perspektiven umschließt. Diese Auffassung impliziert – mit einer anderen Akzentuierung als bei Enzensberger<sup>10</sup> – die Forderung nach der Verknüpfung von politischem Denken und Handeln.

## 3. Erinnerungskulturelle Positionierung

Nach ihrem Erscheinen wurde der Ästhetik des Widerstands der Vorwurf gemacht, sie sei zu wenig romanhaft und präsentiere zu viele Fakten. In der Tat belegen die Notizbücher, die Peter Weiss während seiner Arbeit am Roman in den Jahren zwischen 1971–1980 angefertigt und nur kurze Zeit nach dem Roman veröffentlicht hat, dass die Romanhandlung mit reichhaltigem Datenmaterial unterfüttert ist. Doch lässt sich zeigen, wie entscheidend die Eingriffe sind, die Weiss unternommen hat, um die Daten zu einem romanhaften – im Sinne von sinnhaften – Gefüge zu ordnen. In seine Recherchen bezieht Weiss dabei nicht nur historische Dokumentationen, sondern auch

 $<sup>^{10}</sup>$  Zu einer genaueren Darstellung der Auseinandersetzung zwischen Weiss und Enzensberger vgl. den Beitrag von Anne Bösenberg zu Hans Magnus Enzensberger in diesem Band.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> So etwa verschiebt Weiss, um ein Beispiel zu nennen, den Zeitpunkt der Flucht Hodanns aus Deutschland so, dass er mit dem 10. Mai 1933, dem Datum der Bücherverbrennung zusammenfällt.

zahlreiche fiktionale Werke über den Spanischen Bürgerkrieg ein. Der Ich-Erzähler in der Ästhetik des Widerstands, der seine Erinnerungen 26 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs – eine Generation später – aufschreibt, kann sich in seinen Erinnerungen an den Spanischen Bürgerkrieg also neben seriösen« Fakten auch auf Werke der Erinnerungsliteratur stützen, deren Autoren der Protagonist nennt:

Und wieder kamen die Namen derer auf uns zu, die den spanischen Kampf unterstützten, die hier waren, wie Renn, Uhse, Weinert, Bredel, Regler, Busch, Marchwitza, Seghers, Kisch, Alfred Neumann, Alberti, Hemingway, Ivens, Ehrenburg, Malraux, Saint-Exupéry, Branting, Toller, Spander, Dos Passos, Neruda, Siqueiros, oder die, wie Heinrich Mann, Thomas Mann, Arnold Zweig, Feuchtwanger, Brecht, Wolf, Piscator, Rolland, Shaw, sich von außen her an die Öffentlichkeit wandten. (224)

Anders als die Folgebände der Ästhetik des Widerstands, in die autobiografisches Material aus der Zeit des schwedischen Exils eingeflossen ist, war Weiss für die Niederschrift des Spanien-Buchs – abgesehen von einer Reise nach Spanien, die er unmittelbar vor dem Beginn der Arbeit an ihm im Frühjahr 1974 unternahm<sup>12</sup> – auf fremde Zeugnisse angewiesen. Seinen Protagonisten konstruiert Weiss jedoch als einen Erzähler, der einerseits selbst Augenzeuge ist und der andererseits gestützt auf Recherchen und aus einer großen zeitlichen Distanz über den Bürgerkrieg berichtet. Die Frage nach der Erinnerungs- und Erzählproblematik stellt sich daher in der Ästhetik des Widerstands programmatisch auf eine andere, durch die Distanz gewonnene differenziertere Weise als in den meisten anderen Romanen über den Spanischen Bürgerkrieg.

Neben der Einarbeitung von Datenmaterial, das sich aus Dokumenten, Romanen mit autobiografischem Hintergrund und eigenen Erfahrungen zusammensetzt, wählt Weiss in der Ästhetik des Widerstands eine zweite Ebene des Zugangs zu dem erinnerten Geschehen: die Junmittelbare« Vergegenwärtigung durch die bildende Kunst. Ebenso wie die Ästhetik des Widerstands auf der notwendigen Zusammengehörigkeit von politischem Denken und Handeln besteht, demonstriert sie hier das unauflösliche Zusammenspiel von dokumentarischer Genauigkeit und künstlerischer Wahrheit. Der Roman verfolgt dabei eine Strategie der Vergegenwärtigung, die der durch Radiound Fernsehübertragungen erzeugten Vergegenwärtigung gleicht. Mit den

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Weiss berichtet von dieser Reise in seinen Notizbüchern (Weiss 1981, S. 278ff.). Der Schilderung der im Roman beschriebenen Orte liegen zum großen Teil die Eindrücke zugrunde, die er auf dieser Reise gewinnt; aber auch zufällige Entdeckungen, wie die eines noch erhaltenen Wandgemäldes in einer Bauernscheune, fließen in den Roman ein.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Politik und Ästhetik gehören in der Ästhetik des Widerstands zusammen: »Zwischen der geschichtsphilosophischen Konzeption des ›ewigen Klassenkampfs‹ und der ›Idee der Kulturrevolution‹ entspinnt sich Weiss' ideologisches Projekt in seiner politischen und ästhetischen Funktion für das Ideal einer schöneren und besseren Gesellschaftsordnung« (Müller 1991, S. 96).

Werken der bildenden Kunst wird diese jedoch überboten. Das Erzählverfahren in der Ästhetik des Widerstands profitiert von der »tiefer liegenden«<sup>14</sup> Erkenntniskraft der Bilder, auf die angespielt wird oder die uns in Bildbeschreibungen begegnen; die Bilder zeigen, dass hier die ›Unmittelbarkeit‹ nur ein erster, wenngleich zentraler Schritt auf dem Weg der Aneignung von Erinnerung ist.

Im Blick auf den Versuch, den der Ich-Erzähler in der Ästhetik des Widerstands unternimmt - erzählend die Grenzen der Literatur zu überschreiten, um so an das Vergangene heranreichen zu können, das sich doch eigentlich dem Zugriff entzieht -, stellt die Schlusspassage des Spanien-Buchs das Herzstück des gesamten Romans dar. Anlässlich der Betrachtung von Picassos Guernica führt Weiss beispielhaft einen gelingenden Rezeptionsprozess vor, in dem affektive Unmittelbarkeit und intellektuelle Aneignung zusammenschießen. Das unaussprechliche Leid, das den Opfern der durch die deutsche >Legion Condor obombardierten Stadt Guernica widerfährt, vermag die Literatur nicht in Worte zu fassen. Es >zeigt« sich jedoch auf Picassos Bild. Dieses wird in der Ästhetik des Widerstands detailliert beschrieben. 15 Der Ich-Erzähler geht dabei von seinem ersten Bildeindruck aus, wendet sich dann den Intentionen des Künstlers und seinen Vorstudien zu, um schließlich nach dem kulturellen Kontext zu fragen, dem das Werk zugehört. Das reflektierende - und das heißt: das sprachlich-diskursive Erfassen und Kontextualisieren - macht so die >Wahrheit des sprachlosen Bildeindrucks für politisches Denken und Handeln fruchtbar. 16 Der Versuch, den unmittelbaren Zugang zur Wahrheit nicht im Bereich des sprach- und folgenlosen Eindrucks zu belassen, sondern ihn zu erschließen, bestimmt die Bildbetrachtung von Picassos Guernica. Dieser Versuch ist auch als der Grund für die

<sup>14</sup> Siehe Anm. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Zur Bedeutung von Picassos Guernica in der Ästhetik des Widerstands vgl. Hofmann 1990, S. 46ff. Zum Bild selbst sowie zu den Vorstudien, auf die die Ästhetik des Widerstands ausführlich eingeht, vgl. den Beitrag von Christiane Holm in diesem Band.

<sup>16</sup> Genia Schulz spricht in diesem Zusammenhang vom »Modus des Indirekten« (Schulz 1986, S. 11), den die Ästhetik des Widerstands herstelle. Unter Bezugnahme auf diese Formulierung, doch im Widerspruch zu Schulz, formuliert Günter Butzer: »Die Opposition von Diskurs und Bild wird in der Ästhetik des Widerstands überkreuzt vom Gegensatz zwischen Direktheit und Indirektheit, der sich als fundamentaler in Bezug auf die Erinnerung des konkreten historischen Terrors erweist; der vermittelten Darstellung korrespondiert die Abstraktheit des organisierten Massenmordes, der sich der ›Greifbarkeit [...] und damit auch der Visualisierung entzieht. Die Indirektheit wird also, ganz entgegen der grundlegenden Annahme von Genia Schulz, zur einzig möglichen Referentialität in der Ästhetik des Widerstands. Mit diesem Verfahren nimmt der Text noch einmal implizit Bezug auf die Guernica-Passage, in der die Notwendigkeit für Picasso, den Schrecken des Krieges nur vermittelt zur Anschauung zu bringen, auf Dantes Verhüllung vor dem Blick der Medusa und insbesondere auf Perseus zurückgeführt wird [...].« (Butzer 1998, S. 205f.) Im Unterschied zu Butzer soll hier am Beispiel der Guernica-Passage das Widerspiel von Direktheit und Indirektheit aufgezeigt werden, das an einem menschlichen - und damit auch pragmatischen, auf politische Umsetzung zielenden - Maßstab für das (Er)Fassungsvermögen von Erinnerung ausgerichtet ist.

»»schwarze« Auswahl«<sup>17</sup> an Gemälden anzusehen, die Weiss in der Ästhetik des Widerstands trifft. Sie markiert zugleich die erinnerungspolitische Positionierung, die Weiss vornimmt. Die Auswahl der Bilder und der Umgang mit ihnen stehen in engem Zusammenhang mit einem Aufbegehren gegen das Schweigen über die Ermordung der Juden in Deutschland. Weiss' Überzeugung, die er in Auseinandersetzung mit Enzensberger formuliert, dass auch das Schrecklichste menschliche Proportionen aufweist, kommt hier zum Ausdruck.

Ich möchte an das System der deutschen Konzentrationslager erinnern. Auch hier herrschte weitgehend die Meinung, es handle sich um Dinge, die wir nicht fassen könnten. Und doch zeigt es sich, daß auch das Schrecklichste immer noch menschliche Proportionen besitzt, und daß alles, was von Menschen in die Wege geleitet worden ist, seinen Ursprung und seine Erklärung hat. 18

Nur vom ersten, wirkmächtigen Bildeindruck aus, so zeigt Weiss in der Beschreibung des Rezeptionsprozesses, den sein Ich-Erzähler vor Picassos Guernica durchläuft, kann eine Aneignung des Erinnerten gelingen, die sich nicht von dem Erinnernden als neutrales Wissen abspaltet, sondern die ihn persönlich betrifft. So nimmt der Ich-Erzähler bei der Betrachtung des Bildes nicht nur die intendierte Bildbotschaft, das Leiden der Opfer von Guernica, wahr. Zugleich stellt sich ein ganz anderes, scheinbar zusammenhangloses und sehr subjektiv gefärbtes Gefühl ein. Die Quader des Steinfußbodens auf dem Gemälde erinnern den Ich-Erzähler an eine spanische Bauernküche, in der ihn plötzlich ein Gefühl der Verbundenheit mit dem spanischen Volk überkam, das er in all den Monaten seines freiwilligen Kriegsdienstes nicht erlebt hatte, obgleich dieser doch schon immer von dem Gefühl der Solidarität getragen war und er ihn unter Einsatz seines Lebens ausübte. Die Erinnerung an diese Küche wird schließlich noch ein weiteres Mal überblendet, wenn sich der Ich-Erzähler an die Küche seiner Eltern zu Hause in Berlin erinnert. Angesichts von Picassos Guernica nimmt also der Rezeptionsprozess des Ich-Erzählers von einer höchst subjektiven Assoziationskette seinen Ausgang, die ihm noch vor aller Analyse seine Wahrheit erschließt. Die durch deutsche Jagdbomber verschuldeten Leiden des spanischen Volkes verknüpfen sich mit seinem solidarischen Engagement im Spanischen Bürgerkrieg, dieses wiederum nimmt seinen Ausgang von der politischen Grundeinstellung, die ihm durch seine Eltern vermittelt wurde.

Mit diesem Erinnerungsverfahren, das von einem ›Wahrheitskern‹ ausgeht, der sich zunächst intuitiv ›zeigt‹, kann der Ich-Erzähler der Problematik entgehen, die mit Erinnerungsverfahren verbunden sind, die einem dokumentarischen Anspruch gerecht zu werden versuchen. Die Journalistin Lindbaeck formuliert dieses Dilemma: »Dies ist es, was mich quält, sagte sie, daß ich nicht weiß, wer sie waren, sie alle, deren hervorragende Eigenschaft darin bestand, daß sie für Spanien ihr Leben ließen.« (281) Und schließlich gerät sie

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Herding 1983, S. 248. Vgl. hierzu auch Bannasch 1999, S. 145f.

<sup>18</sup> Weiss 1971, S. 36.

von diesen Zweifeln in ein noch weiteres, tiefer reichendes Dilemma, als sie erkennen muss, dass nicht einmal die schiere Anzahl der Toten zweifelsfrei festzuhalten ist: »Jede Beschreibung einer Kampfhandlung konnte widerlegt, von einem entgegengesetzten Gesichtspunkt aus vorgenommen werden. Wenn sich die Zahl der Mitglieder in einem Regiment, die Zahl der Toten und Verwundeten nicht feststellen ließ, wie sollte sich dann auch nur die Kontur eines einzelnen Menschen aufzeichnen lassen.« (281) Der Anspruch einer dokumentarischen Erinnerung ist, so zeigt es Weiss an den Schwierigkeiten, mit denen sich Lindbaeck bei ihrer Arbeit konfrontiert sieht, ein im doppelten Sinne unmenschlicher. Zum einen übersteigt er das menschliche (Er-)Fassungsvermögen. Zum anderen kann das so gewonnene Datenmaterial, wenn den objektiven Daten keine subjektiv erfahrene Wahrheit erkennbar eingeschrieben ist - wenn also nicht die Perspektive kenntlich gemacht wird, unter der die Daten zu betrachten sind -, in politischen Zusammenhängen funktionalisiert und für eine Politik missbraucht werden, die sich gegen den Menschen richtet

In der Ästhetik des Widerstands wird dagegen die Möglichkeit zu einer Erinnerung eröffnet, die auf zweifache Weise menschlicht ist. Zum einen ist sie dies unter pragmatischen Gesichtspunkten: Das Überschreiten des menschlichen Erfassungsvermögens, das sich – am Beispiel von Picassos Guernica – im ersten Bildeindruck ereignet, kann die Erinnerung sprachlich einholen und zugänglich machen. Da sie mit dieser Form der Erinnerungsarbeit auf die Qualität der Wahrheit, nicht aber auf die Quantität des Wissens ausgerichtet ist, überschreitet sie mit diesem Akt nicht das menschliche Fassungsvermögen. Zum anderen ist die Funktion von Literatur in der Ästhetik des Widerstands unter ethischen Gesichtspunkten eine menschlichet Unmissverständlich zielt die Aneignung der individuellen und kulturellen Erinnerungsbilder, die sie erschließt, auf eine Veränderung der aktuellen gesellschaftlichen Verhältnisse im Sinne der Spanienkämpfer.

Ouellen

Weiss, Peter, »Laokoon oder über die Grenzen der Sprache«, in: ders., Rapporte I, Frankfurt a.M. 1968, S. 170-187

Weiss, Peter, »Brief an H.M. Enzensberger«, in: ders., Rapporte II, Frankfurt a.M. 1971, S. 35-44

Weiss, Peter, Notizbücher 1971-1980, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1981

Weiss, Peter, Die Ästhetik des Widerstands, 3 Bde. in einem Bd., Frankfurt a.M. 1983

Forschungsliteratur

Arnold, Heinz-Ludwig/Weiss, Peter, »...ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und mit den Mißgriffen...«. Heinz Ludwig Arnold im Gespräch mit Peter Weiss (19. September 1981)«, in: Stephan 1983, S. 11-58

Baier, Lothar, »Utopisches Fresco der Vergangenheit«, in: Merkur 36/1 (1982), S. 81-89 Bannasch, Bettina, »Protokolle von Träumenden. Bildlichkeit und Bildung in der deutschen Nachkriegsliteratur«, in: Wulf/Schäfer 1999, S. 133-155

Butzer, Günter, Fehlende Trauer. Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, München 1998

Classen, Ludger/Vogt, Jochen, »Kein Roman überhaupt? Beobachtungen zur Prosaform in der Ästhetik des Widerstands«, in: Stephan 1983, S. 134-163

Herding, Klaus, »Arbeit am Bild als Widerstandsleistung. Geschichte - durch Kunst zu bewegen?«, in: Stephan 1983, S. 246-284

Hofmann, Michael, Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands, Bonn 1990

Kessler, Achim, »Dichtung und Wahrheit: die allegorische Konstruktion der Hodann-Figur im Hinblick auf die Entwicklung des Ich-Erzählers in der Ästhetik des Widerstands von Peter Weiss«, in: Peter-Weiss-Jahrbuch 7 (1998), S. 50-81

Müller, Jost, Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die Ästhetik des Widerstands und die Krise des Marxismus, Wiesbaden 1991

Pichler, Georg, Der spanische Bürgerkrieg (1936-1939) im deutschsprachigen Roman. Eine Darstellung, Frankfurt a.M. u.a. 1991 (Europäische Hochschulschriften I/1239)

Schulz, Genia, Die Ästhetik des Widerstands: Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, Stuttgart 1986

Stephan, Alexander (Hg.), Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt a.M. 1983

Wiethölter, Waltraud, »Mnemosyne oder Die Höllenfahrt der Erinnerung. Zur Ikonographie von Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands«, in: Zur Ästhetik der Moderne 1992, S. 217-282

Wulf, Christoph/Schäfer, Gerd (Hg.), Bild - Bilder - Bildung, Weinheim 1999 Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag, Tübingen