

## LEKTÜRE UND KRITIK DER

### „ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS“ VON PETER WEISS

Bericht über das Stuttgarter Colloquium im Wintersemester 81/82

Ob denn niemand versucht habe, diese Veranstaltung aus dem Lehrprogramm zu streichen, war eine der ersten Fragen, die gestellt worden ist, nachdem der Inhalt des Romans kurz angedeutet und nachdem erläutert worden war, wie man die Arbeit an und mit diesem dreibändigen Buch in einer Gruppe organisieren könne. Es war wiederum Herbst in Deutschland. Die Bonner Friedensdemonstration zog noch durch die Augen; in den Ohren hatte man Reden vom Stuttgarter Schloßplatz, auf dem hunderttausend Arbeiter, Angestellte und auch Beamte gegen den sogenannten Sparhaushalt und für das Recht auf Arbeit demonstriert hatten; und viele Hände an dieser Universität hatten damit zu tun, einen Protest der Studierenden gegen die Umverteilungspläne der Bundes- und Landesregierung vorzubereiten. Die Lektüre eines Buches mit dem Begriff Widerstand im Titel und allein der Name des Autors hätten ja als ideologische Untermauerung der Proteste gedeutet werden können. Die Antwort war einfach: Hinweis auf die Institution Universität und auf die ihr garantierten Freiheiten in Forschung und Lehre; und schließlich auch darauf, daß Stuttgart nicht hinter dem Mond, aber auch nicht weit hinter Kalifornien läge, wo man den Roman von Weiss ebenfalls lese.

So machte man sich hier an die Arbeit, mehr als neunhundert Seiten in einem Wintersemester zur Kenntnis zu nehmen. Und die erste Schwierigkeit war die, die drei Bände überhaupt zu erhalten und auch bezahlen zu können. Hier fanden sich Mittel und Wege, doch erinnerte einer der dreißig Interessierten auch daran, daß die Mediziner, die Physiker, die Maschinenbauer ebenfalls Lehrbücher für fünfundsiebzig und mehr müde Mark zu erwerben hätten, und er fragte, warum sich denn Kunsthistoriker und Kunsterzieher angesichts dieses Betrags so sehr zierten.

Aber war und ist der Roman ein Lehrbuch? Als was wurde er endlich gelesen? Als eine neue Ästhetik? Als ein Buch über die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung? Als ein Geschichtswerk schlechthin? Als einer der vielen modernen Romane? Ein literarisches Kunstwerk? Als ein Nachschlagewerk, allerdings ohne Nomenklatur und ohne Register?

Und dies war die zweite Schwierigkeit: es galt, die Aufgaben in der Gruppe so zu teilen, daß das Werk nicht von vorn herein durch die Konjunktion ‚als‘ einer unterschiedlichen Nutznießung verfiel, etwa dem besonderen Interesse der Kunsthistoriker an den ausführlichen Werkbeschreibungen, etwa dem Wunsch der Maler, mehr über die Rolle des bildenden Künstlers in der Gesellschaft zu erfahren, oder etwa der Erwartung der Historiker, alternative Ge-

schichtsschreibung kennenzulernen. Als Ganzes sollte der Roman dem Colloquium erhalten bleiben. Darum hatte sich der Autor offenbar auch selbst gesorgt: die Ästhetik des Widerstands ist in drei Bände geschrieben, die ihrerseits in sechs Teile und diese wiederum in insgesamt 87 Abschnitte gegliedert sind, die jedoch keinerlei Überschrift tragen. Mit geradezu angehaltenem Atem sollte man wohl die einzelnen Abschnitte hintereinander lesen. Daher wollte man auch im Colloquium nicht einzelne Passagen hervorheben und sich andere dafür schenken. Es wurde zu Beginn des Semesters verabredet, wöchentlich etwa zehn Abschnitte zu lesen und über sie in den einzelnen Sitzungen zu reden. Und es wurde vereinbart, von Woche zu Woche den Fragen nachzugehen, auf die während der jeweiligen Zusammenkünfte keine Antworten, bzw. nur unzureichende Lösungen gefunden werden konnten.

Und dies machte keinerlei Schwierigkeiten: in jeder Sitzung fanden sich auch ohne den üblichen Hinweis auf den Seminarschein Protokollanten, und es waren unter den schließlich 25 Teilnehmern immer Interessierte, die diese oder jene Aufgabe kurzerhand – und man muß schon sagen – mit hochgekrepelten Ärmeln übernahmen. Ort der Recherchen waren die Bibliothek des Seminars für Kunstgeschichte, die Diathek des Lehrstuhls für Baugeschichte und vor allem der Lesesaal der Landesbibliothek, in dem die Nachschlagewerke so vieler Wissensgebiete zur besseren Einsicht stehen.

Um es gleich zu sagen: nicht alle Teilnehmer haben die knapp tausend Seiten geschafft. Auch zogen sich die Gespräche allein über den ersten Band weit über die erste Hälfte des nur zweimal unterbrochenen Wintersemesters hin, so daß schließlich nach den Diskussionen über den zweiten Band nur noch eine einzige Passage des dritten gelesen und besprochen werden konnte. Selbstverständlich hat man sich immer wieder verzettelt, doch wurde für viele allein das Lesen schwieriger als anfänglich erwartet.

Es hieß zunächst, der Roman sei doch ziemlich elitär. Allein die Wortwahl sei viel zu gehoben, wenn nicht erhaben, der Tonfall bisweilen mit dem von Pastoren zu vergleichen. Satzanfänge wie „so geschah es, daß ...“ oder „wir aber, die wir ...“ seien doch typisch für den hymnischen Charakter des Werkes. Auf keinen Fall spreche der Autor eine der Alltagssprachen, etwa die der Arbeiter, in der die Dinge beim Namen genannt würden, das Prädikat dem Subjekt folge und die schmückenden Beiworte fehlten. Absatzlos zögen sich die einzelnen Passagen dahin. Und große Mühe bereite es, den Faden wiederzufinden, wenn man ihn einmal verloren, wenn man einmal von der Lektüre aufgeblickt, sie unterbrochen habe. Insbesondere erschwerten das durchgängige Gleichmaß und die hohe Geschwindigkeit den Versuch, sich zwischen den Personen der Handlung zurecht zu finden. Diese Strömung werde verstärkt durch die besondere Form der Schreibweise einzelner Wörter. Häufig verzichte Weiss auf silbenbildende Vokale. „Besondre“, „weiterzieh“, „zerschlißne“, „Schildrung“ oder „Verändrung“ seien ebenso Beispiele dafür, wie die Tat-

sache, daß alle Zahlen und Daten in Buchstaben ausgedruckt wurden. Innerhalb dieses, dennoch sehr breiten Flusses der Sprache müsse man sich immer wieder erneut versichern, wer denn jetzt frage, wer nun antworte, wer eben erzähle oder berichte und wessen Rede der Erzähler im Augenblick gerade wiedergebend bedenke. Obgleich die Erfahrungen, Meinungen, Einsichten so vieler Personen reflektiert würden, sei doch das Ganze wie die Rede eines einzigen verfaßt. Das Wort und der Begriff „Diskurs“ wurden genannt, und damit wurde gesagt, daß es bei dieser Rede offensichtlich nicht darauf ankomme, den Sprechenden individuell auszumachen. Was auch Rezensenten schon hervorgehoben haben, wurde im Colloquium wiederholt und bestätigt: „Der Held des Buches ist ebenso namenlos wie das Kollektiv, das er vertritt. Auch seine Freunde und Genossen – historische Personen wie Wehner und Münzenberg neben erfundenen Namen – bleiben merkwürdig gesichtslos, ohne Individualität und Eigenleben, auch wenn hie und da ein charakteristisches Detail, ein Bart, eine Lederjacke, geschildert wird.“ (Christoph Buch im SPIEGEL 47, 1978)

Wohl stecken im Text einige weitere Hinweise auf das Alter, die Herkunft und auch die Lebensumstände der erwähnten Personen. Und die Daten des erzählenden Ichs stimmen beinahe mit denen des Autors überein, so daß man auch hier in Stuttgart von einer „Wunschbiographie“ sprach. Darauf wurde jedoch erwidert: viel stärker ist die Rede von einem Ich, das sich bewegt, in besonderen Situationen befindet, das empfindet, wahrnimmt, erfährt, beobachtet, hört, das spricht, überlegt, überdenkt, sich besinnt, und wieder sieht, betrachtet, im Gedächtnis bewahrt und memoriert. Dieses Ich sagt bisweilen: wir. Es setzt sich mit dritten Personen auseinander. Aber die Beziehung, die so häufig in Romanen verhandelt wird und so oft zwischen Autor und Leser vermittelt, das Du-auf-Du mit dem Helden, kommt hier nicht vor und stellt sich nicht ein. Dazu ist die Figur des Erzählers zu wenig Figur. Sie entbehrt aller unveränderlicher Kennzeichen. Und man wird enttäuscht, wenn man erwartet, daß auch noch Daten des sozialen Lebens genannt würden, Angaben über die unmittelbar sinnlichen Beziehungen zwischen den Menschen, die im Widerstand wirkten. Es gibt keine Berichte darüber, was sie täglich verdient haben, wie teuer die Lebensmittel und wie hoch die Mieten waren, was gegessen und getrunken wurde, und wie man sich von der Arbeit erholt hat, geschweige denn darüber, wer wen geliebt hat. Die Ästhetik des Widerstands ist keine Sozialgeschichte im Sinne einer Sammlung von Daten, die auf Fragebögen notiert, in Lochkarten gestanzt und von Computern ausgewertet, verglichen und gespeichert werden könnte. Peter Weiss begeht keinen Verrat und berichtet nichts, was in dieser Richtung nicht ohnehin schon bekannt wäre. Die so weit verbreitete und auch unter Historikern so tief verinnerlichte bundeskriminalistische Neugierde wird hier nicht befriedigt.

Dennoch – und nach dieser Einsicht: gerade deshalb fesselte einen dieser

Roman. Es war wohl vor allem die Art und Weise, wie man als Leser in den Diskurs hineingezogen und dann verwickelt wurde. Dadurch daß oft erst nach langen Passagen detaillierter Beschreibung die Sache oder die Person eher beiläufig beim Namen genannt werden, kam man nie in die Versuchung, ganze Abschnitte zu überschlagen. Das wäre sicher der Fall gewesen, wären die Themen, die Namen, die Unter- und Überschriften von vorn herein bekannt gewesen. Zahlreiche Vorurteile gegenüber den Gütern gebildeter Bürger, aber auch gegenüber dem, was andere das kulturelle Erbe und wieder andere kurz Kulturmüll nennen, hätten einen nämlich gehindert, sich neu mit tradierten Formen und überlieferten Inhalten auseinander zu setzen. Etwa mit dem Altar von Pergamon, mit Dantes Komödie, mit dem Floß der Medusa von Géricault, um nur die faszinierendsten Analysen zu nennen. So aber saß oder lag man mit Kugelschreiber, Bleistift, Papier über den Bänden von Weiss: man notierte Positionen und Stellungnahmen, suchte nach Parallelen, vor allem aber nach den veränderten Standorten, den unterschiedlichen Meinungen und schließlich nach den verschiedenen Arten des Handelns und des Verhaltens all derer, die an dieser politischen Geschichte zwischen 1937 und 1945 – ja davor und danach – beteiligt waren.

Daß es sich um keine Sozialgeschichte im engeren, sondern um eine politische Geschichte im weiteren Sinne handelte, war allen spätestens nach der Lektüre der Abschnitte über den Pergamon-Altar und über den Herakles-Mythos klar. Bedenken wurden jedoch angemeldet, als immer deutlicher wurde, daß diese Geschichte des Widerstandes ein mehr als konsequentes Gegenbild dessen war, was man in der Schule und auch in der Universität gelehrt bekam: werden da Hitlers Taten ausführlich geschildert und auch das Attentat vom 20. Juli mehr als rühmend erwähnt, so ist im Roman allein von den Auseinandersetzungen innerhalb der Widerstandsgruppen die Rede, einem Widerstand, den die bürgerliche Geschichtsschreibung im allgemeinen verschweigt. Ist der Grundriß zu dieser Geschichte des Widerstandes nicht doch wieder eine Geschichte der Helden? Handelt es sich hierbei nicht doch nur um eine Umkehrung der überkommenen Art, Historie als Geschichte der Sieger zu überliefern? Und: werden die Arbeiter in näherer oder fernerer Zukunft ihre Geschichte so aufzeichnen?

Und für wen ist diese Ästhetik des Widerstands geschrieben? Alfred Andersch wurde zitiert: „... ein linkes Buch für die Linken ...“. Doch wurde von den 20- bis 30-jährigen Studenten hinzugefügt: ... ein linkes Buch für die 40- bis 50-jährigen Linken, die die bürgerliche Bildung noch mit Löffeln gegessen oder mit dem humanistischen Trichter eingefloßt bekommen haben. Alsbald stellte sich aber im Colloquium heraus, daß gerade der so radikale Verzicht des Autors auf eine Darstellung der Gegenseiten wie eine Herausforderung wirkte: die überkommene und in den Leseräumen allgemein zugängliche Geschichtsschreibung über die Entwicklung der verschiedenen Parteien, über die

politischen Ereignisse in Deutschland, Spanien und Schweden, in der Sowjetunion, in Frankreich und Finnland wurde erneut zur Kenntnis genommen, in Referaten vorgetragen, mit der Darstellung von Peter Weiss verglichen und neu überdacht. Die drei Bände von Weiss wurden zum Ausgangspunkt für Recherchen über die Diktatur des Nationalsozialismus in Deutschland, über die Verbreitung des Anarchismus in Spanien und über das Durchsickern eines latenten Faschismus in anderen Ländern Europas. Und dazu kam das Suchen nach Bildern und Büchern über die Gemälde, die Skulpturen und Architekturen, die der Erzähler im Roman erwähnt, beschreibt und erklärt. Zusammen mit den Notizbüchern, die Peter Weiss während der Arbeit an diesem Roman gefüllt hat, wurden die drei Bände Ästhetik des Widerstands zum Arbeitsbuch für einzelne und für kleinere Gruppen innerhalb des Colloquiums. Praktisch wurde so die Frage nach den Adressaten beantwortet: das Buch ist für kleinere Arbeitsgruppen geschrieben, seien es nun universitäre, akademische oder Gewerkschaftsgruppen oder seien es Leute, die sich beim Protest etwa gegen die Startbahn West gefunden haben, oder etwa die schweigende Minderheit, die in diesem Winter um Polen trauert, diese Trauer jedoch angesichts der Doppelmoral derer, die die Solidaritätskundgebungen anführen, nicht zu demonstrieren vermag.

Also wurde die Ästhetik des Widerstands doch zum Lehr- und zum Arbeitsbuch. Die Bestätigung dafür, daß es vom Autor auch als solches gedacht war, fand sich gegen Ende des dritten Bandes:

„Später einmal würde sie Lehrerin werden, gleich nach dem Krieg würde sie sich ausbilden lassen, um den Schülern zu erklären, wie das damals gewesen war. Die Schüler würden vor der großen Gedenktafel aus Marmor stehen, und sie würde versuchen, ihnen etwas von dem deutlich zu machen, was sich hinter den goldenen Namen verbarg. Vielleicht mußten die Namen herausgesucht werden aus den langen alphabetischen Reihen. Sie hoffte, daß die Schüler, wenn sie sich hindurchbuchstabierten, die Namen nicht, von einem zum andern, wieder vergaßen. Die Gestalt, das Gesicht, die Taten eines jedes einzelnen müßten so greifbar hervortreten, daß die Schüler sich die Namen merken konnten. Doch wie sollte sie ihnen das Aussehen Lundgrens beschreiben. Sie hätte nur sagen können, daß er hochgewachsen, helläugig und blond war. Und wenn man sie fragen würde, was ihn zu der Gruppe im Untergrund geführt habe, könnte sie bloß antworten, daß es ein Buch gewesen sei, von Neukrantz, Barrikaden am Wedding, das hatte er in seiner Jugend gelesen, und war davon so beeindruckt worden, daß er sich den Arbeitern in Berlin anschließen wollte. Deshalb hatte er sich um die Anstellung als Chauffeur bei der schwedischen Botschaft beworben. Wenn die Schüler sie fragen würden, ob ein Buch einen Menschen wirklich zum Handeln bringen könne, würde sie all die Bücher aufzählen, die es fertiggebracht hatten, in einem Menschen den Drang nach Handlung zu wecken. Sicher würden sie lange über solche Bücher sprechen, und vielleicht würde irgendeiner eine Erfahrung nennen, die er selber auf diesem Gebiet gewonnen hatte. Damit wäre schon viel erreicht.“ (S. 236)

Gedacht waren die Bände wohl so. Konzipiert aber sind sie nicht für eine bestimmbare Zielgruppe, seien es Kinder, Jugendliche, Erwachsene mit oder ohne Abitur, sondern als ein Denkmal wie im eben zitierten Abschnitt gesagt wird: mit einer „großen Gedenktafel aus Marmor“ vergleichbar. Daraus erklärten sich auch die Form des Werkes, die hohe Sprache und der Verzicht auf das, was man den sozialen Hintergrund nennt. Und es wurde daran erinnert, daß es schon einmal solche papierene Denkmäler gab: um 1800 wurden in Deutschland druckgraphische Blätter verkauft, die Herder, Schiller, Moritz und andere Aufklärer zeigten und ebenfalls Denkmäler genannt wurden.

Aber unter dem Titel Ästhetik des Widerstands liest man in ebenso großen Lettern die Bezeichnung Roman. Warum nur hatte Peter Weiss dieses Denkmal Roman genannt? Erneut wurde im Colloquium über mögliche Adressaten spekuliert: immerhin lesen noch 17 Millionen deutsche Bundesbürger bisweilen ein Buch; wie wenige würden zu drei Bänden greifen, die den Untertitel ‚ein Denkmal‘ oder etwa ‚eine andere Geschichte‘ trügen; sind nicht einfach mehr Leser mit dem konventionellen Gattungsbegriff Roman zu gewinnen? Spielten also marktstrategische Überlegungen eine Rolle? Oder hat der Autor dieses Arbeitsbuch Roman genannt, um auf den Nachweis historischer Quellen – etwa in Fußnoten – verzichten zu können? Ging es ihm darum, Raum für Spekulationen zu erlangen, die man im allgemeinen in Geschichtsbüchern nicht anstellen darf? Ist die Bezeichnung Roman vielleicht auch ein Schutz gegen die denkbaren Einsprüche von Seiten der Historiker, der Literatur- und Kunstwissenschaftler?

Nein. Dazu war das Ganze nun doch wieder zu sehr Roman, die Darstellung eines breiten Lebensausschnittes und zwar in Verbindung mit einer vom Erzähler selbst erfahrenen und in sich selbst bedeutsamen Umwelt. Er wäre mit anderen Entwicklungsromanen zu vergleichen gewesen. Dafür aber fehlten dem Colloquium die Literaturwissenschaftler, die ohne erneute Lektüre Wilhelm Meisters Lehrjahre von Goethe, Tiecks Werk Franz Sternbalds Wanderungen oder auch den Grünen Heinrich von Keller im Hinblick auf die drei Bände von Weiss referiert hätten. Im Stuttgarter Colloquium zog man andere, näher liegende Texte von Christa Wolf, von Max von der Grün und aus dem Sammelband heran, der Berichte und Erzählungen von Veteranen der Arbeiterbewegung enthält und unter dem Titel „Der rote Großvater erzählt“ von der Werkstatt Düsseldorf des Werkkreises Literatur der Arbeitswelt 1974 herausgegeben worden ist. Der Ausschnitt aus Max von der Grüns Bericht „Wie war das eigentlich? Kindheit und Jugend im Dritten Reich“ wurde bald wieder beiseite gelegt. Insgesamt erschien er einfach zu hörig; Ereignisse und Handlungen wurden da wie Naturgeschehnisse dargestellt; und wenn sich auch Grün darum bemüht hat, in seinem Bericht die individuelle Erfahrbarkeit pro- und antifaschistischer Strukturen zur Sprache zu bringen, dann blieb seine Sprache doch dem Vokabular verpflichtet, das in eben jener Zeit der Niederlage ge-

braucht worden ist. Für Grün scheinen diese zwölf Jahre die des Dritten Reiches ohne Gänsefüße zu sein. Die Textprobe aus Christa Wolfs Roman „Kindheitsmuster“ versprach höchste Sensibilität für all die Wörter, die die Unmenschen gebraucht, eingeführt und auch geprägt haben. Er sagte Aufklärung zu über die Frage, wie es dazu kam, sowie über die Namen, Daten und Fakten, die zur Beantwortung dieser Frage wichtig waren. Vor allem aber erwartete man von diesem Roman Hinweise darauf, wo und wie sich der Faschismus des Alltags bemerkbar macht. Im Vergleich zu Peter Weiss' Buch jedoch bleibt Christa Wolfs Roman ein von historischen Belegen breit unterstützter Bericht. – Der Rote Großvater fand alle Sympathie: auch sein Bericht war von historischen Informationen durchbrochen; spontan wirkte seine Erzählweise; einfach, kurz und knapp sowie hart wurde sie genannt, und man rühmte, daß kein Wort übertragbar sei in die Geschichte all derer, die als angebliche Landser immer wieder aus dem Kriege erzählen. Für die Ästhetik des Widerstands nahm man dann den Begriff Reflexion in Anspruch. Gerade in dem so anscheinend anonymen Erzähler ist dieses Moment aufgehoben: in seinen Berichten, die wieder darüber sprechen, was andere sagten, was andere taten oder wie andere dies oder jenes beurteilten, spiegeln sich die Handlungen. Hier gibt es keine Ereignisse, die unreflektiert hingenommen würden.

Entwicklung erkannte man in der Tatsache, daß der reflektierende Erzähler im Laufe der Folge der einzelnen Abschnitte immer weiter zurücktritt. Je mehr Rolle er im Handlungsfeld gewinnt, je präzisere Aufgaben er übernimmt, desto mehr weicht er zurück hinter die Berichte anderer. Insofern ist der Roman von Peter Weiss Entwicklungsroman. Er ist aber auch historischer Roman. Denn im alten Sinne des Wortes Historie nimmt er Geschichte als Bericht und nicht als die Kette von Ereignissen, von Taten oder von allen nur möglichen Geschehnissen. Es geschieht hier nur, oder: es tut sich hier nur das, was vom Spiegel des erzählenden Ichs reflektiert wird. Dieser Spiegel wird im Laufe der erzählten Zeit immer kleiner, bis schließlich das Ganze von anderen reflektiert werden kann.

Durch dieses reflektierende Moment – und es ist mehr als ein Moment, besser: ein *Movens* – hebt der Roman aber auch die Trennung auf, die zwischen Kunst und Wissenschaft im allgemeinen vorgenommen wird. Ist er nicht ein wissenschaftlicher Roman *par excellence*? Wird hier nicht eine Vorstellung verwirklicht, die zahlreiche Theoretiker als Ziel anvisiert haben, als sie schrieben, daß die Literatur der Arbeiter, daß die Romane einer zukünftigen klassenlosen Gesellschaft die Kluft zwischen Wissenschaft und Kunst zu überwinden hätten?

Wie steht es aber um die Kunst, um die bildende Kunst, der in diesem Werk eine so bedeutende Rolle zukommt? Dies war ja auch der Anlaß gewesen, weshalb die Lektüre der Ästhetik des Widerstands unter die Lehrveranstaltungen des Stuttgarter Instituts für Kunstgeschichte aufgenommen worden war.

Für das Colloquium wurden zunächst Materialien, in erster Linie Bildmaterialien gesammelt, mehr noch als Peter Weiss in seinen 1981 publizierten Notizbüchern 1971 – 1980 schon zusammengetragen hatte. Aufgrund und anhand dieser Abbildungen wurden dann Referate gehalten über den Altar von Pergamon, über die Kirche Sagrada Familia in Barcelona, über die Gemälde Guernica, das Floß der Medusa und über Radierungen, die Stadtansichten von Paris aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Dabei ging es zunächst darum, die erwähnten und auch beschriebenen Kunstwerke wenigstens über die Abbildungen kennen zu lernen, um später darüber sprechen zu können, welche Stelle sie im Roman einnehmen und welche Funktion sie innerhalb des ganzen Gefüges erfüllen.

Begeistert war man sofort von der Ausführlichkeit, dem Reichtum, ja dem Überfluß der Werkbeschreibungen in diesem Roman. Ein Grund dafür war wohl, daß man durch die Beschreibungen nie kurzerhand vor das Werk gestellt und durch Namen und Daten wie Pergamon und Philetäros, Eumenes und Atalos, 3. bis 2. Jahrhundert vor Christus, oder Antoni Gaudi und Josep Maria Bocabella, 1882 und so weiter eingeschüchtert wurde. In keinem Falle kam auf, was man durch Führungen und auch durch kunstgeschichtliche Seminare zum Überdruß kennt: dies oder jenes habe man einfach zu wissen oder zu kennen; und: derjenige, welcher anfängt zu sprechen, hat auch das letzte Wort, nachdem zögernd einige Fragen gestellt worden sind. Dann war man glücklich über die unterschiedlichen Ansichten, die das erzählende Ich angesichts der Bauwerke, Skulpturen, Gemälde und Stiche wiedergegeben und bedacht hatte. Zur Schlüsselstelle geradezu wurde die Passage im ersten Band, in der Coppis Mutter zitiert wird, die den vom Pergamon-Altar eingenommenen Männern entgegenthält, daß man sich fragen müsse, „ob nicht die Last der Peinigungen, mit der das Zustandekommen der Kunstwerke bezahlt worden war, diesen für alle Zeiten etwas Abstoßendes geben müsse“.

„Sie verstehe auch die Kalkbrenner, die ihre Öfen neben den Ablagerungen der alten Heiligtümer aufgestellt hatten. Die Ruinen von Kapitälern, Gesimsen und Statuen waren für sie nur ein Marmorbruch, und wenn sie hin und wieder ein Gesicht, einen Leib, ein Tier in die Blöcke geschlagen sahn, so konnte sie dies nicht dran hindern, vor allem an den Kalk zu denken, der hier gebunden lag. Wie für die Mauerer die Quadern Bausteine ausmachten, so waren sie den Kalkbrennern Rohmaterial zur Gewinnung von verkäuflichem Mörtel. Seit Jahrhunderten war Kalk aus der Fülle der Marmortrümmer hergestellt worden, und dieses Handwerk wurde, wie auch der Transport von Steinen in ärmlichen Karren zu den umliegenden Dörfern, durch die Ankunft eines archäologisch geschulten Ingenieurs beendet.“ (S. 50/51)

Mit Heilmanns, mit Coppis und des Erzählers Sätzen wurde im Colloquium darauf geantwortet. Doch wurde dann auch weiter gefragt, ob man die These des Autors so aufrecht erhalten könne, daß der Künstler – ob er nun will oder nicht – aufgrund seines handwerklich notwendigen Wissens und Wollens objektiv auf der Seite derjenigen stünde, die immer „die Last der Peinigungen“

zu tragen haben? Man erweiterte die Reihe der Belege um Beispiele etwa aus der ottonischen Buchmalerei: dort wo die Künstler Gebrechliche, Aussätzige oder Blinde, oder diejenigen dargestellt haben, die zu arbeiten hatten, ließen sie sie deutlich hervortreten vor all denen, die sie routiniert wiedergegeben haben, wie die Apostel, die Jünger, die Jungfrauen und selbst Jesus. Oder etwa um die zahlreichen Skulpturen am Ostchor der Königs-kathedrale zu Reims, über die sich der Alltag des Mittelalters an das Gebäude klammert. Ohne abschließende Antwort blieb die Frage stehen, wieviel Werke die These des Autors belegen und wieviel andere sie widerlegen dürften. War hier und aufgrund dieser These Kunstgeschichte nicht doch wieder nur Tradition und eben nicht Geschichte, die sich aus akzeptierten und abgelehnten, aus gefeierten und vergessenen, aus bewußt gemachten und aus bewußt zu machenden Arbeitsprozessen zusammensetzt? Ist es so, daß „Werke wie jene, die aus Pergamon stammen, immer“ – nur – „wieder ausgelegt werden müßten, bis eine Umkehrung gewonnen wäre und die Erdgeborenen aus Finsternis und Sklaverei erwachten und sich in ihrem wahren Aussehn zeigten.“ (S. 53) In welchem Verhältnis steht diese Sentenz aus der Ästhetik des Widerstands zu jener berühmten 11. Feuerbach-These aus dem Band der Deutschen Ideologie? Und geht es nicht auch darum zu ermitteln, warum dieses oder jenes bildnerische Werk so ohne weiteres in die vom Bürgertum sanktionierte Geschichte aufgenommen worden ist, und andere nicht?

Überrascht war man zunächst darüber, daß in dieser Geheimgeschichte der kommunistischen und sozialdemokratischen Parteien Deutschlands, Frankreichs, Spaniens und Schwedens eine Kunstgeschichte verborgen war, deren Kriterien Größe, Harmonie, Pathos, Einzigartigkeit, Verselbständigung, Freiheit waren. Da war häufig von höheren Ebenen der Gestaltung die Rede; es wurde behauptet, daß die einzige Freiheit, die es gäbe, die der Kunst sei; die höchste Realität wurde der Kunst zugesprochen, und es wurde gesagt, daß sie seit jeher das Prinzip der Klassenlosigkeit repräsentiere. Überrascht war man auch darüber, daß hier nicht eine andere Kunstsprache erforscht und vorgestellt wurde, etwa die, welche man sich angewöhnt hat, die Kunst und die Kultur der Arbeiterklasse zu nennen. Dagegen wurde geradezu Partei ergriffen, und die Parteilichkeit in den Werken gefunden, die das Bürgertum für hoch und heilig hält.

Doch wurden die Werke anders als von der bürgerlichen Kunstkritik und -wissenschaft nicht als Gebilde für sich genommen und dargestellt. Sie waren eingebunden in die Geschichte der Menschheit, wenn auch diese Bindung im Laufe der Zeit immer mehr einer Zerreißprobe glich. Bilder, Skulpturen und Architekturen wie Epen, Dramen, Gedichte und Romane wurden nicht als Produkte gesehen, sondern als Produktionsmittel gebraucht, die nach und nach in der Ästhetik des Widerstands aufgingen, ja aufgehoben wurden. War im ersten Band noch von Kunst die Rede, so war das Thema des zweiten Kul-

tur; im dritten stand der alltägliche proletarische Kampf im Vordergrund, hinter dem dann der Altar von Pergamon, Picassos Guernica oder das Floß der Medusa von Géricault wie Sinnbilder, Metaphern für die Erfahrung der Menschen insgesamt standen. Diese und andere Werke waren da aufgeführt, um die Notwendigkeit der Sprache und der Bilder zu zeigen, und um auf die Gefahr zu weisen, die darin besteht, daß es andere gibt, die einem das Wort im Halse und das Bild in der Hand zerdrücken bzw. ersticken wollen und es auch können. Daher die Aufmerksamkeit, die hier Ästhetik genannt wurde und mehr als Aufmerksamkeit war. Es ging offenbar darum, das verhaltenste Geräusch, die unscheinbarste Spur, den kaum wahrnehmbaren Geruch so zu registrieren, daß man ohne jegliches Hilfsmittel die politischen Konstellationen sicher erkennt.

Das Stuttgarter Colloquium hat sich am Ende des Wintersemesters auf drei weitere Abende im Laufe des Sommers vertagt. Am 10. Mai, zwei Tage vor der dritten Zusammenkunft, erfuhren wir vom Tode Peter Weiss'. Und wieder einmal waren wir erschreckt darüber, wie schnell die ‚Kritik‘ fertig war mit dem Roman, der zu „den großen Büchern dieses Jahrhunderts“ zähle, und mit dem Autor, der ein „großer Schriftsteller und gütiger Kommunist“, gewesen sei. – Wir waren nicht fertig und hatten auch kein Zitat zur Hand, das uns mit diesem Tod versöhnt.