

Heribert Tommek  
(Regensburg)

## *Unzugehörigkeit?*

*Peter Weiss und die »Ästhetik des Widerstands« im Kontext  
der literarischen Entwicklungen der 1970er und 1980er-Jahre*

»Unzugehörigkeit« – das ist ein zentrales Stichwort, das Peter Weiss immer wieder zur Selbstcharakterisierung wählte. In der Folge wurde es in der Forschung aufgegriffen und zu einem Topos<sup>1</sup>. Die Frage nach »Unzugehörigkeit« wie auch »Zugehörigkeit« ist eine zentrale, ist doch mit ihr die Frage nach Identität verbunden, das Bedürfnis nach Einordnung, Erkenntnis des Besonderen und Individuellen im Verhältnis zum Allgemeinen, Überindividuellen-Kollektiven. Auch die geschichtliche Perspektive auf den Autor und sein Werk kann auf diese Frage nicht verzichten.

Die Problematik der »Unzugehörigkeit« lässt sich auf mehreren, freilich miteinander verbundenen Ebenen verfolgen: der biographischen, der werkimmanenten und der literaturgeschichtlichen Ebene. Im Folgenden werden zunächst einige Äußerungen von Weiss zu seiner biographischen »Unzugehörigkeit« in seinen *Notizbüchern* in Erinnerung gerufen. Der Fluchtpunkt

---

<sup>1</sup> Zum Beispiel hat sich Jochen Vogt wiederholt den Zugehörigkeitsproblemen bei Peter Weiss gewidmet (vgl. Jochen Vogt: Nur das Opfer kann die Täter verstehen. Über Zugehörigkeitsprobleme bei Peter Weiss. Mit einem Postscriptum. In: ders.: Erinnerung, Schuld und Neubeginn. Deutsche Literatur im Schatten von Weltkrieg und Holocaust. Oxford/Bern/Berlin 2014, S. 155-172). Auch in der Ausgabe der »horen«, die anlässlich des 100. Geburtstages Peter Weiss gewidmet ist, vergleicht Andreas Girbig den Autor mit Wolfgang Hildesheimer unter dem Aspekt der »Unzugehörigkeit« (Andreas Girbig: Von der Unzugehörigkeit. Peter Weiss und Wolfgang Hildesheimer. In: die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik, 61 [2016], H. 262, S. 163-175).

der folgenden Untersuchung zielt aber auf eine Transzendierung der biographischen Sicht hin zu einem strukturellen Verständnis von Peter Weiss' »Unzugehörigkeit« im (west-)deutschen literarischen Feld. Im abschließenden, dritten Teil wird dann der Fokus auf einige, für die Themenstellung exemplarische Aspekte in der *Ästhetik des Widerstands* und hier genauer: im dritten Band gerichtet. Der Roman wird letztlich als Versuch der Selbstbehauptung einer – strukturell gesehen – »unmöglich« gewordenen Autorposition gelesen.

### I. Biographisch notierte »Unzugehörigkeit«

Peter Weiss' von »Unzugehörigkeit« geprägtes Selbstverständnis resultierte nicht erst aus seiner Exilsituation, in die die Nazis ihn und seine Familie ihrer jüdischen Wurzeln wegen zwangen, sondern sie geht auf weiter zurückliegende Grunderfahrungen in seinem Leben zurück. Sie spiegeln sich früh in einem neuromantischen Selbstbild eines künstlerischen Außenseiters in bürgerlicher, kunst- und phantasiefreudiger Umgebung wider. Wenn man *Abschied von den Eltern* (1961) als autobiographische Stellungnahme lesen darf, so heißt es hier bereits:

Die Emigration hatte mich nichts gelehrt. Die Emigration war für mich nur die Bestätigung einer Unzugehörigkeit, die ich von frühester Kindheit an erfahren hatte.<sup>2</sup>

In dem ein Jahr später erschienenen, ebenfalls stark autobiographisch geprägten Roman *Fluchtpunkt* (1962) kommt zur existentiellen Sicht bereits eine künstlerische Selbstverordnung in der »Unzugehörigkeit«. Sie hat sich hier gewandelt zu einer künstlerischen »Ungebundenheit«:

Und die Sprache, die sich jetzt einstellte, war die Sprache, die ich am Anfang meines Lebens gelernt hatte, die natürliche Sprache, die mein Werkzeug war, die nur noch mir selbst gehörte, und mit dem Land, in

---

<sup>2</sup> Peter Weiss: *Abschied von den Eltern* [1961]. Frankfurt a.M. 1978, S. 143; vgl. Jochen Vogt: Wie auf den Schultern eine Last von Scheitern. Einführung in den Roman »Die Ästhetik des Widerstands« von Peter Weiss. In: ders.: *Erinnerung, Schuld und Neubeginn* [wie Anm. 1], S. 305-338, hier S. 308.

dem ich aufgewachsen war, nichts mehr zu tun hatte. Diese Sprache war gegenwärtig, wann immer ich wollte und wo immer ich mich befand. Ich konnte in Paris leben oder in Stockholm, in London oder New York, und ich trug die Sprache bei mir, im leichtesten Gepäck.<sup>3</sup>

Das Romanende verweist auf den Fluchtpunkt einer internationalen Künstlerexistenz, die sich von der Herrschaft der deutschen Sprache befreit habe und sich ihrer nun als Instrument bemächtigen könne<sup>4</sup>. Sprache wird zu einem die Herkunft ablösenden neuen Gehäuse der Geborgenheit<sup>5</sup>. Die angestrebte Autorposition eines ungebundenen ästhetischen Internationalismus arbeitet mit der belasteten deutschen Herkunftssprache – sie zielt aber auf deren Umfunktionalisierung. Die Wörter dienen als präzise »topographische Werkzeuge«<sup>6</sup> einer Beobachtungsethik und Selbstverortung im Anschluss an die internationale Nachkriegsmoderne: Zu denken ist hier vor allem an den französischen Nouveau Roman. Dieser Anschluss gelang auch wenige Jahre später – zwar in anderer Weise – mit dem *Marat/Sade*-Stück von 1964. Der ästhetische Internationalismus wird dann von Weiss – im Zuge seiner zunehmenden Politisierung in den 1960er-Jahren – politisch gedeutet als »Programmatik des *proletarischen Internationalismus*«, der die künstlerisch-avantgardistische Internationale überlagert<sup>7</sup>. Die auf nationale »Unzugehörigkeit« gründende neue »Zugehörigkeit«, die in *Fluchtpunkt* noch in einer Teilhabe an »einem Austausch von Gedanken« bestand, »der ringsum stattfand, an kein Land gebunden«<sup>8</sup>, wandelte sich zu einer »Zugehörigkeit« qua politischer Positionnahme: Zu einer Kunst, die – im Kontext der neuen internationalen Konflikte – Partei ergreift. Ihre Programmatik

---

<sup>3</sup> Peter Weiss: *Fluchtpunkt* [1962]. Frankfurt a.M. 1966, S. 196.

<sup>4</sup> Eine Notiz aus der zweiten Hälfte des Jahres 1964 hält fest: »Ich machte die Heimatlosigkeit zur *Bedingung* aus Unzugehörigkeit wurde Freiheit + Ungebundenheit« (Peter Weiss: *Notizbücher 1960-1971*. Frankfurt a.M. 1982 [von nun an = NB 1], S. 307).

<sup>5</sup> Vgl. Weiss: *Fluchtpunkt* [wie Anm. 3], S. 98f.

<sup>6</sup> Vgl. Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, in: ders.: *Rapporte*. Frankfurt a.M. 1968, S. 170-187, hier S. 183.

<sup>7</sup> Vogt: *Wie auf den Schultern* [wie Anm. 2], S. 308.

<sup>8</sup> Weiss: *Fluchtpunkt* [wie Anm. 3], S. 197.

schlug sich in den *10 Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt* von 1965 nieder, vor allem im letzten, 10. Arbeitspunkt:

Ich habe lange geglaubt, daß mir die künstlerische Arbeit eine Unabhängigkeit verschaffen könnte, die mir die Welt öffnete. Heute aber sehe ich, daß eine solche Bindungslosigkeit der Kunst eine Vermessenheit ist, angesichts der Tatsache, daß die Gefängnisse derjenigen Länder, in denen Rassenunterschiede und Klassengegensätze mit Gewalt aufrecht erhalten werden, angefüllt sind mit den torturierten Vorkämpfern der Erneuerung. [...] Ich sage deshalb: meine Arbeit kann erst fruchtbar werden, wenn sie in direkter Beziehung steht zu den Kräften, die für mich die positiven Kräfte dieser Welt bedeuten.<sup>9</sup>

Die Umsetzung dieser Programmatik schlug sich in den Stücken zu aktuellen internationalen Befreiungskämpfen nieder. Im Zusammenhang mit der Beendigung des *Gesangs vom Lusitanischen Popanz* notierte Weiss:

Bin Europäer, um nicht zu sagen Weltbürger, keiner Nation zugehörig, doch zuhause bei vielen [3. Januar 1966].<sup>10</sup>

Auf dieses ›Zuhause-Sein bei vielen‹ wird noch zurückzukommen sein. Zunächst aber sei ein Sprung in das Jahr 1980 gemacht. Peter Weiss sitzt am Abschluss des 3. Bandes und damit der gesamten *Ästhetik des Widerstands*. In einer Notiz vom 22. Februar heißt es:

Seit Wochen ein grauenhaftes Gefühl, wie es einen quälen muß, der zum Tod verurteilt ist u die Hinrichtung erwartet, eine ständig mahrende, wühlende Beängstigung, die [...] vor allem wohl mit dem Thema, das ich, zum Abschluß des Buchs, lösen und überwinden muß, das all das Unmenschliche, Unvorstellbare hervorruft, wie es mir auch damals zusetzte, bei der Arbeit an der Ermittlung, doch noch schlimmer jetzt, meine eigne Lebenssituation mit hineinreißend, mich selber wieder ganz entwurzelnd, unzugehörig machend. Manchmal scheint es unmöglich, weiter leben zu können [22. Februar 1980].<sup>11</sup>

Was ist zwischen Ende 1965 und Anfang 1980 passiert? Wieso kippte

---

<sup>9</sup> Peter Weiss: *10 Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt* [1. September 1965]. In: ders.: *Rapporte 2*. Frankfurt a.M. 1977, S. 14-23, hier S. 23.

<sup>10</sup> NB 1, S. 474.

<sup>11</sup> Peter Weiss: *Notizbücher 1971-1980*. Frankfurt a.M. 1981 [von nun an = NB 2], S. 876.

bei Weiss das Hochgefühl einer ungebundenen, souverän über die deutsche Sprache als Benennungsinstrument verfügenden und Stellung beziehenden internationalistischen Position hin zur schwermütigen Aussage, dass er sich mit seinem Schreiben wieder »ganz entwurzelnd, unzugehörig« mache und dieser Zustand gar sein Leben bedrohe? In dem Zitat verweist Weiss auf eine immer mächtiger werdende Identifikation mit den Opfern des Holocaust und der NS-Verfolgung, die er erstmals 1964/65 im Zusammenhang mit der Arbeit an der *Ermittlung* und nun erneut mit der Darstellung der Hinrichtungen in Plötzensee am Ende des Romans erfuhr. Diese wiedergekehrte radikale Erfahrung von »Unzugehörigkeit«, die auch eine politische Seite hatte und eng mit den Verläufen der internationalen Konflikte zwischen Armen und Reichen, dem zerrissenen Zustand der westlichen Linken und dem Dogmatismus des real existierenden Sozialismus in der DDR zusammenhing, wirkte sich auch auf seinen Gesundheitszustand aus<sup>12</sup>. An dieser Stelle sollen aber die biographischen Aspekte ausgeblendet werden, um auf die zweite Ebene, die Ebene der *strukturellen* Unzugehörigkeit von Weiss' Autorposition innerhalb der Entwicklung des (west-)deutschen literarischen Feldes überzugehen.

## II. Die strukturelle Unzugehörigkeit von Weiss' Autorposition innerhalb der Entwicklung des (west-)deutschen literarischen Feldes

Um zur Struktur zu gelangen, muss von Ereignissen ausgegangen werden: von Konflikten, die nicht als persönliche, sondern als strukturbedingte verstanden werden. Vier Konflikt-Situationen oder -Konstellationen, die symptomatisch erscheinen, seien in ihrer chronologischen Abfolge angeführt:

1. der Konflikt mit Hans Magnus Enzensberger in der »Kursbuch«-Debatte 1965/66;

---

<sup>12</sup> Dies reflektierte Weiss erstmals Anfang der 1970er-Jahre in *Rekonvaleszenz* nach der tiefgreifenden politischen und gesundheitlichen Krise um 1970/71, die nicht zuletzt mit der schroffen Ablehnung seines *Trotzkei*-Stückes in West- wie auch Ostdeutschland zusammenhing: »Unsere Krankheiten sind zumeist politische Krankheiten« (Eintrag vom März 1970, NB 1, S. 718).

2. der Konflikt mit der *Gruppe 47* (Hans Werner Richter, Günter Grass) 1966;
3. der Konflikt mit dem SDS 1968;
4. der Konflikt anlässlich der Büchner-Preisverleihung an Peter Handke 1973.

Das ist die chronologische Reihenfolge der Konflikt-Ereignisse. Sie wird aber überblendet durch eine andere Ordnung, wie sie die Abfolge der Reflexionen in den Notizbüchern vorgibt:

1. Konflikt mit dem SDS 1968: 23. November 1968;
2. Konflikt anlässlich der Büchner-Preisverleihung an Peter Handke 1973: 25.6 1973;
3. Konflikt mit der *Gruppe 47* (Hans Werner Richter, Günter Grass) 1966: 13.-17. März 1978;
4. Konflikt mit Hans Magnus Enzensberger (Kursbuch-Debatte) 1965/66: 27. Mai 1978.

Die ersten beiden Konflikte werden zeitnah reflektiert. Sie fallen in die Zeit der politischen Stücke (*Gesang vom Lusitanischen Popanz* [1967], *Viet Nam Diskurs* [1968], *Trotzki im Exil* [1968-69]) und der Niederschrift des ersten Bandes der *Ästhetik*. Dagegen werden die Konflikte 3 und 4 retrospektiv und in kurzer Folge reflektiert. Diese Reflexion fällt ungefähr in die Zeit des Abschlusses des zweiten Bandes der *Ästhetik*.

#### Zu 1.: der Konflikt mit dem SDS (1968)

Verzettelung, Teilnahme am Theaterprojekt einer SDS-Gruppe. Ungeheure Mengen von Texten werden zusammengetragen, vorgelesen, diskutiert. Alle diese politischen Erörterungen, Lageberichte, Rapporte von sozialistischen Tätigkeiten haben entfernt etwas zu tun mit dem, was mir als dokumentarisches Theater vorschwebt. Dramatische Strukturen fehlen. Kann aber solche Einwände nicht vorbringen. »Das ist alter Kram«. Merke immer wieder: ich komme von ganz wo anders her. (Notizbuch-Eintrag vom 23. November 1968)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> NB 1, S. 607.

Der Konflikt mit dem SDS ist symptomatisch für das Verhältnis von Weiss' Autorposition zur Politisierung des literarischen Feldes. Um 1968 gibt es grundsätzlich die größte Überschneidung mit den Haupttendenzen im literarischen Feld, denn sie stehen im Zeichen einer Revolutionierung der Kultur und einer engagierten Literatur<sup>14</sup>. Das Zitat belegt jedoch, dass Weiss mit der radikal politisierten Position nicht übereinstimmte: »ich komme von ganz wo anders her«, notierte er, nämlich von einer Wertschätzung der Kunst als Möglichkeit einer sowohl individuellen als auch gesellschaftlichen Emanzipation. Der von Enzensberger im »Kursbuch« 15 im November 1968 thematisierte »Tod der Literatur« zugunsten politischer Agitation und Praxis steht Weiss' Vorstellungen entgegen. Er wehrt sich gegen marxistische Orthodoxie, Schematismus und Dogmatismus, die sich nach 1968 in den sozialistischen »Basisgruppen« zunehmend durchsetzten und seinem Begriff von künstlerischer Freiheit entgegenstand, wie er Ende 1971 notierte<sup>15</sup>. Die vollständige Unterordnung der Literatur unter das Primat der Politik oder strukturell gesehen: die vollständige Infragestellung des Subfeldes einer eingeschränkten literarischen Produktion (=Hochliteratur) zugunsten eines allgegenwärtigen Feldes der politisierten Diskurse entsprach nicht Weiss' Autorposition. Entsprechend grenzte er sich von der »Arbeiterliteratur« sowohl in der BRD als auch in der DDR ab. Deutliche Differenzen bestanden zu Autoren wie Gerd Fuchs und Uwe Timm und zum »Werkkreis Literatur der Arbeitswelt«, der aus der Dortmunder *Gruppe 61* hervorging und 1970 von Günter Wallraff und anderen gegründet wurde. Sie alle beruhten darauf, dass Weiss von Anfang an nicht für eine dokumentarisch-

---

<sup>14</sup> Vgl. Karl-Heinz Götze: Abseits als Zentrum. Die »Ästhetik des Widerstands« in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Die »Ästhetik des Widerstands« lesen. Über Peter Weiss. Hg. von Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe. Berlin 1981, S. 95-111, hier S. 102.

<sup>15</sup> »Die Politisierung hat hier einen solch dogmatischen Grad erreicht, daß von künstlerischer Aktivität gar nicht mehr die Rede sein kann. Die hiesigen »Basisgruppen« sind in eine intellektuelle Starre geraten, die alles »kreative« Denken unmöglich macht. Es gibt nur noch Tabellen, Schemata, Untersuchungen von Kräfteverhältnissen, trockenster Art« (2.11.1971, NB 2, S. 17).

abbildende, sondern für eine kulturelle und formalästhetisch geprägte Annäherungsweise an die Klassengesellschaft und Arbeiterbewegung eintrat<sup>16</sup>. Tatsächlich war Weiss vom Alltag der BRD und von der empirischen Lebensweise der Arbeiter weitgehend abgeschnitten. Der Standpunkt seiner Bücher war zu diesem Zeitpunkt international, systemübergreifend, historisch und künstlerisch kosmopolitisch ausgerichtet.

Wie Martin Rector gezeigt hat, ist auch die *Ästhetik*, deren Vorarbeiten eines *Divina Commedia*-Projekts bis in die 1960er-Jahre zurückreichen, nicht nur im entstehungsgeschichtlichen, sondern auch im geistigen Sinne ein »Nach-68-Roman«, der die »einfache Politisierung« kritisierte<sup>17</sup>. Selbst seine Stücke, die direkt politisch parteiisch sind, wie der *Viet Nam Diskurs* (1968), sind von seiner besonderen Formsprache, die sich vor allem an den Filmen Sergej Eisensteins orientierten, geprägt<sup>18</sup>. Stets ging es Weiss darum, eine avancierte ästhetische Form zu finden, die zugleich eine Brücke schlägt zu den historischen Avantgarden. Ein »dokumentarisches Theater, das in erster Hand politisches Forum sein will, und auf künstlerische Leistung verzichtet, stellt sich selbst in Frage«, heißt es in den *Notizen zum dokumentarischen Theater* vom März 1968<sup>19</sup>. Hier wird deutlich, dass Weiss – entgegen Enzensbergers Proklamation des wirkungslosen und gesellschaftlich nicht mehr gerechtfertigten Charakter einer autonomen Kunst – an einem Zugleich von relativer Autonomie und politischer Stellungnahme, von künstlerischer und politischer Avantgarde festhielt.

## Zu 2.: der Konflikt anlässlich der Büchner-Preisverleihung an Peter Handke 1973

25/6 [1973] Wieder ist es ihnen geglückt, mich beim Büchnerpreis zu

---

<sup>16</sup> Vgl. Götze: Abseits als Zentrum [wie Anm. 14], S. 103.

<sup>17</sup> Martin Rector: Zur Kritik der einfachen Politisierung. Die »Ästhetik des Widerstands« als Nach-68-Roman. In: Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss. Hg. von Michael Hofmann. St. Ingbert 1992, S. 99-114.

<sup>18</sup> Vgl. Heribert Tommek: Que viva Viet Nam! Eine Relektüre des »Viet Nam Diskurses« von Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch 19 (2010), S. 111-143.

<sup>19</sup> Peter Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Rapporte 2 [wie Anm. 9], S. 91-104, hier S. 96.

umgehn. Diesmal ist er an Handke vergeben worden. Nun haben die meisten von denen, die von mir gelernt haben, den Preis bekommen, und mir wird er, aus eindeutig politischen Gründen, vorenthalten. Hätte ihn etwa 1965 bekommen sollen, doch da hatte ich gerade meine 10 Arbeitspunkte publiziert.<sup>20</sup>

Die sich in der Notiz von 1973 ausdrückende Auseinandersetzung mit Handke ist symptomatisch für das Verhältnis von Weiss' Autorposition zur Neuen Subjektivität, die sich in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre durchsetzte. Weiss begann mit der konkreten Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* am 9. Juli 1972<sup>21</sup>. In dieser Zeit dominierte in der westdeutschen Literatur die Gattung der autobiographischen Literatur, aus der sich ein »neues Erzählen« entwickelte. Beispiele hierfür wären Günter Grass' *Tagebuch einer Schnecke* (1972), Max Frischs *Tagebuch 1966-71*, Walter Kempowskis autobiographisch geprägte *Deutsche Chronik* (1971-84), schließlich auch Peter Handkes Erzählung *Wunschloses Unglück* (1972)<sup>22</sup>.

1973 erhielt Handke den Georg-Büchner-Preis und damit die »Weihe« des hochkulturellen Teils des literarischen Feldes, der sich vom debattierten »Tod« schnell erholt hatte. Die Laudatio hielt Rolf Michaelis, damals der neue Literaturchef der »Zeit«. Er lobte erstens die Ablehnung einer direkt politischen Literatur und zweitens Handkes »Manifest«-Aussage, dass er nur von sich selber schreibe und erst von dieser Grundlage über die Gesellschaft und die politischen Bedingungen des Lebens. Handkes Schreiben basiere also auf einer neuen Zentralsetzung des Subjekts und sein erzählter Realismus führe über die Phantasie zu einer nicht mehr politisch, sondern ästhetisch geprägten »Utopie«<sup>23</sup>.

Was meinte nun Weiss, wenn er 1973 notierte, Handke habe von ihm

---

<sup>20</sup> NB 2, S. 221.

<sup>21</sup> Ebd., S. 115.

<sup>22</sup> Vgl. Stephan Meyer: *Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«*. Tübingen 1989, S. 278.

<sup>23</sup> Man könne auch sagen, Handke schreibe »wenn das Wort durch politischen Sprachgebrauch nicht so verbogen wäre, [...] utopische Literatur« (Rolf Michaelis: Laudatio auf Peter Handke; <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechnerpreis/peter-handke/laudatio> [letzter Aufruf 17.03.2021]).

gelernt? Zunächst kann man auf Handkes sprachexperimentelles Schreiben in der *Publikumsbeschimpfung* und in den anderen Sprechstücken von 1966 verweisen, das an Weiss' *Gespräch der drei Gebenden* (1963) erinnert. Jedoch ist hier die Behauptung eines ›Lern-Verhältnisses‹ abwegig, hatte Handke doch einen direkteren Zugang zur Wiener Moderne als Peter Weiss. Vor allem lässt sich auf Weiss ein autobiographisches Schreiben bei Handke zurückzuführen, das über ein reflexives und sprachbewusstes Erzählen den Realismus des Autobiographischen künstlerisch transzendiert; so in *Wunschloses Unglück* oder im *Kurzem Brief zum langen Abschied* (beide 1972), die sich mit Weiss' *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* vergleichen lassen. Handkes selbstbewusste Selbstverortung als *Bewohner des Elfenbeinturms* (1972) könnte man noch entfernt mit Weiss' Neuentwurf einer künstlerischen, ungebundenen Identität in *Fluchtpunkt* in einen Zusammenhang bringen. Zwar lässt sich eine Fortführung der Beschreibungsästhetik, die Weiss in den 1950er-Jahren in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* in Anlehnung an den französischen Nouveau Roman entwickelte und 1960 in die deutsche Literatur eingeführt hatte, in Handkes Erzählung *Die linkshändige Frau* von 1976 erkennen. Doch zeigt sich hier bereits eine signifikante Divergenz: Während sich Weiss, vom autobiographischen und sprachexperimentellen Schreiben kommend, in Richtung einer das subjektive Schreiben transzendierenden und politisch Position beziehenden Literatur entwickelte, war die allgemeine Entwicklung auf eine Neueroberung des sich autonom setzenden subjektiven und autobiographischen Erzählens ausgerichtet<sup>24</sup>.

Handkes von Weiss' inspiriertes, aber in eine entgegengesetzte Richtung verlaufendes, subjektzentriertes und über die Spracharbeit den autobiographischen Realismus transzendierendes Schreiben findet man noch früher und radikaler von Thomas Bernhard entwickelt. Dieser erhielt bereits 1970 den Büchner-Preis. Die neuen Protagonisten einer einst unter anderem von Weiss eingeführten sprachartistisch und autobiographisch geprägten Neuen Subjektivität waren also Peter Handke und Thomas Bernhard.

---

<sup>24</sup> Vgl. Girbig: Von der Unzugehörigkeit [wie Anm. 1], S. 167 und S. 169.

Die Durchsetzung der Literatur der ›Neuen Subjektivität‹ beruht feldstrukturell gesehen auf der Ausbildung eines flexibel medialisierten und ökonomisierten »Mittelbereichs« zwischen dem autonomen Subfeld einer eingeschränkten literarischen Produktion und einer Massenproduktion<sup>25</sup>. Dabei gilt es aber zu unterscheiden: Peter Handke grenzte sich Anfang der 1970er-Jahre nicht nur von der politisierenden Literatur *à la* Enzensberger, sondern auch von einer ›Neuen Subjektivität‹ *à la* Peter Schneider und Karin Struck ab. Letztere kritisierte er in einem späteren Essay als eine Dichtung der ›servilen‹ Abhängigkeit »von den schon bekannten psychologischen, soziologischen und vor allem *poetischen* Definitionen des Menschen«<sup>26</sup>. Dagegen berief sich Handke auf eine »freie, reine oder autonome Literatur«<sup>27</sup>. Wie Norbert Christian Wolf zu Recht betont hat, bewahrte er sich damit in höherem Maß als die meisten seiner Schriftstellerkollegen künstlerische Autonomie gegenüber den Imperativen der Tagespolitik, den intellektuellen Moden und den Verlockungen des literarischen und journalistischen Massenmarkts<sup>28</sup>.

Handkes mit Peter Weiss' Anfängen vergleichbare sprachartistisch geprägte Neue Subjektivität trug zur Neuausrichtung des autonomen literarischen Subfeldes nach dem »Tod der Literatur« bei. Dagegen ist die Neue Subjektivität ohne elaborierten ästhetischen Formanspruch im literarischen Mittelbereich von einer Erweiterung der Ästhetik auf alle Lebensbereiche geprägt. Diese war bekanntlich – nach Peter Bürger<sup>29</sup> – einst der charakteristische Anspruch der historischen Avantgarden. Die Öffnung

---

<sup>25</sup> Vgl. Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin/ Boston 2015, S. 217-316.

<sup>26</sup> Peter Handke: Karin Struck: »Die Mutter«. In: ders.: *Das Ende des Flanierens* [1980]. Frankfurt a.M. 21982, S. 49-55, hier S. 55.

<sup>27</sup> Peter Handke: *Die Tyrannei der Systeme*. In: *Die Zeit*, 2. Januar 1976, S. 25.

<sup>28</sup> Norbert Christian Wolf: *Der ›Meister des sachlichen Sagens‹ und sein Schüler. Zu Handkes Auseinandersetzung mit Goethe in der Filmerzählung ›Falsche Bewegung‹*. In: Peter Handke. *Poesie der Ränder. Mit einer Rede Handkes*. Hg. von Klaus Amann, Fabjan Hafner und Karl Wagner. Wien/Köln/Weimar 2006, S. 181-199, hier bes. S. 197-199.

<sup>29</sup> Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1974.

und Übertragung der Kunst auf alle Lebensbereiche steht nun für eine andere Entwicklung: für eine Ästhetisierung des Alltagslebens, die zu seiner Ökonomisierung und Medialisierung nicht mehr in einem oppositionellen, sondern in einem komplementären Verhältnis steht.

Etwas ganz anderes schwebte Weiss vor, der in dieser Zeit an seiner *Ästhetik des Widerstands* schrieb. Es ist auffällig, dass die Auseinandersetzung der neuen Linken mit der Kulturindustrie, die zur Ausbildung einer neuen Ästhetik des Alltags führte, wie zum Beispiel in Peter Schneiders *Lenz*-Erzählung (1973), in Weiss' *Ästhetik* keine Rolle spielt<sup>30</sup>. Insbesondere der erste Band ist auf das Ziel einer emanzipatorischen Aneignung der ästhetischen Bildung »von unten« ausgerichtet. Dabei hält Weiss am relativ autonomen Wert der Kunst, während die neuen popkulturellen Avantgarden diesen im Zeichen einer Oberflächenästhetik verabschieden. Zusammenfassend kann man daher festhalten, dass die Arbeit am ersten Band von 1972 bis 1975 von der Bedrohung geprägt war, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit nur noch dort als bedeutungsvoll angesehen wurde, wo sie ein Bild des Selbst widerzuspiegeln schien. Dem entgegen steht die Grundlage des Romans mit seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Faschismus und Widerstand, die zugleich an einem theoretischen wie auch autonom-poetologischen Anspruch festhält<sup>31</sup>.

Zu 3: retrospektive Reflexion des Konflikts mit der *Gruppe 47*  
(Grass, Hans Werner Richter)

Am 24. April [1966] war von den Studenten der Universität [Princeton] ein Protesttreffen gegen den Vietnamkrieg angeordnet worden. Lettau und ich wollten daran teilnehmen. Im Hotelzimmer eines der Senioren der *Gruppe 47* sitzend, wurden wir zur Rechenschaft gezogen. Es hieß, dass wir als »deutsche Schriftsteller« nicht das Recht

---

<sup>30</sup> Vgl. Norbert Krenzlin: Ästhetik im Epochenumbruch – Zur Stellung der »Ästhetik des Widerstands« in den Ästhetik-Debatten der Gegenwart. In: »Ästhetik des Widerstands«. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss. Hg. von Norbert Krenzlin. Berlin 1987, S. 79-99, hier S. 83.

<sup>31</sup> Vgl. Meyer: Kunst als Widerstand [wie Anm. 22], S. 280.

hätten, uns in amerikanische Angelegenheiten einzumischen. Ich sagte, dass ich nicht als Deutscher, auch nicht als Schwede, sondern als Antiimperialist zu der Veranstaltung gehen würde [...]. Auch Kritik an Deutschland, sagte ich, hielte ich nicht zurück, weil ich in Schweden ansässig sei. Und dann kam es: du kannst dich über Deutschland nie äußern, du bist draußen gewesen, in der Sicherheit der Emigration, wir waren drinnen, wir haben am Krieg teilgenommen – Dies war es, was ich immer wieder gespürt hatte, wenn ich in Deutschland war, und was oft im Ungewissen blieb: dieser einmal vollzogene, definitiv gewordene Bruch – (Notizbuch-Eintrag 13.-17. März 1978).<sup>32</sup>

Die strukturelle Bedeutung der Ereignisse von Princeton lässt sich dahingehend deuten, dass hier Weiss' Position eines international engagierten Intellektuellen nach dem Vorbild Sartres eine Verschränkung des literarischen und politischen Feldes voraussetzte, während die Position der »Senioren« der *Gruppe 47* – Hans Werner Richter und auch Günter Grass – auf einer klaren Trennung (Richter) und Komplementärsetzung (Grass) der Sphären von Politik und Literatur beruhte<sup>33</sup>. Für die Wortführer der *Gruppe 47* sollte das Schreiben ein Schreiben der Dichter und das Protestieren ein Protestieren des engagierten Bürgers sein. Diese »komplementär oppositionelle« Position wurde aber zunehmend anachronistisch, wie die Verhöhnung der *Gruppe 47* durch Studenten als »Dichter« bei ihrem letzten regulären Treffen in der »Pulvermühle« 1967 belegt. Dagegen war Weiss' Position einer Politisierung gleichsam an der Zeit<sup>34</sup>.

Es ist nun auffällig, dass Weiss diesen Konflikt aus dem Jahr 1966 und andere Erlebnisse der »Unzugehörigkeit« im Kreise der *Gruppe 47* über zehn Jahre später, 1978, in seinen Notizbüchern reflektierte. Der Notiz gehen Reflexionen über die Mühen der Spracharbeit im Exil voraus:

Wir leben nicht hier, wir gehören nicht zu den Parteien, Gruppen,

---

<sup>32</sup> NB 2, S. 734.

<sup>33</sup> Vgl. Heribert Tommek: Peter Weiss im literarischen Feld der sechziger Jahre. In: Poetik im technischen Zeitalter. Walter Höllerer und die Entstehung des modernen Literaturbetriebs. Hg. von Achim Geisenhanslüke und Michael Hehl. Bielefeld 2013, S. 125-154; Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur [wie Anm. 25], S. 119.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 99-102.

Cliquen, die hier am Werk sind, aber wir mischen uns mit der Sprache ein, wir drängen uns in ein Revier, das nicht uns gehört.<sup>35</sup>

Unmittelbar nach dem Eintrag zu den Ereignissen in Princeton und zu dem »einmal vollzogne[n], definitiv gewordne[n] Bruch« findet sich schließlich eine Notiz zur *Ästhetik des Widerstands*:

*Bischoff* spricht den Chor an. Der *Chor* antwortet und *stellt fest*.<sup>36</sup>

Es ist unklar, auf welche Roman-Stelle sich diese Notiz bezieht. Charlotte Bischoff ist die einzige der Widerstandskämpfer, die überleben und die Erinnerung an die Opfer des Widerstandes aufrecht erhalten wird. Im dritten Buch wird ihre gefährliche Reise ins nationalsozialistische Berlin und ihr Wirken im Untergrund beschrieben. Ihre Reise verweist auf Dantes Hadesfahrt in die Stadt der Toten und auf die Zweifel, wie sich das Gesehene Schreckliche darstellen und bewahren lasse. Der »Chor« wäre dann der Chor der Opfer von Plötzensee. Aber bekanntlich plante Weiss eine radikal umgekehrte *Divina Commedia*, in deren Hölle nicht die Opfer, sondern die Täter sprechen. Hatte also Weiss Bischoffs Wirken – das Ringen um das Aufrechterhalten der Erinnerung an die Opfer – bewusst oder unbewusst mit seinen Erfahrungen der Ausgrenzung im Kreise der *Gruppe 47* überblendet? Das ist aber eine spekulative Überlegung, die allein durch die unmittelbare Abfolge im Notizbuch begründet ist. Die andere, grundlegende Frage ist, warum Weiss diese in Princeton 1966 gemachten Erfahrungen der Ausgrenzung noch so stark und seine gesamte Laufbahn resümierend im Jahr 1978 beschäftigt? Eine – vorläufige – Antwort wäre: Weil Ende der 1970er-Jahre die Trennung von Literatur und Politik für Weiss weitaus endgültiger war als deren oppositionelle Komplementärsetzung, für die die *Gruppe 47* bis 1968 stand. Die Infragestellung seiner »Kunst *und* Politik«-Position war nicht mehr an einzelne Personen rückgebunden, sondern allgemein und strukturell grundgelegt.

Was das literarische Feld in der DDR angeht, so implodierte es gleichsam in dieser Zeit nach der Biermann-Ausweisung durch den massenhaften

<sup>35</sup> NB 2, S. 728.

<sup>36</sup> Ebd., S. 734.

Exodus von oppositionellen Schriftstellern, Künstlern und anderen Intellektuellen. Es setzte sich hier ein zweiter, alltagskultureller literarischer Raum durch, der mit dem »Mittelbereich« der Alltagsästhetik im Westen korrespondierte, wie hier nur kurz angedeutet werden kann<sup>37</sup>. Weiss dagegen unterbrach in dieser Zeit seine Arbeit an der *Ästhetik* und engagierte sich für Wolf Biermann, Thomas Brasch, Sarah Kirsch und Gunter Kunert.

Insbesondere die Arbeit am zweiten Band der *Ästhetik* zwischen 1976 und 1978 war also von den drängenden Fragen geprägt, ob und wie eine Kunst überhaupt noch glaubwürdig mit den politischen Ansprüchen verbunden werden kann, die der erzählten Ich-Figur im Roman eingeschrieben sind. Weiss schlug sich mit der Frage herum, ob die zu Beginn des zweiten Bandes emphatisch geforderte Einheit von politischem Kampf und ästhetischer Erfahrung, von »wacher und [...] geträumter Revolution«<sup>38</sup>, erzählend noch realisiert werden kann. Sie wurde nicht nur von der historischen Entwicklung, die der Roman erzählt, in Frage gestellt, sondern auch vom zeitgeschichtlichen Kontext, in dem der Roman geschrieben ist. Romanintern geht es im zweiten Band um die Zeit nach dem Scheitern des antifaschistischen Widerstands, um die Niederlage der internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg und deren Auflösung, sowie um den Rückzug des Erzähler-Ichs nach Paris. Auf die Entwicklung der literarischen Tendenzen in den 1970er-Jahren übertragen steht damit der zweite Band auch für eine Reflexion des Scheiterns des von Weiss verfolgten Konzeptes »Kunst *und* Politik«. Angesichts dieses Scheiterns wählten viele Autoren den Rückzug auf das traditionell bürgerliche Kulturmuster »Kunst *statt* Politik« entweder in Form der neuen Subjektivität der neuen Linke oder in Form eines neuen ontologischen Ästhetizismus etwa eines Botho Strauss oder Peter Handke<sup>39</sup>. Einen weiteren Ausweg stellte die sogenannte Postmoderne dar.

---

<sup>37</sup> Vgl. hierzu ausführlich Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur [wie Anm. 25], S. 154-168.

<sup>38</sup> Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1978, S. 59.

<sup>39</sup> Vgl. Vogt: Wie auf den Schultern [wie Anm. 2], S. 330 und Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur [wie Anm. 25], S. 331-345 (zu Strauß) und S. 345-355 (zu Handke).

Zu 4.: Retrospektive Reflexion des Konflikts  
mit Hans Magnus Enzensberger

Er ist ein Fechter, und sieht manchmal wie ein geängstigter kleiner Junge aus. Ich wollte ja nur immer wissen: wo stehst du. Aber grade das verachtete er ja, er verabscheute diese Bindungen, diese Lagebestimmungen, nach denen ich verlangte (Notizbuch-Eintrag 27. Mai 1978).<sup>40</sup>

Hans Magnus Enzensberger war für Weiss einer der wenigen engeren Bezugspunkte zur *Gruppe 47*. Er schätzte Enzensberger als Denker und artistischen Schriftsteller, aber das Changierende, Bewegliche, Ungreifbare der Haltung von Enzensberger war ihm völlig fremd<sup>41</sup>.

Ursprünglich drehte sich der Konflikt zwischen Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger im »Kursbuch« von 1966 um die Rolle der Intellektuellen angesichts der neuen internationalen Befreiungskämpfe: Weiss sprach sich für eine internationale Solidarität aus, da er überall den Klassenkampf sah, Enzensberger dagegen verweigerte eine eindeutige Positionnahme und verwies auf die neue Logik der Nord-Süd-Konflikte zwischen »Erster« und »Dritter Welt«. Diese stehe nicht mehr für eindeutige Klassenkonflikte und für die Entgegensetzung von kapitalistischer und kommunistischer Welt, sondern von »Erster« und »Dritter«. An anderer Stelle wurde dieser politische Konflikt bereits als Konflikt zwischen einer engagierten, bekenntnishaften und einer flexibilisierten Autorposition gedeutet<sup>42</sup>. Bedenkt man, dass es sich erneut um eine retrospektive Reflexion eines Konflikts gut zehn Jahre später handelt, so wird die These plausibel, dass sich hier eine Entwicklung mit einer Dringlichkeit bemerkbar macht, die eher

---

<sup>40</sup> NB 2, S. 709.

<sup>41</sup> »Immer dieses ungute Gefühl: man weiß nie, wo man ihn hat, aber das ist eben seine Stärke, daß niemand ihn kennt, er hält mir ja auch vor, daß ich mich allzu leicht zu erkennen gäbe.« (Notizbuch-Eintrag vom 18. September 1978, ebd., S. 741).

<sup>42</sup> Heribert Tommek: Literarisches Kapital und die Aufteilung der Welt. Ein symptomatischer Konflikt zwischen Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger. In: Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Konzepte – Perspektiven. Hg. von Wilhelm Amann, Georg Mein und Rolf Parr. Heidelberg 2010, S. 41-70.

für die zweite Hälfte der 1970er-Jahre symptomatisch ist. Sie lässt sich vereinfachend als Ausbildung einer postmodernen Ästhetik und Autorschaft bezeichnen. Die nicht mehr Position einnehmende, flexibilisierte Haltung der Neuen Linken koinzidierte einerseits mit der Modernisierung und Flexibilisierung der Arbeitswelt und andererseits mit der Ökonomisierung, Medialisierung und Ästhetisierung der Alltagswelt. Enzensberger flexibilisierter Habitus reichte bis in die Anfänge seines Werkes zurück, aber sie setzte sich vollends in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre durch. Die zunehmende Affirmation des »flexiblen Normalismus«<sup>43</sup> spiegelte sich insbesondere in *Der Untergang der Titanic* (1978) wider und erreichte ihren Höhepunkt im Titel-Essay des Bandes *Mittelmaß und Wahn* (1988).

Diese langgezogene, postmoderne Tendenzwende in der Literatur, die nichts Anderes als die Durchsetzung des flexibel ökonomisierten und medialisierten Mittelbereichs darstellte, die Enzensberger intellektuell in seinen Essays begleitete, hat Weiss nie erreicht<sup>44</sup>. Seine Autorposition, die kein ironisches Verhältnis zur Welt zuließ, verstand Literatur als Instrument der »Lagebestimmungen« und der Selbstvergewisserung innerhalb ihrer Machtstrukturen. Aus seinem Literatur-Verständnis der festen Verortung resultierte für Weiss notwendiger Weise eine Positionsnahme, die sich aber – im Unterschied zu dogmatischen Positionen – in einem offenen Prozess entwickelt, in dem das Überindividuell-Gesellschaftlich-Dokumentarische und das Autobiographisch-Subjektiv-Halluzinatorische dialektische Pole bilden. Nur hier, in der Pluralität und Offenheit des Prozesses, besteht ein Schnittpunkt zwischen Weiss *Ästhetik* und der Ästhetik der Postmoderne. Ansonsten überwiegen die Unterschiede, wie Michael Hartmann in Entgegensetzung zu Welschs postmoderner Lesart des Romans gezeigt hat<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Vgl. Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Göttingen 2006.

<sup>44</sup> Vgl. Götze: Abseits als Zentrum [wie Anm. 14], S. 103f.

<sup>45</sup> Wolfgang Welsch: Für eine postmoderne Ästhetik des Widerstands. In: ders.: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990, S. 157-167; Michael Hoffmann: Die Ästhetik der Postmoderne und die »Ästhetik des Widerstands«. Vorüberlegungen zu einem Vergleich. In: Literatur, Ästhetik, Geschichte [wie Anm. 17], S. 147-183.

Mit der flexiblen und strukturell eingebundenen Autorposition war Enzensberger langfristig gesehen derjenigen von Peter Weiss überlegen. Dessen Subjekt- und Autorposition, das heißt sein literarisches und intellektuelles Kapital, hätte ›Gültigkeit‹ an einem im ästhetischen *und* politischen Sinne avantgardistischen Pol im internationalen literarischen Feld, wie er noch am ehesten von einer – bezeichnender Weise in der deutschsprachigen Literatur in den 1970er und 1980er-Jahren noch kaum vertretenen – *politischen postkolonialen Literatur* repräsentiert wäre, wie Michael Hoffmann in seinen Studien zu Weiss betont<sup>46</sup>. Da dieses Feld aber insbesondere in den 1980er-Jahren zunehmend von einer westlichen, globalisierten Kultur- und Künstlerkritik (einer »ästhetischen Postmoderne«) bestimmt war, die die Sozialkritik aus dem Feld der legitimen kulturellen Produktion verdrängt und sie dem professionalisierten Feld der Politik überlassen hatte, entwickelte sich für Weiss der Kampf um Teilhabe zu einer das weitere Leben und Werk beherrschenden Kraftanstrengung. Weiss' *Ästhetik des Widerstands* kann daher als ein konsequent durchgeführter Versuch angesehen werden, der Entwertung seiner Subjekt- und Autorposition einen Widerstand entgegenzusetzen.

### III. »Die Ästhetik des Widerstands« als Versuch der Selbstbehauptung einer »unmöglich« gewordenen Autorposition

Die *Ästhetik des Widerstands* ist einerseits eng mit der Entwicklung des westdeutschen Feldes verbunden und andererseits nahmen der Autor und sein Roman zunehmend eine isolierte Position ein. Entsprechend stießen der erste und zweite Band bei ihrem Erscheinen überwiegend auf Ablehnung: Die Literaturkritik hatte ganz andere Erwartungen an die Literatur. Vor allem warf man dem Roman die mangelnde psychologische Zeichnung der Figuren und einen politischen Rigorismus vor<sup>47</sup>. Fritz J. Raddatz, einer der schärfsten Kritiker von Weiss, lobte noch 1986 den monumentalen *Medusa*-Roman von Stefan Schütz als »heimliche[n] Gegenentwurf zur *Ästhetik*

<sup>46</sup> Vgl. Michael Hoffmann: Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands« in interkultureller Perspektive. In: Peter Weiss Jahrbuch 15 (2006), S. 43-67.

<sup>47</sup> Vgl. Meyer: Kunst als Widerstand [wie Anm. 22], S. 282.

des Widerstands« und als »eine[s] der bemerkenswertesten Bücher der letzten Zeit«<sup>48</sup>.

Während die Literaturkritik die *Ästhetik* in den 1970er-Jahren bis weit in die 1980er-Jahre ideologisch las, setzte in der Literaturwissenschaft der 1980er und vor allem der 1990er-Jahre eine literarisch-poetologische Lesart ein, die dem Roman gerechter wurde<sup>49</sup>. Dagegen fehlt bis heute eine systematische Romaninterpretation vor dem Hintergrund der dominanten Linien der deutschen und idealerweise auch der internationalen Literaturentwicklung. Wie angedeutet, wird in der vorliegenden Studie die *Ästhetik des Widerstands* nicht nur als eine Reflexion des historischen Widerstandskampfes gegen den Faschismus, sondern auch – quasi gegen den Strich – als Versuch der literarischen Selbstbehauptung einer durch die Strukturentwicklung des literarischen Feldes zunehmend »unmöglich« oder »ortlos« gewordenen Autorposition gelesen. Diese reflexive Lesart kann freilich hier nur angedeutet werden: Nimmt man die Identitätsentwicklung des Ich-Erzählers als Maßstab, so lässt sich der erste Band als Versuch einer kollektiven Identitätsbildung qua »Bildung von unten« interpretieren. Ihr entspräche das Schreibverfahren eines ästhetischen, erzählerischen Dokumentarismus, der sich gegen eine einseitige Politisierung der Literatur abgrenzt. So ist das erzählte Ich im ersten Band »erstaunlich blaß und unpersönlich«, da es als Zeuge »zwischen den Gesprächen der Freunde, der Eltern, der Spanienkämpfer [...] ohne deutlich individuelles Profil« steht<sup>50</sup>. Das Ende des ersten Bandes und der Übergang zum zweiten (die Reflexionen zu Géricaults *Floß der Medusa*) betonen dagegen das Eigenrecht des Subjektiven, das Unbewusste, Traumhafte, die Ängste und Hoffnungen des Subjekts<sup>51</sup>. So rückt

---

<sup>48</sup> Fritz J. Raddatz: Hirnherz. »Medusa« – das erste Prosabuch des Dramatikers Stefan Schütz. In: Die Zeit, 21 März 1986, S. 4f.; zit. nach ebd. S. 284.

<sup>49</sup> Vgl. Martin Rector: Fünfundzwanzig Jahre »Die Ästhetik des Widerstands«. Prolegomena zu einem Forschungsbericht. In: Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss. »Die Ästhetik des Widerstands«. Hg. von Arnd Beise, Jens Birkmeyer, Michael Hofmann. St. Ingbert 2008, S. 13-47.

<sup>50</sup> Burkhardt Lindner: Ich Konjunktiv Futur I oder die Wiederkehr des Exils. In: Die »Ästhetik des Widerstands« lesen [wie Anm. 14], S. 85-94, hier S. 87.

<sup>51</sup> »[...] nur eigne Erfahrungen konnten wiedergegeben werden. Mit ihrer Einbildungskraft erzeugten die Maler Situationen, in denen Selbsterlebtes so lange über das gewählte

die Suche nach einer Identität des erzählten Ichs fast in den Mittelpunkt der Erzählung des zweiten Bandes, der von der Krise nach dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs, der Entscheidung zwischen Kunst und Partei, der Lehre bei Brecht, der Tätigkeit bei Rosner und der Arbeit in der Fabrik erzählt. Diese Akzentverschiebung fällt in die Zeit, in der sich die Neue Subjektivität durchsetzte und die Verbindung von Politik und ästhetisch ambitionierter Kultur zunehmend strukturell »unmöglich« wurde, da sich das literarische Feld vom politischen Feld ablöste und stattdessen dem breiten Feld der Alltagskultur anschloss oder, mit anderen Worten, die Sozialkritik verabschiedete und sich der Kultur- und Künstlerkritik verschrieb<sup>52</sup>. Es scheint so, dass der zweite Band unterschwellig eine Reaktion auf diese Tendenzwende darstellt. Allerdings bleibt das erzählte Ich auch im zweiten Band der Hauptfunktion eines Berichtenden untergeordnet<sup>53</sup>.

Abschließend seien noch einige letzte Aspekte im dritten Band näher fokussiert. Insgesamt stellt der Band eine Art Hadesfahrt dar, die romaninternen unerbittlich zur Hinrichtung der Widerstandsgruppe in Plötzensee führt. Hinsichtlich der Autorposition entspricht ihr der Untergang einer »Politik und Kunst«-Position, wie sie Weiss bis zum Schluss vertrat. Im dritten Band verschwindet das Ich zunehmend und in seinem zweiten Teil fast vollständig aus dem Blick. Die deskriptive Erzählung dominiert nun vollständig. Die Elemente der vorherigen Bände, die das Individuelle zum Kollektiven hin transzendierten – Essay, Reflexion, Analyse – sind in sie eingegangen<sup>54</sup>.

---

Geschehnis geschoben wurde, bis der Eindruck von Übereinstimmung entstand [...]. Etwas Durchlebtes hatten sie in ihre eigne Gegenwart gerückt, und wir, die die Kristallisierung sahn, ließen sie aufs neue aufleben« (Peter Weiss: *Ästhetik des Widerstands*. Bd. 3. Berlin 1981, S. 347f.; vgl. Vogt: *Wie auf den Schultern* [wie Anm. 2], S. 329).

<sup>52</sup> Vgl. Luc Boltanski, Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Mit einem Vorwort von Franz Schultheis. Konstanz 2006.

<sup>53</sup> Vgl. Vogt: *Wie auf den Schultern* [wie Anm. 2], S. 329.

<sup>54</sup> »Ließen sich im ersten Band die verschiedenen Erzählschichten (Kunstanalyse, historisch-politischer Exkurs, deskriptiver Bericht) noch gut voneinander abheben, so konnte man schon im zweiten eine immer stärkere Durchdringung der Schichten und gleichzeitig eine Verlagerung der Akzente beobachten: Die deskriptiven Passagen gewannen zunehmend an Bedeutung. Die Organisation des Materials unterliegt in diesem Roman

Auf der Inhaltsebene entspricht diese Entwicklung des Erzählverfahrens zum Überpersönlichen-Kollektiven dem zunehmenden Untergang der Figuren, angefangen von der Mutter des Ich-Erzählers, über Boye und Hodann bis hin zu den Widerstandskämpfern der »Roten Kapelle«. Alle Lebenslinien führen in Verzweiflung, Verstummen, Isolation und Tod. An ihre Stelle tritt zunehmend eine Reflexion über die Aufgaben und Möglichkeiten der Dichtkunst<sup>55</sup> und über die Darstellbarkeit dieser Untergangsgeschichte. Insbesondere die Schlusspassage des Romans, die im Konjunktiv Futur I geschrieben ist, stellt eine entscheidende Passage für die Zusammenführung von erzählendem und erzähltem Ich, von Erzählzeit und erzählter Zeit dar:

Der Sinn meines langen Wartens aber würde ja sein, von den künftigen Einsichten her das Frühere zu klären, und vielleicht wäre es dann nicht einmal so wichtig, das damalige Ich zu verstehen, sondern dem, der sich besinnt, näher zu sein, denn dies ist ja das Wesen der Zeit, daß wir uns fortwährend entwerfen, aus den Augen verlieren, auf neue Art wiederfinden, ein Prozeß, in dem uns die Untersuchung aller Einzelheiten auferlegt ist, und das Schreiben wäre die Tätigkeit, mit der ich dieser Aufgabe nachkommen könnte [...].<sup>56</sup>

Wie Burkhardt Lindner ausgeführt hat, wird hier die im Indikativ formulierte Frage nach der Ursache der Spaltung der Linken wie auch der in den letzten Seiten des Romans vorausgesehene Ost-West-Spaltung im konjunktivischen Rückblick beantwortet: Das erzählende Ich verschmilzt mit dem erzählten Ich, indem es im konjunktivischen Rückblick die Zusammenhänge schreibend entfaltet. Das erzählte Ich nimmt also zum Abschluss

---

unverkennbar einem Entwicklungsprinzip, das auch eine allmähliche Veränderung der Schreibweise bedingt. Das zeigt sich noch deutlicher im dritten Band, in dem die deskriptive Erzählung nun vollständig dominiert. Alle anderen Elemente, Essay, Reflexion, Analyse, sind in sie eingeschmolzen, sei es in harten, kontrastierenden Montageschnitten, sei es in minutiös beschriebenen Wahrnehmungsveränderungen« (Hanjo Kesting über Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«. In: Der Spiegel, 7. Juni 1981).

<sup>55</sup> Vgl. das Gespräch des erzählten Ich mit Karin Boye in Weiss: Ästhetik des Widerstands. Bd. 3 [wie Anm. 51], S. 28-30.

<sup>56</sup> Ebd., S. 260f.

die künftige Aufgabe des erzählenden Ichs, das heißt des Autors Peter Weiss im Jahr 1971 vorweg. Er wird das Buch schreiben, das Weiss geschrieben hat. Nach Lindner erfüllt sich hier die »teleologische Struktur der Autobiographie«<sup>57</sup>. Zugleich wird das Autobiographische transzendiert. Der Ich-Erzähler erhält eine eigene Stimme und zwar als kollektives Subjekt: Es geht bei der Lektüre des Romans nicht darum, das damalige Ich zu verstehen, sondern »dem, der sich besinnt, näher zu sein«<sup>58</sup>.

In solcher Erinnerungs- und Deutungsarbeit gewinnt der Erzähler seine künstlerische Identität, in ihr schließt sich seine Entwicklung ab<sup>59</sup>. Indem er erzählend die Vergangenheit aufhebt und aufhellt, flüchtet er nicht aus der desolaten Politik ins Reich des schönen Scheins, sondern hält jener »Utopie«<sup>60</sup> der Einheit von Ästhetik und Politik die Treue, die in den geschichtlichen Niederlagen verlorenzugehen droht. Damit bezeugt und bewahrt er die Geschichte des scheiternden Widerstands im Medium der Literatur:

Ich würde, aufgetaucht aus dem langwierigen Versuch, die Jahre des Exils zu beschreiben, mit den Kenntnissen aller folgenden Irrtümer und Zerwürfnisse, in eine ähnliche Ermüdung geraten, wie sie mich einst befahl, als sich die Wege für uns alle trennten. Immer wieder würde mir plötzlich die Gegenwart das Unwiderrufliche des Vergangenen vorhalten.<sup>61</sup>

Die mühsam und prozessual errungene Erkenntnis vom Ende des »grand récit« der »revolutionären Kraft der Arbeiterschaft« ist gleichsam ein postmodernes Moment<sup>62</sup>. Was sie aber vom ungebundenen Relativismus der Postmoderne trennt, ist einerseits die *historisch durchdrungene* Erkenntnis, andererseits der Verweis auf die Leerstelle eines »Noch nicht«. Diesem Zugleich entspricht das am Ende des Romans angewendete Erzählverfahren: »Der Konjunktiv Futur I legt das Imaginäre bloß, das aus der Differenz

---

<sup>57</sup> Lindner: Ich Konjunktiv Futur I [wie Anm. 50], S. 92.

<sup>58</sup> Weiss: Ästhetik des Widerstands. Bd. 3 [wie Anm. 51], S. 261.

<sup>59</sup> Vgl. Vogt: Wie auf den Schultern [wie Anm. 2], S. 333.

<sup>60</sup> Weiss: Ästhetik des Widerstands. Bd. 3 [wie Anm. 51], S. 265.

<sup>61</sup> Ebd., S. 261.

<sup>62</sup> Vgl. Hofmann: Ästhetik der Postmoderne [wie Anm. 45], S. 153.

zwischen dem dokumentarisch-objektivierenden Interesse und der realen Uneinholbarkeit des Vergangenen entspringt«<sup>63</sup>, hat Lindner zu Recht bemerkt. Für ihn kommt diese Kreisfigur der historischen Erkenntnis und der schreibenden Darstellung mit der Verschmelzung der erzählten Zeit (das Leben des erzählten Ichs: 1919-1945) und der Erzählzeit des erzählenden Ichs beziehungsweise des Autors Peter Weiss 1971 zum Abschluss.

### Fazit

Anliegen der vorliegenden Studie war es, Weiss' narrativen Zweischnitt in der *Ästhetik des Widerstands* von erzähltem und erzählendem Ich weiter auf eine übergeordnete Ebene zu führen, nämlich auf die Ebene einer Entwicklungsgeschichte der Autorposition von 1971 bis zum Abschluss des Romans 1981, dem ein Jahr später der Tod von Peter Weiss folgte. Angesichts der Strukturentwicklung zeigte sich der Untergang einer Autorposition, die um die Einheit von Politik und Literatur, von Dokumentarismus und Autobiographie wie auch um die Realisierung eines kollektiven und transnationalen Individuums rang, dem »Zuhause-Sein bei Vielen«. Auch hier, auf der sozioanalytischen Ebene, zeigt sich die »Differenz zwischen dem dokumentarisch-objektivierenden Interesse und der realen Uneinholbarkeit des Vergangenen«<sup>64</sup>. So lautet das Fazit, dass Peter Weiss mit der *Ästhetik des Widerstands* untrennbar zur Entwicklungsgeschichte des deutschen literarischen Feldes der 1970er und 1980er-Jahre gehört, gerade indem sie zu einer strukturell »unmöglichen« Position wurde. Wie der Ich-Erzähler am Ende des Romans »zu den Vielen« der im Todesfries Profil angenommenen Widerstandskämpfer geht, so ging auch die Autorposition in sein Werk ein. Wie andere Werke überlebte es als ein versteinertes Relikt. Rezeptionsstimmen bezeichneten die *Ästhetik des Widerstands* als »erratischen Block« eines »Spätmodernen«<sup>65</sup>. Sie lässt sich auch als Vermächtnis

---

<sup>63</sup> Lindner: Ich Konjunktiv Futur I [wie Anm. 50], S. 94.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> »So steht Weiss unter den spätmodernen Schriftstellern (zu schweigen von den explizit postmodernen) allein da, wenn er sich den Formproblemen des historischen Romans stellt [...]« (Frederic Jameson: Ein Monument radikaler Momente. Für eine neue Lektüre von Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands«. In: Das Argument 46 (2004), H. 254, S. 13-

einer *internen* Exilliteratur bezeichnen: einer *deutschen* Exilliteratur im Übergang von der Nachkriegs- zur Gegenwartsliteratur.

---

50, hier S. 19). Für Christoph Buch war der Roman »ein erratischer Block inmitten unserer Literaturlandschaft« (in: Der Spiegel, 19. November 1978, S. 258-261, hier S. 258); vgl. auch Rector: Fünfundzwanzig Jahre (wie Anm. 49), S. 14.