

Protokolle von Träumenden: Bilder und Bildung in der Literatur nach 1945

Bettina Bannasch

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Bannasch, Bettina. 1999. "Protokolle von Träumenden: Bilder und Bildung in der Literatur nach 1945." In *Bild – Bilder – Bildung*, edited by Gerd Schäfer and Christoph Wulf, 133–55. Weinheim: Deutscher Studien Verlag.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Protokolle von Träumenden

Bilder und Bildung in der Literatur nach 1945

Neue Hoffnung in die alten Bilder

In Anknüpfung an die Tradition des Bildungsromans, der für die Erziehung des Einzelnen den pädagogisch intendierten 'Medieneinsatz' nicht scheut, wird das Bild in der Literatur nach 1945 zum Erziehungsinstrument einer neuen Gesellschaft. Doch verbindet sich mit der bildenden Kunst im Hinblick auf ihre pädagogische Wirkungsmacht weit mehr, als lediglich der alte Glaube an die besondere Einprägsamkeit des optischen Eindrucks im Unterschied zum gehörten oder gar nur gelesenen Wort. Denn von der sprachlosen Malerei erhofft sich die deutschsprachige Nachkriegsliteratur nicht zuletzt dies: ästhetische Hilfestellung bei ihrer Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten jenseits der 'Sprache der Mörder'. Die Hoffnung der Literatur, durch die Begegnung mit den Schwesterkünsten, besonders aber mit der Malerei, die eigenen Grenzen überschreiten zu können, hat es zwar immer schon gegeben. Doch in den Werken zahlreicher Autoren nach 1945 hat diese Hoffnung eine neue Qualität erhalten. Mit der Hineinnahme von Bildern in die Literatur verbindet sich der Wunsch, zu einem dem Wissen um die Shoah verpflichteten Schreiben zu gelangen, das von dem sprachlosen, 'unmittelbar' wirkenden Bild gelernt hat. Im Unterschied zum Tatsachenbericht kann nun wieder der Literatur die paradoxe Fähigkeit zugeschrieben werden, das Unsagbare – die Erfahrung der Shoah – zu versprachlichen.

Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* kann ohne Zweifel als das Werk der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur gelten, in dem der bisher umfang- und facettenreichste Versuch unternommen wurde, Werke der bildenden Kunst in die Literatur hineinzunehmen. Der *Ästhetik des Widerstands* wird deshalb in den folgenden Ausführungen, die sich nicht zuletzt mit der Fragwürdigkeit eines solchen Unterfangens auseinanderzusetzen haben, ein besonderes Gewicht zukommen.

Bevor aber von der Bezugnahme der Literatur auf Werke der bildenden Kunst gesprochen werden kann, muß zunächst unterschieden werden zwischen konkreter Bildlichkeit und der Metapher der Bildhaftigkeit. Die mit dieser Unterscheidung verknüpften Überlegungen führt Thomas Bernhard in

seinem zuletzt verfaßten Roman *Alte Meister* aus, der im Kunsthistorischen Museum Wiens angesiedelt ist. Dort verbringt der Protagonist des Romans, der dreiundachtzigjährige Reger, seit nunmehr fünfunddreißig Jahren jeden zweiten seiner Vormittage, um sich in den Anblick des immerselben Bildes – des *Weißbärtigen Mannes* von Tintoretto – zu versenken. Seine Kunstbetrachtung gleicht einer Meditationsübung. Antrieb für Regers regelmäßige Museumsbesuche aber ist "etwas ganz anderes", das er 'hinter' dem Bild betrachtet. Dieses 'Dahinter' wird in Bernhards *Alte Meister* weder als als Durchstoß in die 'Authentizität', noch als erleuchtende Einsicht in eine göttliche Welt vorgestellt. Die Betrachtung des *Weißbärtigen Mannes* enthält keine tröstliche Botschaft. Die Erkenntnis, die sich jenseits des nicht näher bestimmten utopischen Ausblicks 'hinter' dem Bild verbirgt, beschränkt sich in *Alte Meister* auf Betrachtungen über die Möglichkeiten eines zwischenmenschlichen Zusammenlebens. Da dieses, wie immer im Werk Thomas Bernhards, als ein zutiefst verletzendes und furchtbares vorgestellt ist, erscheint die Portraitbetrachtung als einzige Form des angemessenen Umgangs mit dem Anderen. Seine 'Oberfläche' kann zwar aufmerksam betrachtet werden, das 'dahinter' liegende 'eigentliche' Wesen jedoch bleibt der eindringlichen Beobachtung verschlossen. In ihrem unvollendet gebliebenen Roman *Der Fall Franza* hat Ingeborg Bachmann diese eindringliche und eindringende Beobachtung, die den Mitmenschen zum pathologischen 'Fall' herabwürdigt, dargestellt. Die dem Romanfragment vorangestellte Vorrede kennzeichnet diese Form der Menschenbeobachtung als Fortführung nationalsozialistischer Verbrechen, als die mörderische Normalität der Nachkriegsgesellschaft:

"Es ist mir, und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist - es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. [...] Ja, ich behaupte und werde nun versuchen, einen ersten Beweis zu erbringen, daß noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden. Denn nichts ist ja, wenn auch nicht gewaltiger, das vielleicht, aber jedenfalls ungeheurer als der Mensch, wenn ich sie an eine Schulstunde erinnern darf. Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unsren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die uns am tiefsten berühren - dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor den Bestialitäten erzittern. Aber die Verbrechen sind darum nicht geringer geworden, sie

verlangen nur ein größeres Raffinement, einen anderen Grad von Intelligenz, und sie sind schrecklich.”¹

Um als (Be-)Schreibende nicht selbst zur ‘Täterin’ zu werden, entscheidet sich Bachmann schließlich in ihrem Spätwerk für eine Erzählweise, die zunächst nur das nichtssagende Gerede oberflächlicher Figuren wiederzugeben scheint.² Entsprechend erscheint auch in Thomas Bernhards Roman *Alte Meister* die Portraitbetrachtung als vor-bildlich nicht nur für den Umgang des Menschen mit dem Menschen, sondern auch im Hinblick auf das eigene Erzählverfahren.

Der Versuch, Kunst und Natur zu versöhnen – in *Alte Meister* am Beispiel der bildenden Kunst des Jugendstils erörtert –, fällt dem Kitschverdikt des Protagonisten Reger anheim. Und dies ist noch die mildeste Form seiner Geringschätzung. Denn in *Alte Meister* wird auch explizit eine Kunstrichtung verworfen. Es ist jene Kunst, die Natürlichkeit suggeriert, beispielhaft formuliert in Regers Ablehnung der ‘natürlichen Kunst’ Dürers. Von den Alten Meistern ist er es, dessen Werk stellvertretend für die bildende Kunst herangezogen wird, dieser ”schreckliche Ur- und Vor-Nazi Dürer, der die Natur an die Leinwand gestellt und getötet hat, *dieser schauerliche Dürer*, wie Reger sehr oft sagt, weil er Dürer tatsächlich zutiefst haßt, diesen *Nürnberg-Ziselierkünstler*.”³ Die Verbindung, die Bernhard in seinem Roman zwischen der ‘natürlichen’ Malweise Dürers, der die Natur an die Leinwand stellt, und dem Nationalsozialismus herstellt, ist keine beliebig gewählte. Die Verbindung von ‘natürlicher Kunst’ und Nationalsozialismus in *Alte Meister* benennt ein Dilemma der deutschen Nachkriegsliteratur, das an die Erfahrung der Shoah gebunden ist. Denn die Begegnung mit der ‘natürlichen Kunst’ der Malerei bedeutet für die Literatur nach 1945 eine Verheißung wie eine Unmöglichkeit zugleich. Das analogische Denken des sechzehnten Jahrhunderts, in dem die menschliche wie die künstliche Welt als Abbild des göttlichen Urbildes verstanden wird, bleibt dem Bildbetrach-

1 Ingeborg Bachmann: Entwurf zu der Vorrede für das Romanfragment *Der Fall Franza*, S.341f. In: dies.: Werke Bd. 3, hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, Frankfurt a.M. 1971.

2 Im Spätwerk Bachmanns, insbesondere in den zuletzt veröffentlichten *Simultan-Erzählungen*, ist diese ‘Oberflächlichkeit’ als eine brüchige dargestellt. ‘Hinter’ dieser Oberfläche scheinen jedoch nicht nur die den Protagonistinnen zugefügten Beschädigungen auf; ‘hinter’ der Oberfläche ereignen sich auch plötzliche, momenthafte Glückserlebnisse, die auf den utopischen Gehalt der Erzählungen verweisen.

3 Thomas Bernhard: *Alte Meister*, Frankfurt a.M. 1985, S.62.

ter des zwanzigsten Jahrhunderts unzugänglich. Eine Kunst wie der Jugendstil, die in ihrem Versöhnungsversuch immerhin noch um die Differenz von Kunst und Natur weiß, ist daher nur kitschig. Eine Kunst wie die Dürers dagegen, die jene Differenz leugnet, ist im zwanzigsten Jahrhundert - anders als im sechzehnten - nicht mehr als 'natürliche' Kunst, sondern nur mehr als 'künstliche' Kunst zu rezipieren. Sie gibt einer Vorstellung von Welt als reiner Oberfläche, als Simulation, Raum. Nicht im Namen eines göttlichen Urbildes wird eine so verstandene Bildhaftigkeit in Bernhards Roman *Alte Meister* zurückgewiesen, sondern im Namen der Toten der Shoah. Und auch für jene Autoren, die sich über die Metapher der Bildhaftigkeit hinaus für konkrete Werke der Malerei interessieren, ist die 'Oberflächlichkeit' der Malerei in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 niemals verbunden mit der Faszination des Simulationsgedankens.

Der Bildungsroman als Bilderroman

In *Wilhelm Meisters Lehrjahre*n wird ein Bildersaal, der Saal der Vergangenheit, zum Sinnbild des abgeschlossenen Bildungsgangs seines Helden. Mit dem zum Kunstwerk gestalteten Leichnam Mignons, der schließlich dort ausgestellt wird, zeigt das zum Sinnbild gewordene Bildensemble zugleich den 'Preis', der für den erfolgreichen Abschluß dieses Bildungsgangs zu entrichten war. Für Wilhelm Meisters Sohn Felix in den *Wanderjahren* dagegen erfüllen die Bilder schon eine ganz unmittelbare Funktion. Ihre sinnbildliche Hängung dient nicht mehr der zusammenfassenden Rückschau seines Werdegangs, sondern der einprägsamen Belehrung; die Begegnung mit den deutenden Bildern im Zentrum der Pädagogischen Provinz folgt - wie bereits ihre Hängung - erzieherischer Kalkulation.⁴ Nicht mehr vom Leben selbst also - wie es doch eigentlich gerade Kennzeichen der Bildungsromane seit Wilhelm Meister ist - lernt noch Wilhelm Meisters Sohn, sondern von den Bildern. Und nicht mehr der - wenn auch mit sanftem Nachdruck gelenkte - Zufall, wie in den *Lehrjahren*, sondern museumspädagogische Bedachtsamkeit macht in den *Wanderjahren* das Bild(ensemble) zu einem erzieherischen Zwecken dienstbaren Sinnbild.

Der am *Wilhelm Meister* geschulte, von ihm sich absetzende 'Anti'-Bildungsroman, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, führt schließlich neben jenen Bildern, die zufällig wirken und jenen, die gezielte pädagogische

4 Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe Bd. 8, 2.Buch, Kap.2, München 1981, 10.Aufl.

Intentionen verfolgen, eine weitere Kategorie der Bilder in den Bildungsprozeß ein: die der Traumbilder. Sie stehen gewissermaßen zwischen den Bildern, die das Leben stellt, und jenen, die die Kunst bereithält. Sie erweitern die Schule des Lebens, in der es sich zu bilden gilt, auf das Unbewußte der Träume hin und sind als 'natürliche' dennoch nicht zu funktionalisieren. Sie sind Platzhalter einer Wirklichkeit jenseits der sprachlichen Rationalität. Als solche sind sie in Novalis' Bildungsroman von besonderer Bedeutung, entwickelt sich sein Protagonist doch nicht wie Wilhelm Meister zum nützlichen Bürger, sondern zum Künstler. Heinrich von Ofterdingen erschließen sich über die (Traum-)Bilder, wie über die Begegnung mit der Musik, über die sprachlosen Schwesterkünste also, jene anderen Welten, die es in einer neuen Sprache von nun an darzustellen gilt. Und noch wenn Proust in *A la recherche du temps perdu* seinen Helden erst über den Umweg der Begegnung mit der bildenden Kunst, die Werke des Malers Elstir, und die Musik, die Kompositionen Verdurins, seinen eigensten Ausdruck finden läßt, so offenbart sich hier eine vergleichbare Vorstellung davon, nicht nur was die Literatur von der Malerei zu lernen hätte, sondern – allgemeingültiger – was der sprechende, der Sprache verhaftete Mensch von den sprachlosen Schwesterkünsten für seine Ausdrucksmöglichkeiten zu erwarten hat.

Zum Verhältnis von Bild und Sprache im Hinblick auf ihre pädagogische 'Verwertbarkeit'

In Peter Weiss' Lessingpreisrede von 1965, *Laokoon oder über die Grenzen der Sprache*, wird das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst als ein hierarchisches von Oben und Unten gefaßt:

"Das Bild liegt tiefer als die Worte. Wenn er nachdenkt über die Einzelheiten des Bildes verlieren sie sich schon. Er 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."⁵

5 Peter Weiss: *Laokoon oder über die Grenzen der Sprache*. In: Ders.: *Rapporte I*, Frankfurt a.M., S.170-187, hier S.182.

In ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit sind die Bilder eindrücklicher als die Sprache. In Analogie zu ihrer Eindrücklichkeit wird Schreiben bei Weiss auch in der *Ästhetik des Widerstands* immer wieder als ein Akt der Gravur beschrieben – und nicht zufällig schreibt der Antipode Brecht mit dem flüchtigem Bleistift.⁶ Mit ihrer Möglichkeit der simultanen Darstellung sind die Bilder vielfältig und vieldeutig, geeignet für eine dialektische – und das heißt für Weiss: die einzig angemessene – Darstellung von Welt. Die Bildproduktion, das zeigt darüberhinaus ein Blick auf das biographische Material, das in die Lessingpreisrede eingearbeitet ist, stellt auch in dem Leben des Redners die Vorstufe zum Schreiben dar. Dem im schwedischen Exil lebenden Peter Weiss bieten die Bilder eine Möglichkeit der Artikulation jenseits der "Sprache der Mörder". Die Hoffnung der Literatur in die Schwesterkünste hat damit in dem Werk Weiss', wie in den Werken zahlreicher anderer Autoren nach 1945, nicht nur eine besondere Dringlichkeit, sondern eine neue Qualität erhalten. Die Bilder erlauben es, auf nivellierende Kausalität zu verzichten und auf der Einzigartigkeit des Leidens zu bestehen.

Und doch gilt es der Sprachlosigkeit zu entkommen. Wenn Weiss die Werke der bildenden Kunst als statische begreift, dann kann jedoch der Augenblick nicht mehr wie noch in Lessings *Laokoon* ein fruchtbarer sein, er ist allein ein furchtbarer. Erst die Sprache macht den Augenblick zum fruchtbaren. An der Figurengruppe des Laokoon mit seinen beiden Söhnen unterscheidet Weiss die bereits tödlich verstrickten und ihrem Schmerz anheimgegebenen Figuren des Vaters und des jüngeren Sohnes von der des älteren Sohnes:

6 Nana Badenberger: Die Ästhetik und ihre Kunstwerke. Eine Inventur. In: Die Bilderwelt des Peter Weiss, hg. v. Alexander Honold/ Ulrich Schreiber, Argument-Sonderband, Hamburg 1995, S.114-129, hier S.129: "'Brecht schreibt mit Bleistift', notierte der Maler Peter Weiss, von der Sorge getrieben, das Geschriebene könne verwischen, und läßt den Städter Brecht antworten: 'das macht nichts. Ein anderer kanns neu schreiben' (N II,56). Den unzähligen Bildern des Einritzens, Prägens, Gravierens, welche die *Ästhetik* für das Handwerk des Schriftstellers findet, geht es eben auch darum: die Spuren nicht zu verwischen, sondern in den Archiven der Erinnerung festzuhalten. Worte sind, wie es in der *Laokoon*-Preisrede heißt, 'topographische Werkzeuge' (Rapporte, 183), und als solche ordnen sie die Bilder erst zu jener Wegstrecke, welche durch die Kunstgeschichte der *Ästhetik des Widerstands* führt." Zu Weiss' "Ästhetik der Gravur" im Zusammenhang mit Benjamin siehe in demselben Sammelband auch Alexander Honold: Das Gedächtnis der Bilder. Zur Ästhetik der Memoria bei Peter Weiss, S.100-113, bes. S.104, zu Benjamin S.119, Anm.5.

”Nur der älteste Sohn zeigt in seinen Gesten an, daß er des Sprechens, des Sichmitteilens noch fähig ist. Während Laokoon und sein jüngerer Sohn völlig in ihrem Untergehen eingeschlossen sind und sich niemandem mehr bemerkbar machen können, weist der ältere Sohn noch auf das Geschehnis hin. Er kann es überblicken. Sein Gesichtsausdruck zeigt Ekel und Furcht. Mit seiner nach außen gewandten Haltung gibt er seine Absicht kund, der Umschnürung zu entfliehen. Listig rechnet er noch mit der Möglichkeit, verschont zu bleiben. [...] Er bricht aus dem Statuarischen heraus, um denen, die ihm vielleicht zu Hilfe kommen, Bericht zu erstatten.”⁷

In dem Überwältigtsein durch den Schmerz benennt Weiss zugleich aber auch die Gefährdung durch die suggestive Wirkungsmacht der Bilder. Mit Hilfe der Sprache soll die Suggestivität der Bilder in Erkenntnis verwandelt werden. Stand in Lessings *Laokoon* die Frage nach dem Verhältnis der Künste zueinander im Mittelpunkt der Betrachtung, so ist bei Weiss die Frage nach dem Schmerz die zentrale.⁸ Die Frage nach der Darstellungsart ist zwar in Weiss’ Lessingpreisrede von großer Bedeutung, bleibt jedoch die unbedingt sekundäre. Weiss ist in der Lessingpreisrede wie in der *Ästhetik des Widerstands* an der Darstellbarkeit des Schmerzes interessiert; er nutzt nicht, wie Lessing, die vergleichende Darstellung des Schmerzes in bildender Kunst und Literatur als ein besonders geeignetes, weil extremes Beispiel in einer ästhetiktheoretischen Debatte.

Aus-Bildung: Von den ‘Tiefen’ des Bildes zur Sprache

Der Maler und Schriftsteller Peter Weiss, der doch eigentlich mit seiner Doppelprofessionalität stärker als andere Autoren an den unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten von Bild und Text interessiert sein müßte, verzichtet ausdrücklich auf eine genaue Grenzbestimmung zwischen den Bereichen der bildenden Kunst und der Literatur. Nicht genug damit: auch Traumbilder rechnet Weiss zu den Bildern. Die Gemeinsamkeit dieser Bilder liegt in ihrer vorrationalen ‘Tiefe’. Allein den Bildern gelingt es, die Kausalitätskette der analytischen Wort-Sprache aufzubrechen⁹ und eine Einsicht in die

7 Peter Weiss, *Laokoon...*, a.a.O., S.180f.

8 Siehe hierzu auch Burkhardt Lindner: *Der Schrei des Laokoon*. Winckelmann, Lessing...Peter Weiss. In: *Wege der Literaturwissenschaft*, hg. v. H. Kolkenbrock-Netz, Bonn 1989, S. 65-87.

9 Michael Hofmann: *Der ältere Sohn des Laokoon*. Bilder und Worte in Peter Weiss’ Lessingpreisrede und in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Peter Weiss

andere Qualität des Schmerzes – nicht in den Schmerz selbst – zu vermitteln. Der Unterschied zwischen den Bildern der Träume, der bildenden Kunst und der Sprache wird somit – in dieser Abfolge – von Weiss in der Lessingpreisrede, zum Teil auch in der *Ästhetik des Widerstands* (in der sich dieses Verhältnis jedoch noch komplizierter darstellen wird) zunächst als ein quantitativer verstanden, nicht als ein qualitativer.

Diese qualitative Unterschiedslosigkeit ermöglicht es nicht nur dem Maler Peter Weiss zur sprachlichen Gestaltung 'voranzuschreiten'. In diesem Kontext kann Weiss' *Ästhetik des Widerstands* – auch – gelesen werden als ein "entfesselter Laokoon"¹⁰, als der Entwicklungsroman eines Künstlers, der über den sprachlosen Umweg der Bildbetrachtung zu seinem eigenen Ausdruck findet. Dieser Bildungsgang erinnert an den Weg Marcells in Prousts *A la recherche du temps perdu*; in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur macht er so unterschiedliche Autoren wie Handke und Weiss zu Weggefährten. Zwar wird Handke, anders als Peter Weiss, den Schwerpunkt des Interesses in seiner Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire*¹¹ auf die Form legen. Bildinhalte und damit auch Bildbeschreibungen spielen bei Handke daher, ganz im Gegensatz zu der Fülle von Bildbeschreibungen in Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, keine Rolle; an Cézannes Werk interessiert allein – im Anschluß an Rilkes Auseinandersetzung mit dem Werk Cézannes im *Malte Laurids Brigge* – die für die Moderne zentral gewordene Lösung der Formprobleme. Doch selbst in Handkes feinsinnigem kleinem 'Bildungsroman', als der seine Erzählung gelesen werden kann, ist eine ungebrochene Hinwendung zur Sprache über die Bilder nicht mehr möglich: die Hinwendung zur Muttersprache erfolgt bei Handke nicht nur über den

Jahrbuch 1, Opladen 1992, S.42-58: "Indem die Worte versuchen, den Schmerz als Element einer Kausalkette darzustellen, nivellieren sie zwangsläufig die Erlebnisintensität, da innerhalb einer Kausalkette grundsätzlich alle Glieder homogen sein müssen. Damit ist keine prinzipielle Aussage gegen den Wert kausaler Erklärungen gemacht; Peter Weiss stellt lediglich die These auf, daß diese an eine Grenze stoßen, wenn es darum geht, Erfahrungen von Schmerz und Leid in lebensweltlichen oder künstlerischen Kontexten wiederzugeben." (S.43f)

10 Lindner a.a.O., S.85. So auch, Lindners Formulierung aufgreifend, Juliane Kuhn: 'Wir setzten unser Exil fort.' Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss. St. Ingbert 1995. "Peter Weiss entwickelte in seiner Rede *Laokoon oder über die Grenzen der Sprache* damit erstmals das Prinzip einer *Ästhetik des stummen Widerstands*, das seinen Höhepunkt Jahre später in jener dreibändigen *Ästhetik des Widerstands* findet, die mit der Entzifferung des Pergamon-Altars als 'entfesselter Laokoon' beginnt." (S.160)

11 Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a.M. 1980.

sprachlosen Umweg von bildender Kunst und Natur, sondern sie kann nur von der Fremde aus – von Paris aus, im Anschluß an einen längeren Aufenthalt außerhalb Europas – gelingen. Bei aller Unterschiedlichkeit der Werke Handkes und Weiss' läßt sich die individuelle Entwicklung des Ich-Erzählers in der *Ästhetik des Widerstands* als eine dem Ich-Erzähler in Handkes *Die Lehre der Sainte-Victoire* vergleichbare bestimmen. Zunächst vom Inhalt her kommend, läßt Weiss den Weg seines Ich-Erzählers von der Ekphrasis, der Bildbeschreibung, zur Beschreibung der Wirklichkeit¹² – eine genaue Beschreibung der Hinrichtungen der Mitglieder der *Roten Kapelle* in Plötzensee – nehmen. Wie sich das zum Schriftsteller 'verwandelte' Ich Handkes der Lehre der Sainte-Victoire verpflichtet weiss, so zeigt sich auch der zum Schriftsteller gewordene Ich-Erzähler Weiss' durch die Lehre seiner Bilder geschult. Geht Handke jedoch davon aus, daß hier – wenn auch im Anschluß an das sprachliche Erbe – eine 'neue Sprache' gewonnen sei, so fehlt bei Weiss, der Glaube an diese 'neue Sprache'. Im Hinblick auf die nüchterne Sprachlichkeit der Hinrichtungsdarstellung in der *Ästhetik des Widerstands*, so ist immer wieder argumentiert worden, verweigere sich Weiss nachdrücklich jeder Form der Ästhetisierung des Leidens. Der Gewinn, den die sprachliche Artikulation des namenlosen Ich-Erzählers in der *Ästhetik des Widerstands* aus der Begegnung mit der bildenden Kunst zieht, beschränkte sich dann allein auf Aufbau und Gestaltung des umfangreichen Romans, der sich – der den Roman einleitenden und ihn wieder abschließenden Beschreibung des Pergamonfrieses entsprechend – als eine Aneinanderfügung fragmentarischer (Text-)Blöcke präsentiert. Ihre Aneinanderreihung macht den umfangreichen Roman aus, der damit als Gesamtwerk eine der bildenden Kunst vergleichbare Qualität der Simultaneität erhält.

So sehr sich die Verfahrensweisen Handkes und Weiss' voneinander unterscheiden mögen – hier 'plötzliche Einsicht', dort mühsame Entzifferung, hier 'neue Sprache', dort alte Sprache im dialektischen Widerspiel der Simultaneität – beide teilen sie die Annahme von einer Unmittelbarkeit der Bilder und ihrer Simultaneität im Sinne einer – je unterschiedlich bedeutsamen – 'Ganzheitlichkeit'. Beide gehen damit von einer zunächst nicht sprachlich verfaßten Bildbetrachtung aus. So stellt Weiss, der den Vorgang der Bildbetrachtung gleich zu Beginn seines Romans als einen Lektürevor-

12 Hier, ausnahmsweise, die Rede von der 'Wirklichkeit' ohne relativierende Anführungsstriche, denn es handelt sich in der *Ästhetik des Widerstands* um einen durchaus reflektierten Zugriff auf die Beschreibung von 'Wirklichkeit' im Gegensatz zur Bildbeschreibung.

gang ausweist, diesem jedoch den überwältigenden ersten Eindruck des Kunstwerks voran. Jene Passage, mit der der Roman seinen Anfang nimmt, wie auch die übrigen ekphratischen Passagen des Romans, bedienen sich einer poetischeren Sprache als der übrige Text. Peter Weiss installiert so in seinem Roman *Ästhetik des Widerstands* mit seinen Bildbeschreibungen ein eigenes, von der nüchternen Sprache des übrigen Romans unterschiedenes Ausdrucksfeld. Mit ihrer poetischen – im Sinne von 'vorrationalen' – Sprache leugnen sie den Charakter der sprachlichen – im Sinne von 'rationalen' – Verfaßtheit der Ekphrasis. Es wird im Folgenden noch zu klären sein, ob diese Passagen nicht eben doch, im Widerspruch zu der vordergründigen individuellen Sprachentwicklung des Ich-Erzählers, von der Möglichkeit einer poetischen 'anderen Sprache' künden.

Die Shoah als 'Erziehungsauftrag'

Das Ungenügen an der Sprache ist in der Literatur ein immer wiederkehrender Topos; für die Moderne beispielhaft formuliert in Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos*, dem die Worte "im Munde wie modrige Pilze"¹³ zerfallen und der sich mit dem Redner Crassus vergleicht, "von dem berichtet wird, daß er eine zahme Muräne, einen dumpfen, rotäugigen, stummen Fisch seines Zierteiches, so über alle Maßen lieb gewann, daß es zum Stadtgespräch wurde; [...]"¹⁴ Die Hinwendung zu den Schwesterkünsten wird genährt von der Hoffnung, dem Ungenügen an der Sprache zu entgehen und die Grenzen der Sprache in der Überschreitung der Grenzen zwischen den Künsten vollziehen zu können. Für die mit der Sprache Befassten bietet sich diese Hoffnung in die Grenzüberschreitung in besonderer Weise an, da sich die Sprache in der Hierarchie der Künste in einer Mittel- und Mittlerposition zwischen den 'tiefer' liegenden Bildern und der 'höheren' Musikalität befindet, zwischen der 'unmittelbaren Zugänglichkeit' der Bilder und der 'Abstraktheit' der Musik.

Mit der Shoah erhält das Ungenügen an der Sprache, im Werk Weiss', wie in den Werken vieler anderer Autoren, eine neue Qualität: aus dem Formproblem ist ein moralisches geworden, das – auch – von höchstem politischen und pädagogischen Interesse ist. In der Verschiebung des Interesses vom Formproblem am Beispiel des Schreies bei Lessing zur Frage nach

13 Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: ders.: Das erzählerische Werk, Frankfurt a.M. 1969, S.102-123, hier S.106.

14 ebd., S.122.

der Darstellbarkeit des Leidens bei Weiss in der frühen Lessingpreisrede wurde diese neue Qualität bereits offenkundig. Vor diesem Hintergrund ist die *Ästhetik des Widerstands* mit ihren zahlreichen in den Roman integrierten Bildbeschreibungen immer wieder gelesen worden als das Erziehungsprojekt par excellence für die deutsche Gesellschaft nach 1945. Argumentiert wurde dabei mit den besonderen Möglichkeiten ästhetischer Gestaltung – und hier: insbesondere denen des stummen, unmittelbar wirkenden Bildes –, die sich sprachlich-diskursiver Logik entziehe und daher allein eine adäquate Darstellung der Shoah zu leisten vermöge.¹⁵ Eine solche Argumentation aber läuft Gefahr, nicht bei dem politischen und pädagogischen Voratz, 'aus der Geschichte zu lernen', stehen zu bleiben. Sie bindet vielmehr die Shoah in eine ästhetische Debatte ein, in der die Shoah als 'Maßstab' fungiert und die Unmöglichkeit erlaubt, einen Vergleich von 'Einzigartigkeiten' herstellen zu können. In anderem Kontext ist bereits gegen diese "ästhetische Versuchung"¹⁶ der Literaturwissenschaft mit Nachdruck Einspruch erhoben worden. Zu recht ist für die Begründung dieses Einwands verwiesen worden – und immer wieder zu verweisen – auf Amérys Essay *Die Tortur*, der jede Auskunft über das Leiden und den Schmerz als unangemessen zurückweist und selbst zu geben verweigert. Vom Ort des Leidens – im Falle Amérys des belgischen Konzentrationslagers Breendonk – und dem äußeren Verlauf der Folter kann Bericht erstattet werden, nicht aber von dem Schmerz selbst:

15 Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Ästhetik des Widerstands*, Würzburg 1992. "Wie das Bild nach dem irreversiblen Einschnitt der Moderne sich sprachlich-diskursiver Logik entzieht und seinen Sinn nur in sich, in seiner jeweiligen Einzigartigkeit, offenbart, ohne daß diese Sinnebene von ihrem Bedeutungsträger abgelöst werden kann, entzieht sich die Einzigartigkeit der Judenvernichtung rationalen Erklärungsmustern. Der 'Selbständigkeit und Fremdheit' dieses Ereignisses kann nur in einem Medium adäquat Ausdruck verliehen werden, das selbst absolute Eigenständigkeit verkörpert. Radikal formuliert: nur wenn Auschwitz ästhetisch dargestellt und wahrgenommen wird, kann seine Einzigartigkeit nachvollzogen werden." (S.176)

16 Scherpe, Klaus: Von Bildnissen zu Erlebnissen: Wandlungen der Kultur 'nach Auschwitz.' In: Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, hg. v. Hartmut Böhme/ Klaus Scherpe. Hamburg 1996, S.254-282, hier S.261. Zuvor bereits formuliert Scherpe sein Unbehagen: "Ein Unbehagen stellt sich zumeist erst dann ein, jedenfalls bei mir, wenn die industrielle Vernichtung von 6000000 Millionen Juden als nicht mehr steigerungsfähiges Musterbeispiel in der ohnehin florierenden Debatte des Ästhetischen (Monumentalität, Authentizität, das Erhabene) aufgerufen wird." (S.256)

”Es wäre ohne alle Vernunft, hier die mir zugefügten Schmerzen beschreiben zu wollen. War es ‘wie ein glühendes Eisen in meinen Schultern’, und war dieses ‘wie ein mir in den Hinterkopf gestoßener stumpfer Holzpfehl?’ - ein Vergleichsbild würde nur für das andere stehen, und am Ende wären wir reihum genasführt im hoffnungslosen Karussell der Gleichnisrede. Der Schmerz war, der er war. Darüber hinaus ist nichts zu sagen. Gefühlsqualitäten markieren die Grenze sprachlichen Mitteilungsvermögens. Wer seinen Körperschmerz mitteilen wollte, wäre darauf gestellt, ihn zuzufügen und damit selbst zum Folterknecht zu werden.”¹⁷

Wie Peter Weiss in seiner Lessingpreisrede und – mit dem als ‘Gravur’ vorgestellten Schreiben – in der *Ästhetik des Widerstands*, so besteht auch Améry in seinem Essay auf einer unhintergehbaren, nicht mitteilbaren Körperlichkeit des Leidens. Und dennoch: es wird zu fragen sein, ob nicht die Hoffnung in das Durchbrechen der Kausalitätskette mit Hilfe der Bilder, wie Weiss sie stellvertretend für viele Autoren seiner Generation in seiner Lessingpreisrede formuliert, zugleich einer gegenläufigen – hier als zynisch ausgewiesenen – primär ästhetisch interessierten Argumentation Vorschub leistet.

Erziehung zum Widerstand: Bildbetrachtung und Bildauswahl

In ihrem politischen Anspruch ist die *Ästhetik des Widerstands* nicht nur als ein auf den individuellen Bildungsprozeß ausgerichteter Bildungsroman verstanden worden, sondern als Roman mit einem konkreten erzieherischen Anliegen.¹⁸ Die *Ästhetik des Widerstands*, so wird in diesen Arbeiten unter-

17 Jean Améry: Die Tortur. In: ders., *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart 2. Aufl. 1980, S.47-73, hier S.63.

18 Nicht zufällig - und keineswegs nur in erziehungswissenschaftlichen Arbeiten zu Weiss’ *Ästhetik des Widerstands* - ist in diesem Zusammenhang auf Gramsci verwiesen worden. So zuletzt Armin Bernhard: *Der Bildungsprozeß in einer Epoche der Ambivalenz. Studien zur Bildungsgeschichte in der Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a.M. 1996. ”In Peter Weiss’ Bildungsutopie finden wir die pädagogische Konkretisierung dieser politisch-kulturellen Theorie Gramscis vor: Weil sich qualitative gesellschaftliche Umgestaltungen niemals mechanisch vollziehen können, sind sie auf einen Vorlauf an gesellschaftlichen Bildungsprozessen angewiesen, in denen wesentliche Fermente einer sozialen Neuformierung erst freigesetzt werden können” (S.101; siehe hierzu auch S.104). Zuvor war auch von literaturwissenschaftlicher Seite bereits ein Zusammenhang zwi-

stellt, erhebe den Anspruch, einen Beitrag zu leisten zur Einweisung in eine politisch relevante Aneignung von Kulturgütern, in diesem Falle: in die Lektüre der Bilder. Die in der bildenden Kunst Dadas und des Surrealismus Gestalt gewordenen Traumbilder sind, so ist es in der *Ästhetik des Widerstands* ausdrücklich formuliert, in diese zunächst vom Bildinhalt her kommende Herangehensweise einbezogen. Gleichwohl folgt die tatsächliche Auswahl der in der *Ästhetik des Widerstands* vorgestellten Bilder vornehmlich dem Kriterium der benennbaren Bildbotschaft. Die Bildauswahl des Autors Weiss läßt sich als eine "schwarze"¹⁹ der Leiddarstellungen bestimmen – so bilden den Schwerpunkt der Bildbeschreibungen die Beschreibung des *Pergamonfrieses*, Gericaults' *Floß der Medusa* und Picassos *Guernica*. Neben der thematischen Festlegung Weiss' läßt sich mit der Vorliebe für Bildwerke aus der Zeit der französischen Revolution auch eine zeitliche Eingrenzung des Bilderrepertoires in der *Ästhetik des Widerstands* feststellen. Läßt Weiss in seinem Roman also zwei verschiedene Rezeptionsweisen – und damit auch: zwei Richtungen – von bildender Kunst zu, so kommt er in der Gestaltung seines Romans jedoch der Forderung einer seiner Figuren nach, die nach dem "festen Grund" einer 'lesbaren' Kunst verlangt. So fordert Coppis Mutter, die Arbeiterin:

"Wir haben doch kaum, sagte sie, indem sie sich setzte und die Füße wieder ins Bad stellte, Lesen und Schreiben gelernt, und das Bilderansehen war etwas, an das überhaupt nicht gedacht wurde" (ÄdW 1,36).

Die doppelte Funktion des Bildungsromans, in dem die Lesenden, vermittelt durch den Nachvollzug des Bildungsgangs des Helden, selbst unterwiesen werden, macht sich auch die *Ästhetik des Widerstands* mit ihrer Einführung

schen Gramsci und Weiss hergestellt worden: Klaus Herding: Arbeit am Bild als Widerstandsleistung. Geschichte - durch Kunst zu bewegen? In: Die Ästhetik des Widerstands, hg. v. A. Stephan, Frankfurt a.M. 1983, S.246-284, hier S.264.

- 19 So konstatiert Herding: "Bei näherem Zusehen verblüfft zunächst die Auswahl der Sujets. Weiss' 'Hadeswanderung' geht von *Pergamon* aus und führt über Picassos *Guernica* am Ende dorthin zurück, reicht von Bosch's *Höllenvisionen* über Martorels *Folterbilder* zu apokalyptischen Weltbühnen in der Art von Carons *Massakern* und Brueghels *Todestriumph* bis hin zu Goyas *Erschießung der Aufständischen* und Meissoniers *Barrikade* mit den hingemordeten Arbeitern des Pariser Juniaufstandes - ein musée imaginaire aus Martyrien, Niederlagen und Leichen. Umso mehr scheint hier eine bewußt 'schwarze' Auswahl getroffen zu sein, als Weiss auch mit Werken von Magritte und Yves Klein, Spoerri und Tinguely vertraut war und mit den letzteren heitere *performances* durchgeführt hat. All dies ist ausgespart - Ästhetik als Alptraum?" (Herding a.a.O. S.248)

in die Bildlektüre zur Aufgabe. In diesem Zusammenhang ist der Beginn des Romans als programmatischer zu verstehen. Denn unmittelbar an die suggestive Beschreibung des Pergamonfrieses, die nichts ist als die ekphratische Suggestion eines ersten, überwältigenden Seherlebnisses, schließt Weiss die zweifache Lektüre seiner Protagonisten an. Er beschreibt, wie sie mit Hilfe eines erläuternden Kunstführers zu einem Verständnis des *Pergamonfrieses* gelangen. Wie bereits in der Lessingpreisrede wird Bildlektüre in der *Ästhetik des Widerstands* also – auch – wörtlich verstanden als ein Erarbeiten des Bildverständnisses mit Hilfe der Sprache. Der gesellschaftskritische, erzieherische Anspruch verbindet nun jedoch Bild und Text auf eine andere Art und Weise, als sie für den individuellen Bildungsgang ausgemacht werden konnte. War dort das Verhältnis der Künste als ein hierarchisches gedacht und der Entwicklungsgang als ein Weg vorgestellt, der von den Bildern zur Sprache verlief, so befinden sich im Hinblick auf ihre gesellschaftliche Relevanz Bild und Text auf einer Ebene. Ihrem Erinnerungsauftrag – dem ‘Erziehungsauftrag’ der Shoah – folgend finden sie sich unter der Herrschaft Mnemosynes, der Mutter der Musen zusammen.

”Die Gesamtkunst, [...], die Gesamtliteratur ist in uns vorhanden, unter der Obhut der einen Göttin, Mnemosyne. Sie, die Mutter der Künste, heißt Erinnerung. Sie schützt das, was in den Gesamtleistungen unser eignes Erkennen enthält. Sie flüstert uns zu, wonach unsre Regungen verlangen. Wer sich anmaßt, dieses aufgespeicherte Gut zu züchten, zu züchtigen, der greift uns selbst an und verurteilt unser Unterscheidungsvermögen. Manchmal sind mir schon die Kunsthistoriker zuwider, die mit erhobenem Zeigefinger die Vieldeutigkeit jedes Werks vergessen, diejenigen aber, die aus politischen Erwägungen Zwänge vornehmen, wissen vom Wesen der Kunst nichts. Mit ihren Bilderstürmen, ihren Bücherverbrennungen, ihrer Bekämpfung nicht genehmer Ansichten stellen sie sich als Angehörige der Inquisition dar.” (ÄdW 1,77).

Wohl kaum zufällig fällt im Zusammenhang mit dem Gespräch über einen Bildervorrat der griechische Name der Göttin der Erinnerung. Er stellt eine Beziehung her zwischen Weiss’ *Ästhetik des Widerstands* und Warburgs Projekt des *Mnemosyne-Atlases*.²⁰ Warburgs Konzept eines Bildervorrats

20 Schon 1983 hat Herding auf diese Verbindung aufmerksam gemacht; erstaunlicherweise ist dieser Hinweis von der Weiss-Forschung nicht aufgegriffen worden. ”Eng berührt sich sein Drang nach ‘Entschichtung’ (Vergegenwärtigung) solcher Formen mit deren undeutender Aneignung bei Warburg, verwandt ist beider Interesse, durch ‘Sprengung der Ausdrucksfesseln’ (Warburg) bzw.

verbindet, wie Weiss' *Ästhetik des Widerstands* auch, für die Bildbetrachtung die Kategorie des unmittelbaren Erlebens mit jener der historischen Relevanz.²¹ Warburgs in den zwanziger Jahren entwickeltes Konzept eines Körpergedächtnisses, in das Pathosformeln als ein 'Leidensschatz' eingeschrieben sind, wird von Weiss aufgegriffen, um in der *Ästhetik des Widerstands* eine – nicht die einzige – Erinnerungskonzeption zu formulieren, die an die Möglichkeiten eines gelingenden Erinnerns glaubt. Der durch die *Ästhetik des Widerstands* angeleitete Lernprozeß wäre dann also vorzustellen nicht nur als ein Prozeß zunehmender Einsicht, sondern auch als ein Vorgang des Einübens.

Zu fragen ist, ob diese Konzeption eines Körpergedächtnisses als eine verstanden werden muß, die der unhintergehbaren Körperlichkeit des Leidens, wie Améry sie markiert, gerecht wird, oder aber ob, im Gegenteil, der Rückgriff auf Warburgs *Mnemosyne* in der *Ästhetik des Widerstands* verstanden werden muß als die Hommage an eine zeitgebundene Konzeption der Bildbetrachtung, die mit der Erfahrung der Shoah unwiederbringlich verloren ist.

Erziehung zum Tode?

Von der Übermacht der Schreckensbilder

Das Körpergedächtnis in der Literatur nach 1945 vermag die Schreckensbilder nicht zu überleben. In der *Ästhetik des Widerstands* ist es die Mutter des Ich-Erzählers, die das Geschehene in Verbindung mit dem Wissen um die Shoah verstummen läßt. Gefangen in ihren Schreckensvisionen, der Übermacht der nicht in bildende Kunst oder Sprache zu übersetzenden Bilder ausgeliefert, mündet ihre mimetische Erinnerung an die Toten der Shoah in den eigenen Tod. Die Geschlechterdifferenz, die sich in den unterschiedlichen Erinnerungsverfahren niederschlägt – mnemosynisches männliches versus mimetisches weibliches – ist schon lange vor der *Ästhetik des Widerstands* in Bachmanns Roman *Malina* behandelt und in der Doppelgängerfi-

'Entfeßlung der Leidenschaften' im Kunstwerk (Weiss) dieses Potential (bei Wahrung des irrationalen Antriebs) in rationales Handeln zu überführen; nicht zufällig demonstriert Weiss die 'Entfeßlung der Leidenschaften' an einem Werk, das von klassizistischem Pathos geprägt ist." (Herding a.a.O., S.259)

21 Zu Warburg siehe in diesem Kontext auch Gottfried Boehm: *Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens*. In: *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl*, München 1985, S. 37-57.

gur Malina/ Ich als das 'männlichen' Überlebens versus 'weiblichen' Daran-Sterbens beschrieben worden. Die *Ästhetik des Widerstands* greift diese – bereits bei Bachmann poetologisch gewendete – Unterscheidung für den Schreibprozeß auf.

In ausdrücklicher Abgrenzung von den Erinnerungskonzeptionen in der *Ästhetik des Widerstands* – wobei der 'männlichen' Konzeption die Erinnerungsleistung abgesprochen wird – entwickelt Anne Duden in ihrem Roman *Das Judasschaf* das Erinnerungsverfahren ihrer weiblichen "Person". Gewonnen wird, so die von Duden formulierte Absicht, eine konkrete weibliche Position jenseits des Verstummens, der es gelingt, die Mimesis mit dem Toten mit dem Schreibprozeß zu verbinden.

"Sie lief auf eine Schranke zu, die sie unabwendbar vor Augen hatte und die sie nicht würde überspringen können. Es war ihr nicht zu teilendes Wissen, auf das sie ununterbrochen zustürzte. Sie wußte, daß es keine andere Richtung gab und die Strecke zu Ende wäre, wenn sie auf es aufprallte und deklungsgleich mit ihm würde.

Nichts war mehr zu leugnen, kein einziges Versteck war übriggeblieben, kein Umweg, keine Abzweigung. [...] Männlichere Lebensaussichten konnte sie bei sich nicht anwenden. Denn es fehlte ihnen, was sie erst noch durch Zusammenstoß mit sich selbst und Versteinerung beseitigen mußte: Gedächtnis. Sie hätte sich also einfach hinsetzen und dann geduldig lernen müssen, daß vor und zurück nichts weiter ist oder war oder sein wird. Aber sie konnte sich nicht hinsetzen."²²

Die erinnerungsträchtige "Versteinerung" wird von Dudens Ich-Erzählerin im Stillstand des Bildes gesucht. Anders als Weiss, der in Anlehnung an Warburg (und mit der Einbeziehung von Traumbildern und Schreckensvisionen unter den Bildbegriff) Bilder- und Körpergedächtnis zusammengeführt hatte, wird beides in Dudens Roman wieder voneinander geschieden. Bilder und Körper existieren unabhängig voneinander, so daß es der Person möglich wird, in die Bilder einzutreten. Sie begibt sich schließlich in Caraccios *Meditation über die Passion Christi* hinein:

"Ich, hinzugetreten, bin hier die einzige Frau, und ich will, so lange es geht, den Blick nicht wenden. [...] Auch dies ist natürlich nur ein eingeräumter Ort, ein vorübergehendes, freundliches Zugeständnis an mich, den Toten und die Alten, und keineswegs der Ausgangspunkt des anderen oder gar Offenen.

22 Anne Duden: *Das Judasschaf*, Berlin 1994 (1. Aufl. 1985), S.45

Mich seitwärts oder rückwärts zu wenden, dürfte gleichfalls nicht weit führen. Also beginne ich mich einzulesen, hier, auf der Stelle, von der ich mich kaum rühren kann, nehme mehrmals Bücher zu Hilfe, dann und wann fallen mir vor Erschöpfung die Augen zu oder sie tränen mir aus dem Kopf, bis ich selber mitten in der Verdichtung stehe und von da aus mühelos in alle Richtungen blicken und das wie zu einem Spektrum gebrochene Rundum entziffern kann als Menschenwerk.”²³

Mit dem Eintritt in das Bild und den Stillstand seiner zeitlosen Simultaneität gelingt – so möchte es Duden – eine mimetische Angleichung an das Tote, die von der ”einzig[e] Frau” sprachlich vollzogen wird. Das Bild wird in diesem Verfahren verwendet als Alternative zu stummer Körpersprache und analytischer Mördersprache.

Versucht Weiss in seiner poetischen Sprache der Bildbeschreibung eine andere Sprachmöglichkeit in Aussicht zu stellen – auf die durchaus analytische Passagen der Bildinterpretation folgen – so negiert Duden den sprachlichen Charakter der Ekphrasis ganz. Indem Duden ihre Ich-Erzählerin in das Bild eintreten läßt, stellt sie die Möglichkeit eines gelingenden sprachlichen Nachvollzugs der Genese des Schreibe in Aussicht, den die Mutter in Weiss *Ästhetik des Widerstands* niemals ausstößt, von dem es aber heißt, daß ihn kein Lebender je hätte ertragen können. Mit der Verwandlung der ‘von außen’ beschreibenden Ekphrasis in das ‘Hineingehen’ in die Todes- und Schreckensbilder entwickelt Duden ein Konzept der möglichen Schreibens über die Shoah, ein Konzept, das im Anschluß an Bachmanns Roman *Malina*, als ein ‘weibliches’ verstanden wird und um den ‘Preis’ des eigenen Sterbens einzulösen ist. Der Vergleich mit Bachmanns Roman *Malina* aber, dem Duden sich in ihrer Arbeit am *Judasschaf* verpflichtet weiß, macht gerade auf die Problematik dieses poetologisch gemeinten Entwurfs weiblichen Schreibens aufmerksam. Das weibliche Ich in *Malina* nämlich ist, anders als die Person in Dudens *Judasschaf*, nicht eine konkrete Frauenfigur. Es ist vielmehr der weibliche Teil einer Doppelfigur, die sich aufgrund ihrer vielfachen, mit der Shoah in Zusammenhang gebrachten Beschädigungen als nicht lebensfähig erweist. Am Ende des Romans vermag nur mehr die männliche Hälfte, ein defizitäres Wesen, zu überleben. In dem Maße also, in dem Bachmanns Roman *Malina* als ein ‘feministischer’ gelesen werden kann, verwirft er zugleich unmißverständlich jede Konzeption eines dem ‘männlichen’ Schreiben über die Shoah überlegenen ‘weiblichen’

23 ebd., S. 97f.

Schreibes – verstanden als eines Schreibens aus der Perspektive der Opfer. Ebenfalls als problematisch erweist sich Dudens Konzeption eines weiblichen Schreibens im Hinblick auf die von ihr so verstandene Gegenfigur der Mutter in Weiss' *Ästhetik des Widerstands*.²⁴ Denn mit dem Tod der Mutter in der *Ästhetik des Widerstands* distanziert sich Weiss nachdrücklich von poetologischen – und, auf ein 'lebbares' Maß zurückgenommen, pädagogischen – Kalkulationen jener Art, die den 'Preis' gelingender Erinnerung an die Shoah meinen benennen zu können. Weiss' Gegenentwurf zu männlicher Erinnerung und weiblicher Trauer in der *Ästhetik des Widerstands* ist vielmehr die androgyn konzipierte Figur einer Trauernden, deren Erinnerung fehlschlägt. Am Ende des Romans bleibt sie als eine Überlebende zurück, die die Erinnerung an die Toten als unangemessenen Aneignungsversuch zurückweist. Sie verzichtet auf eine Funktionalisierung der Toten. Im Gegenzug zu ihr ist die männliche Erzählerfigur konzipiert als eine, die zwar erinnert, die eigene Trauer jedoch 'durchstreicht'.²⁵ Im emphatischen

24 Anne Duden im Gespräch mit Sigrid Weigel über ihren Roman *Das Judasschaf*: "Gegen das Verstummen des weiblichen Subjekts gerade richtet sich mein Schreiben. [...] Ich denke, daß der Schrei sehr wohl ausdrückbar ist, gerade auch von einer Frau ausdrückbar ist. Im Zusammenhang mit dem Zitat aus der *Ästhetik des Widerstands* müßte man sich fragen, was diesem Schrei, der nicht ausgestoßen wird, der nicht zu Wort kommt, den angeblich kein Lebender aushalten würde, vorausgeht. Was geht überhaupt jedem Schrei voraus? Eine Unertaglichkeit, eine Anhäufung von Schmerz, von Leid oder auch ein Schock. Das ist die Voraussetzung, die Vorgeschichte des Schreis, seine Genese oder Anamnese, je nachdem. Der Schrei bricht aus der Unaushaltbarkeit aus und geht wieder in ihr unter, in sie ein; er ist Aus- und Einbruch zugleich. Ich denke, ich versuche genau diese Genese oder Anamnese des Schreis wiederzugeben, nicht also den Moment des Schreis, sondern wie es zu dem Schrei kommt, wie er sich aufbaut. Dann [...] wird er sogar aushaltbar. Wenn die Genese genau beschrieben wird, wenn man das kann - ich glaube wirklich, daß das eine große Schwierigkeit ist, daß das auch in unserer Sprache erstmal nicht vorgesehen ist, und daß genau da die Arbeit, von der ich sprach, ansetzen muß. Aber wenn man diese Genese ausdrücken kann, dann ist/ wird auch der Schrei möglich. Fast ist er dann aber schon gar nicht mehr nötig." (Anne Duden/ Sigrid Weigel: Schrei und Körper - Zum Verhältnis von Bildern und Schrift. Ein Gespräch über *Das Judasschaf*. In: Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste, hg. v. T. Koebner, München 1989, S.120-148, hier S.139f.)

25 Politischer Widerstand und Kunstproduktion gehören, so zeigt es Butzer, in der *Ästhetik des Widerstands* zusammen: "Aus der Überwindung des gefährlichen Augenblicks erwächst auf der Handlungsebene die Möglichkeit des Widerstands, auf der poetologischen Ebene das Kunstwerk als Andenken der Toten, das in zwei aufeinanderfolgenden Phasen beschrieben wird: einer verfehlenden Trauer (Bischoff-Figur), deren Erinnerungsversuch an der melancholischen Inkorporati-

Begriff der Erfahrung werden in der *Ästhetik des Widerstands* Kunstrezeption und Kunstproduktion mit politischer Widerständigkeit zusammengeführt. Der Ich-Erzähler versteht sich daher als ein Perseus, der sich von Medusa abwenden muß, um sie, indem er ihr das eigene Spiegelbild vorhält, töten zu können. Sein Erzählverfahren wird in der *Ästhetik des Widerstands* mit dem eines Malers verglichen: es vermeidet den unmittelbaren Anblick des Schreckensbildes, um den tödlichen Schrecken überwinden und sein Bild überliefern zu können.²⁶

Diese Überlieferung aber ist eine sprachliche. Der Entwicklungsgang des männlichen Ich-Erzählers in der *Ästhetik des Widerstands* läßt sich damit nicht nur im Hinblick auf die Entwicklung der eigenen Sprache, sondern auch im Hinblick auf die Art und Weise der zu leistenden Erinnerungsarbeit als Abschied von den Bildern verstehen.

Abschied von den Bildern: Die Leerstelle

Widmet sich die *Ästhetik des Widerstands* den Bildern des Schreckens auf eine höchst differenzierte Art und Weise, so verzichtet sie programmatisch von Anfang an auf positive Leitbilder. Gleich zu Beginn des Romans machen die drei Betrachter des Pergamonaltars eine Leerstelle aus: die Figur des Herakles, Sohn einer Sterblichen und eines Gottes, fehlt auf dem Fries. Diese Leerstelle, so entscheiden sie, gilt es mit eigenen Entwürfen zu füllen. In der Mitte des dritten Bandes der *Ästhetik des Widerstands* kommen die drei Betrachter noch einmal auf die Leerstelle des Herakles zu sprechen, nun aber entscheiden sie sich dagegen, die Leerstelle mit Bildern zu füllen. Der Forderung nach dem Bilderverzicht wird die pragmatische Überlegung entgegengehalten, daß der Mensch für sein Denken nun einmal Bilder benöti-

on der Toten scheitert, und einer fehlenden Trauer des Erzählers, der die Erinnerung des Vergangenen gelingt um den Preis, jeden Anspruch auf Authentizität 'durchzustreichen'." (Günter Butzer: *Fehlende Trauer. Verfahren epischen Erzählens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München 1998. Hier S.320.)

- 26 Für die Darstellung seiner poetologischen Überlegungen greift Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* auf den Mythos der Medusa zurück: "Sich abwendend von der Gorgo, nur in einem Spiegel ihr fratzenhaftes Antlitz auffangend, hatte Perseus sie getötet, und dieses Ausweichen war auch Picasso zu eigen. [...] Perseus, Dante, Picasso blieben heil und überlieferten, was ihr Spiegel aufgefangen hatte, das Haupt der Medusa, die Kreise des Inferno, das Zersprengen Guernicas." (ÄdW I,339)

ge. Diese 'nur' pragmatische Überlegung erkennt somit die ideelle Forderung nach dem Bilderverzicht an; gleichwohl berücksichtigt sie die nicht seinem Ideal entsprechende Natur des Menschen. Der Einwand aber, daß der Mensch Bilder benötige, schließt das Streitgespräch nicht ab, sondern hält es in Gang. Genau darin wird schließlich die Qualität der durch die Leerstelle evozierten Bilder bestimmt: in dem durch das (fehlende) Bild angestoßenen, unabschließbaren Streitgespräch.²⁷

Auch in Bachmanns unvollendet gebliebenem, dem Roman *Malina* vorangegangenen Romanfragment *Der Fall Franza* findet sich ein Relief, das eine Leerstelle aufweist.

"[...] Martin konnte erst wieder mit Franza rechnen, als sie die ausgekratzten Zeichen sah, in Dêr el-Bâhari, in dem Tempel der Königin Hatschepsut, von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war auf den Wänden, durchgehend die Zerstörung, aber keine durch Plünderer und keine durch Archäologen, sondern zu ihrer Zeit zerstört oder nach ihrem Tod, [von] dem dritten Tuthmosis. Siehst du, sagte sie, aber er hat vergessen, daß an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll. [...] er hat sie nicht zerstören können. Für sie hier war das nicht Stein und nicht Geschichte, sondern, als wär kein Tag vergangen, etwas, das sie beschäftigte."²⁸

27 "[...] in uns ist der, der aus dem Götterfries fiel, wir brauchen keinen Leitstern, wir brauchen die Mythen nicht, die uns nur verkleinern wollen, wir genügen uns selbst. Und Heilmann darauf, wir können nicht leben, ohne uns ein Bild von uns zu machen, gleichgültig, ob uns ein solches Bild nun aus einer langen Geschichte überbracht oder von eigner Hand, zum gegenwärtigen Bedarf, geschaffen wird. Herakles, Sohn eines Gottes und einer Sterblichen, habe Irdisches und Zeitloses in sich gehabt, er sei erst Mensch, dann Held, dann Gott geworden, was diese Entwicklung denn andres bedeute, als daß wir in unserm Dasein alle Stadien durchliefen, ständig ankämpfend gegen die eigne Begrenztheit, immer sehe er Herakles vor sich, sagte er, am äußersten Rand der Welt, bei den Hesperiden, dort wo die Vorstellungskraft ihr Ende erreiche, und sich doch immer weiter noch ausstrecken wolle. Die Unsterblichkeit, die er zuletzt erlangt habe, besage, daß seine Taten unvergeßlich seien, wie die Taten derer, die sich zur Wehr setzen gegen die Mächte des Zerstörerischen. Ein tragischer Held sei er, sagte Coppi lachend, mit wegwerfender Handbewegung, einer, der nicht in sich zu ruhn vermöge, der sich nicht begnügen könne mit dem Erkennbaren, der ins Ungreifbare wolle. Nun bist du, [...], wieder beim Streitgespräch angelangt, sagte Heilmann, [...]" (ÄdW III,169)

28 Ingeborg Bachmann: *Der Fall Franza*. In: dies. Werke 3, Frankfurt a.M. 1978, S.446f.

Im Gegensatz zu den männlichen Figuren in der *Ästhetik des Widerstands* entwirft Franza weder positive andere Leitbilder, um die Leerstelle zu füllen, noch entwickelt sie eine eigene Sprache der – möglicherweise – widerständigen Rede über die Bilder. Anders auch als Dudens „Person“ im *Judas-schaf*, die in die Bilder hineingeht, um sich sprechend den Toten mimetisch anzugleichen, geht sie, wie die Mutter in der *Ästhetik des Widerstands*, in zunehmender Verstummung in die Leerstelle ein.

Eine Besichtigung der Schreckensbilder lehnt Franza ebenfalls ab. Die ästhetisch konservierten und als museale Ausstellungsstücke konsumierten Toten sind ihr ein Bild des Grauens, dem sie sich im Namen des zu leistenden Totengedenkens verweigert. Bei ihrem Besuch der Pyramiden verzichtet sie darauf, den für die touristische Besichtigung freigegebenen Mumiensaal zu betreten. Der zum Kunstwerk gestaltete tote Körper – im *Wilhelm Meister* mit der mumifizierten Mignon als der ‘Preis’ bürgerlichen Lebens ausgestellt – wird in *Der Fall Franza* als ästhetischer ‘Maßstab’ für ein Schreiben nach 1945 zurückgewiesen; jede ‘Verwendung’ der Toten für ästhetische wie für pädagogische Zwecke würde der Shoah eine Funktion und damit einen ‘Sinn’ zuweisen. Die Schreckens- und Todesbilder aber haben sich jeder Sinnbildlichkeit zu enthalten. Hier liegt das Dilemma der – auch – pädagogisch gemeinten Bilderverwendung in der *Ästhetik des Widerstands*. Die weiter oben im Zusammenhang mit der individuellen Entwicklung des Ich-Erzählers aufgeworfene Frage nach der poetischen Sprache der Ekphrasis, sowie die im Zusammenhang mit einem gesellschaftlichen Erziehungsprojekt angesprochene Frage nach der Bedeutsamkeit der thematischen Bildauswahl machten bereits auf diese Problematik aufmerksam. Denn in den poetischen ekphratischen Passagen der *Ästhetik des Widerstands* scheint – eben doch! – die Möglichkeit einer ‘anderen’ Sprache auf. Sie legen damit die Möglichkeit nahe, es sei dem Schrecken in der Kunst oder mit Hilfe der Kunst zu entkommen. Und die Bildauswahl, wie Weiss sie für die *Ästhetik des Widerstands* vornimmt, präsentiert darüber hinaus ein Bildensemble das sich zum Sinnbild eines – eben doch! – möglichen Umgangs mit dem Schrecken fügt.

Daß sich diese Problematik, wie sie in der *Ästhetik des Widerstands* aufscheint, gegen Weiss’ eigene Konzeption von positiven Leit- und widerständigen Schreckensbildern richtet, steht zu vermuten. So wollte Weiss in einer Stellungnahme zur *Ästhetik des Widerstands* kurz vor seinem Tod seinen Roman nicht verstanden wissen als einen individuellen Bildungs- oder gesellschaftlich wirksamen Erziehungsroman:

”Und auch wenn es so aussieht, als sei die Ästhetik des Widerstands ein groß angelegter Roman über eine historische Epoche, mit einer bewußt durchgeführten psychologischen und politischen Entwicklungslinie, so ist er für mich doch vielmehr Ausdruck einer Methode, die ihren Grund nicht in den Widersprüchen und Kollisionen der äußeren Realität hat, sondern in dem schwer einzufangenden Element des Traums!”²⁹

Damit wird alles andere als eine psychologisch deutende Lesart der *Ästhetik des Widerstands* vorgeschlagen.³⁰ In der Literatur nach 1945 halten die Träume – wie auch die psychoanalytische Forschungsliteratur über Träume – vielmehr einen Bilderfundus jenseits ästhetischer und ästhetisierender Bildbetrachtung bereit. Wie schon im *Heinrich von Ofterdingen*, doch unter den gänzlich neuen Voraussetzungen des Wissens um die Shoah, ist aus ihm zu schöpfen, um dem pädagogisch funktionalisierenden Einsatz der Bilder zu ‘Sinnbildern’ zu entgehen. Das mit der Shoah entstandene Verbot der Schreckensbilder läßt eine Literatur, die sich als eine – im weitesten Sinne – ‘erzieherische’ versteht, zur Aufzeichnung des Traumas werden, eines Traumas, das die Tag- und Nachträume von nun an bestimmt. So heißt es in Bachmanns *Franza*-Fragment:

”Früher habe ich nie geachtet auf die Träume, und sie waren vielleicht auch nicht viel mehr, bevölkert und bewandert eben und gefärbt manchmal, aber jetzt, wie quälend, weil es nichts Fremdes ist, es gehört zu mir, ich bin zu meinen eigenen Träumen gekommen, meine Tagrätsel sind größer als meine Traumrätsel, du merkst daran, daß es keine Traumrätsel gibt, sondern nur

29 Peter Weiss: Brief an den Dekan des Fachbereichs Gesellschaftswissenschaften und Philosophie der Philipps-Universität Marburg vom 2. Mai 1982, zit. nach Klaus R. Scherpe: *Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia*. Peter Weiss’ künstlerische Vergegenständlichung der Geschichte. In: Peter Weiss: *Werk und Wirkung*, hg. v. R. Wolff, Bonn 1987, S.88-99, hier S.89.

30 Im Interesse einer solchen Lesart läge es, die im veräußerten Text dargebotenen Bilder auf ihre inneren Bilder hin zu untersuchen, die das Unbewußte des Schreibenden enthüllten. Diese Form des Zugriffs auf die Literatur, der sich der Literatur bedient, nicht um an Erkenntnisse, die über die Literatur hinausweisen, zu gelangen, sondern der interessiert ist an ‘Informationen’ jenseits der Literatur, ist im Falle des Weiss’schen ‘Traumprotokolls’ - das sich, um seine Darstellungsmöglichkeiten zu erweitern, psychologischer Topoi bedient - unangemessen.

Rätsel, Tagrätsel, unverlaubliche chaotische Wirklichkeit, die sich im Traum zu artikulieren versucht, [...]”³¹

Die Toten der Shoah verbieten die – von Novalis schon am *Wilhelm Meister* kritisierte – Funktionalisierung der Toten für ein pädagogisch wirksames ‘Sinnbild’. Das Totengedenken in der Literatur nach 1945 muß vielmehr darauf bestehen, daß es in keinen Sinnzusammenhang einzufragen ist. Um dem Bilderverbot, das für jede ästhetische Darstellung des Leidens und des Todes gilt, wie dem ‘Erziehungsauftrag’ der Shoah nachzukommen, greift die Literatur daher zurück auf die als unkontrolliert ausgewiesene, nicht zu funktionalisierende Bildsprache des Traums.

31 Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza. In: dies. Werke 3, Frankfurt a.M. 1978, S.411f.