

Leseprobe aus  
Stefan Howald: **Peter Weiss zur Einführung**.  
Junius Verlag, Hamburg 1994, S.11-17, 140-145

Einleitung: Vom Überleben	7
1. In der Spiegelgasse	11
2. Exil, Kosmopolitismus, Anti-Imperialismus	25
3. Sprache und Schweigen	45
4. Marat und/oder Sade	59
5. Polit-Diskurse	75
6. Rekonvaleszenzen	99
7. Ästhetik des Widerstands	135
8. Neue Prozesse	189
Anhang	
Anmerkungen	203
Literaturhinweise	220
Zeittafel	228

## 1. In der Spiegelgasse

»Als Münzenberg innehielt, [...] fragte ich nach den Räumlichkeiten, in denen er Lenin antraf, wieder wollte ich jede Einzelheit, die in den Kreis eines Ereignisses gehörte, vor mir sehn, zeichnete sich ein Vorstellungsbild nicht klar vor mir ab, drang ich auf Ergänzungen.« (Ästhetik II, 63) Was der Ich-Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* seinem Gesprächspartner abfordert, die genaue Lokalisierung von dessen Erfahrungen und die exakte Beschreibung der Schauplätze, das ist auch ein Schaffensprinzip des Schriftstellers Peter Weiss. Sein ganzes Werk basiert auf ebenso präzise wie bedeutungsvoll beschriebenen Örtlichkeiten.<sup>1</sup> Das hat nicht zuletzt lebensgeschichtliche Ursachen. In den langen Jahren des Exils und der Heimatlosigkeit hatte Peter Weiss immer wieder einen Punkt gesucht, von dem aus sich die Welt neu begreifen ließ.

Seine frühen schwedischen Texte erkunden von der Reisebeschreibung *Von Insel zu Insel* bis zum *Turm* vielfältige Orte und die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, sich an ihnen heimisch einzurichten; das beobachtende Ich in seinem 1952 geschriebenen Mikro-Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, der 1960 als erstes Werk auf deutsch veröffentlicht werden sollte, landet in grotesker, wortwörtlicher Reduktion auf dem Abort, von dem aus es die nächste Umgebung registriert. Der autobiographisch geprägte Roman *Fluchtpunkt* von 1962 markierte diese Suche nach ei-

nem Zentrum bereits im Titel. Doch erst 1964, im Alter von achtundvierzig Jahren, erkannte Peter Weiss einen prekären Ort entschieden als den seinen: »Es ist eine Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam.« (Ortschaft, 114) Weiss hat diesen Ort, Auschwitz, in seinem Prosastück *Meine Ortschaft* wie im Stück *Die Ermittlung* intensiv vermessen: In den Details des authentischen Lageplans ebenso wie im mörderischen Schrecken und in den psychischen Auswirkungen auf die Überlebenden. Wenig später, im Februar 1966, während er sich schon mit Vietnam auseinandersetzt, notiert er einen kurzen Hinweis auf einen anderen Ort: »Die dadaistischen Auftritte im Cabaret Voltaire, die künstlerischen Manifeste. Gleichzeitig oben in der selben Gasse (Spiegelgasse): Lenin – die Vorbereitung der Oktoberrevolution – der Kommunismus –« (Notizbücher 1, 483). Gemeint ist die Spiegelgasse in der Zürcher Altstadt; und sie blitzt da schon als Symbol eines Projektes auf, das Peter Weiss bis zu seinem Tod beschäftigen sollte, nämlich das Verhältnis von Politik und Kultur in neuer Form zu fassen. Doch erst 1969 macht er sich daran, diesen Ort genauer zu erkunden. Im Stück *Trotzki im Exil* imaginiert er in einer ganzen Szene, was er drei Jahre zuvor kurz notiert hatte – das Zusammentreffen von Dada und Lenin.<sup>2</sup> In der *Ästhetik des Widerstands* wird er diese Szene dann weiter ausführen und vertiefen.

So lassen sich an der Spiegelgasse Kontinuitäten und Entwicklungen eines zentralen Topos ablesen. In *Trotzki im Exil* steht die Szene in einem bedeutsamen Kontext. Trotzki, Lenin und Radek diskutieren 1915/16 im Zürcher Exil mit dem ehemaligen russischen Revolutionär Parvus, der im Westen Geld gemacht hat und nun von Lenin als Spitzel des deutschen Kaiserreichs denunziert wird. Radek freilich kri-

tisiert Lenins moralischen Rigorismus. Für Revolutionäre sei es nötig, Bündnisse auch mit unliebsamen Figuren, mit den Niedrigsten der Niedrigen, sogar mit Gangstern zu schließen. Sofort nach Radeks ironischer Tirade »erscheint eine Gruppe von Schriftstellern, Künstlern, Stammpublicum der Kneipe an der Ecke der Spiegelgasse. Gründer des Café Voltaire und des Dadaismus.« (Trotzki, 41) Keine Gangster zwar, aber ebenfalls dubiose Gestalten suggeriert die Abfolge. Doch diese Künstler treten selbstbewußt auf, wie Tristan Tzara klarmacht: »Ich, Tristan Tzara, und Janco, und Emmy Hennings und Hugo Ball, und Richard Huelsenbeck, und das Strichmädchen von der Ecke, Anna Blume, und Max Ernst, und der Duchamp in New York, merkt euch die Namen. Eine Internationale. Wir werden in die Geschichte eingehn wie ihr. Ihr sagt, die bürgerlichen Ordnungen, die müssen zerschlagen werden, wir wollen nichts von ihnen übernehmen, sie müssen verschwinden, wir beginnen neu. Das ist auch unser Manifest.« (Trotzki, 41) Ja, Hugo Ball macht ein ausdrückliches Bündnisangebot an die politischen Revolutionäre: »Wir müssen zusammengehn. Wir, die Emotionalen, die Unberechenbaren, und ihr, die Planer, die Konstrukteure. Keine Trennung. Sonst werden unsre Revolutionen im Sand versickern.« (Trotzki, 42)

Gegen diese hellsichtige, aber umstandslose Utopie werden sofort kritische Stimmen laut. Zuerst ist es Anna Blume, der »Schützling« der Künstlerclique, die Prostituierte mit dem von Kurt Schwitters entlehnten Namen, die gegen das dadaistische Manifest und die geplante Zerstörung der bürgerlichen Kulturinstitutionen protestiert, indem sie sich auf frühere Einflüsterungen Lenins beruft. Anna Blume ist denn auch das eigentliche Objekt des folgenden Disputes, beide Parteien versuchen, sie für sich zu gewinnen. Künstler wie

Politiker erheben paternalistisch Anspruch darauf, über sie zu verfügen. Zum Schluß wird sie von den Künstlern mitgezogen, während sie Iljitsch um Hilfe anruft.

Lenin nimmt von politischer Seite her am dezidiertesten Stellung gegen die antibürgerliche Kulturrevolte. Heftig schottet er sich gegen den Ansturm des Irrationalen ab, baut Dämme gegen die schrankenlose Freiheit. Er betont die Wichtigkeit veränderter Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kunst, sieht dies als Voraussetzung für die Herausarbeitung einer neuen proletarischen Kultur an; aber er verlängert diese parteiliche Neukonstituierung der Bedingungen der Kunst in ein Muster für Form und Inhalt der Kunstprodukte selbst. Sein Ausbruch in »heftigen Zorn«, mit dem er sich für den »schwachen Schimmer« der menschlichen Intelligenz einsetzt und der die andern »bestürzt« zurückläßt (Trotzki, 43), wirkt in seiner Heftigkeit existentiell unterlegt, als sehe er die spätere, vom Schlaganfall erzeugte Gebrechlichkeit der eigenen Vernunft und die Entwicklung seines Werks in den mörderischen Wahnsinn voraus.

Trotzki versucht dagegen, mit zögernden, tastenden Formulierungen zu vermitteln. Beiden Seiten sucht er Argumente abzugewinnen, um der weltpolitischen Situation und ihren Notwendigkeiten gerecht zu werden. Seine Interventionen haben immer dieselbe Struktur von kühnem Vormarsch und vorsichtiger Zurücknahme. Die Kunst muß sich von den alten Mustern befreien; aber ohne Mystik, ohne Ekstase. Die neuen Muster werden formlos sein, übertrieben; doch sie werden im Dienste der Revolution stehen. Die Zeit der genialischen Einzelwerke ist vorbei; aber sie werden durch das genialische Kollektivwerk ersetzt. Die Kultur muß hart erkämpft werden; aber sie wird dann in eine klassenlose Massenkultur eingehen. So bleibt es für Trotzki jeweils nicht

beim Offenen, Anarchischen, sondern dieses wird wieder begrenzt und in eine feste Struktur eingebunden.

Trotz der Kompromißangebote von Trotzki verhindert Lenins Opposition vorerst eine Allianz mit den Künstlern; diese stürmen davon. Doch Lenins Ablehnung fordert noch andere, intimere Opfer. Er selbst listet sie auf: »Hab nicht mal mehr Zeit, Inessa zuzuhören. Die Appassionata. Ha. Ha ha ha. Was für wunderbare Sachen können Menschen sich ausdenken. Aber ich kanns nicht hören. Musik greift die Nerven an. Man will dumme nette Dinge sagen, den Leuten übern Kopf streichen. Ha. Ha ha ha. Sich so was Schönes ausdenken, während sie in der Hölle leben. Ich ertrag es nicht. Nein, streichelt man, dann wird einem die Hand abgebissen. Auf den Kopf schlagen muß man sie.« (Trotzki, 45) Trotzki dagegen will diese Verkümmern nicht hinnehmen, die den eigenen Körper aufzufressen beginnt und bereits Lenins ganzen Leib mit einer Gürtelrose überzogen hat. Er hält ein leidenschaftliches Plädoyer für die Notwendigkeit der schmerzenden Sinneserfahrung, für die Auseinandersetzung mit dem Älterwerden, dem beginnenden Tod.

So wie dieser Dialog zwischen künstlerischer und politischer Revolution historische Positionen imaginär zusammenzubringen sucht, so verschmelzt er auch verschiedene Zeiten. Der rumänische Genosse Rakowski fragt Lenin: »Wie wird sich das Proletariat verhalten, unsern Neuerern gegenüber? Habt ihr die Bilder gesehn von Malewitsch, Kandinsky, Chagall, Tatlin, Lissitzky? Kennt ihr die Gedichte von Blok, von Majakowski? Und was da an den Theatern gemacht wird. Meyerhold, Wachtangow, Tairow. Werden die Arbeiter verstehn, daß dies revolutionäre Kunst ist?« (Trotzki, 44) Diese Fragen sind ein Vorgriff und eine Verschiebung. Es wird in naher Zukunft nicht so sehr um das

Verständnis der Arbeiter gehen, sondern um die Kulturpolitiker der Partei, die nicht (mehr) verstehen wollen, daß dies revolutionäre Kunst ist. Die Passage liest sich wie eine Liste derjenigen Künstler, die, wie Radek, Trotzki und Rakowski selbst, wenige Jahre später als konterrevolutionär verdammt werden sollten; als eine Liste von Opfern des stalinistischen Systems.

In den *Notizbüchern* hat Peter Weiss ausgeführt, daß es ihm nicht nur um die historische Konjunktur 1916 geht, sondern um einen grundsätzlichen Konflikt, der sich bis in die Gegenwart durchzieht. Er zitiert Lenins gleichgerichtete Polemik gegen den Proletkult von 1920; dabei fällt auch ein Begriff, der als solcher im Stück noch nicht auftaucht, später aber ungleich bedeutender werden sollte: Kulturrevolution. Gegen die Auffassung des Proletkultes, daß das Erbe der Klassiker für das Proletariat schädlich sei, hält Peter Weiss Lenins Position: »Lenin meint mit *Kulturrevolution* das Anheben des kulturellen Standards der Massen. Benutzung des Besten der alten Traditionen. Gegensatz in China: Vernichtung der alten Traditionswerte.« (Notizbücher 1, 628) Das ist noch ein herkömmliches politisch bestimmtes Verständnis von Kulturrevolution, wie es Lenin auch in *Trotzki im Exil* formuliert; und Peter Weiss gibt ihm gegen die Aktualisierung durch Mao unbedingt recht. Doch zuvor ist schon, wie ein Revenant, etwas aufgetaucht, was auch bei Lenin verdrängt worden war: »Das Massenphänomen der befreiten Erotik. Die Nacktheit. Verspottung jener, die an Politik u Wissenschaft ihre Zeit vergeuden. Aufforderung den Impulsen nachzugeben, sich von allen Gesetzen befreien. DIE HIPPIEBEWEGUNG« (Notizbücher 1, 624). Ein fernes Echo auf die orgiastischen Dadaisten.

Solche Vereinseitigungen, tastende Versuche der Figuren

wie ihres Autors Peter Weiss, werden dann in der *Ästhetik des Widerstands* breit entfaltet. Vorerst allerdings knüpft Peter Weiss in seinem Roman beinahe wörtlich an die Passagen aus *Trotzki im Exil* an. Schon im ersten Band wird der Dadaismus angeführt, als Element des Bildungsganges von Coppi, Heilmann und dem namenlos bleibenden Ich-Erzähler, den drei jungen Berliner Antifaschisten also, deren Weg der Roman auf über tausend Seiten begleitet. Durch Vorträge des kommunistischen Arztes und Bildungspolitikers Max Hodann sind die drei auf den Surrealismus und den Dadaismus gestoßen:

»Eine solche Ausdrucksart, die sich über die Logik hinwegsetzte, die alles Fremdartige, Erschreckende gelten ließ, um vorzustößen zu den Anlässen des eignen Verhaltens, mußte uns, auf unsrer Suche nach Selbsterkenntnis, entsprechen. Auch wir waren ja mißtrauisch gegenüber dem Bestimmten, dem Festgefühten, und sahn unter der Hülle von Gesetzmäßigkeiten die Manipulationen an denen viele von uns zugrunde gingen. Auch der Dadaismus wies etwas von unsern Neigungen auf, er hatte in die feinen Stuben gespien, er hatte die Gipsbüsten von ihren Sockeln gestürzt und die Girlanden der kleinbürgerlichen Selbstverherrlichung zerrissen, das war uns recht, der Verhöhnung des Würdigen, der Lächerlichmachung des Heiligen stimmten wir zu, doch für den Ruf nach totaler Zertrümmung der Kunst hatten wir nichts übrig, solche Parolen konnten sich diejenigen leisten, die übersättigt waren von Bildung, wir wollten die Institutionen der Kultur erst einmal heil übernehmen, sehn, was dort vorhanden war und unsrer Lernbegier dienstbar gemacht werden konnte.« (Ästhetik I, 57)

Was Tristan Tzara in *Trotzki im Exil* angedroht hatte, den Bildersturm, er hat sich mittlerweile vollzogen; doch auch im Nachhinein wiederholen sich die Argumente, die Anna Blume und Lenin dagegen vorgebracht hatten. Tatsächlich

[...]

## 7. Ästhetik des Widerstands

tik II, 59). Durchgängig geht es um die Aufarbeitung der Spaltung der Arbeiterbewegung, um ihre Niederlage gegen den Faschismus, um ihre Verbrechen im Stalinismus. Durchgängig geht es um den Beitrag von Kunst, Literatur und Malerei zu einer Identität, die Widerstand erlaubt. Die dagesetzte These, Notwendigkeit und Utopie zugleich, ist die einer Einheit der Arbeiterbewegung und des unhintergehbaren Beitrags der Kunst zum Kampf. Das Buch rekapituliert am Ende des Zweiten Weltkriegs die Erfahrungen bei der Befreiung vom Faschismus: Schon zeigt sich, daß sich die bürgerliche Herrschaft wieder festigt, die Spaltung der Arbeiterbewegung sich nicht überwinden läßt. So bleiben die politischen Aussichten verdüstert, dennoch findet der Ich-Erzähler zum Schluß seine praktische Aufgabe als engagierter Schriftsteller.

### Geschichtsschreibung und ästhetisches Verfahren

Die Figuren Coppi und Heilmann bezeichnen schon ein Problem dieses Romans, das von Geschichte und Fiktion. Beide Figuren sind realen Personen nachgebildet, vieles, ihre Untergrundarbeit, ihre Verhaftung, ihre Hinrichtung, ist historisch verbürgt, authentischen Dokumenten nacherzählt; doch sind sie zugleich in ein fiktives Universum eingefügt, ist ihr Zusammentreffen, sind ihre Debatten mit dem Ich-Erzähler erfunden. Das gilt für den ganzen Roman. Die meisten Figuren haben historische Vorbilder, bewegen sich freilich in einer fiktiv ausgebauten Welt.<sup>9</sup>

Aber was heißt historisch verbürgt? Das ist gerade eine der Fragen, die der Roman stellt. Historisch verbürgt ist der Hit-

ler-Stalin-Pakt. Doch welche Bedeutung hatte er? Das ist strittig. War er, wie damals viele Linke glaubten, notwendig, um der umzingelten Sowjetunion eine Atempause zu gewähren? War er, wie manche ehemaligen Genossen urteilten, ein Verrat an der kommunistischen Weltbewegung? Oder zeigt er, wie bürgerliche Kritiker meinten, die tiefe Verwandtschaft der Totalitarismen?

Der Roman diskutiert diese Fragen, indem er Figuren unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlicher Meinung miteinander konfrontiert. Die »Wunschautobiographie«, die Erfindung eines Ich-Erzählers, der zahlreiche historisch verbürgte Personen und soziale Gruppen zusammenführt, ist für solche Debatten eine sinnreiche Konstruktion im Spannungsfeld von Dokument und Fiktion. Sie ermöglicht durch ein reiches, dem Erzähler »persönlich« bekanntes Figurenensemble das Auseinanderfallen politischer Positionen auf engem Raum und in zahllosen Diskussionen. Der Ich-Erzähler bleibt zumeist übergreifendes Medium, doch seine Stimme wird vielfältig ergänzt, auch korrigiert; sie tritt vor allem im dritten Band hinter andere Stimmen zurück.

Zeitgenössische Kritiker haben dem Roman entsprechend essayistisches Auswuchern vorgeworfen; er sei »kein Roman überhaupt«, vielmehr eine »Auflösung von Erzählung«, lauteten einige Urteile.<sup>10</sup> Diese Debatte um die Aufhebung des Erzählens in Reflexion ist so alt wie der Roman selbst. Einen theoretischen wie praktischen Höhepunkt erlebte sie Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts, als Autoren wie Thomas Mann, Robert Musil und Hermann Broch den bürgerlichen Bildungsroman zu einer Art »essayistischen Roman« weiterentwickelten.<sup>11</sup> Durch Arbeiten von Georg Lukács ausgelöst, entwickelte sich dann in antifaschistischen Literaturzeitschriften des Exils die sog-

nannte Expressionismus-Debatte, in der es ebenfalls um aktuelle Formen des Erzählens oder Beschreibens ging.

Peter Weiss knüpft nicht direkt an diese Traditionen an, sondern reagiert eigenständig auf die besonderen Erfordernisse seines Projekts.<sup>12</sup> Später hat er darauf hingewiesen, daß die geplante umfassende Erinnerungsarbeit grundsätzlich das Aufgeben der Dramenform bedingte und die Romanform erzwang. Manche Interpreten sind ihm in dieser Ansicht gefolgt, dennoch vermag sie nicht zu überzeugen. In der *Rekonvaleszenz*, parallel zum *Hölderlin* geschrieben, hatte das Argument noch umgekehrt gelautet: »Versetze ich die in mir verwurzelten Gegensatzpaare auf eine Bühne, so läßt sich meine Zweifelsucht mit gutem Gewissen betrachten, und alles was mir sonst beim Schreiben den Boden unter den Füßen wegrißt, nimmt Beständigkeit und Überzeugungskraft an. Das Stückeschreiben ist ein äußerst effektiver Kniff, Nutzen aus der eigenen anarchischen Unruhe zu ziehn, und diese für sich arbeiten zu lassen« (*Rekonvaleszenz*, 504). Die entscheidende Frage ist also nicht die nach den grundsätzlichen Leistungsgrenzen von Drama oder Roman, sondern nach den je spezifischen Formen, die Peter Weiss für seine Darstellungsprobleme in Drama wie Roman findet. In der *Ästhetik des Widerstands* entfaltet er seine dialektischen Denkbewegungen, die er früher dramatisch zuspitzte, jetzt im indirekten Dialog. Das macht sie nicht bloß komplexer, sondern auch überprüfbarer, und zwar in einem besonderen Sinn. So wichtig diese Debatten als solche zu nehmen sind, so sind sie doch nicht allein als solche zu nehmen. Jede geäußerte Position hat Anschrift und Absender. Zum einen werden die Meinungen in den Lebensumständen der Sprechenden verankert, zum anderen werden sie in der Romanwirklichkeit auf ihre Schlüssigkeit hin »erprobt«.

Die Frage beispielsweise, wie die Moral der republikanischen Truppen im spanischen Bürgerkrieg besser aufrechterhalten werden kann, durch Verschweigen interner Auseinandersetzungen, durch Unterdrückung der Nachrichten über die Moskauer Prozesse, wie es die orthodoxen Vertreter der Komintern wollen, um die fragile Einheit nicht zu gefährden, oder durch offene Debatte und Diskussion, wie es Hodann versucht; diese Frage wird nicht abstrakt diskutiert, sondern in der Praxis des Romans ausprobiert, indem beide Vorgehensweisen in der Wirkung auf die Brigadisten gezeigt werden. Die Beschädigungen, die der Ausschluß der offenen Diskussion erzeugt, werden also nicht nur behauptet, sondern praktisch vorgeführt. Dieses Verfahren ersetzt die individuelle Psychologie »voller«, »sich entwickelnder« Romanfiguren durch ein Zusammenwirken von intellektuellem Positionsbezug und konkretem, figurengeschichtlichem Kontext. Der Essayismus wird mit genuin ästhetischen Mitteln verbunden.<sup>13</sup>

Ästhetik des Widerstands meint dabei ein Doppeltes. Sie ist einerseits der Versuch, den Widerstand der unteren Klassen ebenso wie deren Ästhetik zu beschreiben, als historische Aufarbeitung des spannungsvollen Verhältnisses von linker Politik und Kultur. Die Ästhetik ist in diesem Sinn das Objekt der Widerstandsbewegung. Die Ästhetik des Widerstands war andererseits als aktueller Eingriff gedacht, als ästhetisches Beispiel, das dem Herrschenden in Kultur wie Politik sich selbst als Widerstand entgegensetzt. Ästhetik sollte so zugleich Subjekt des Widerstands sein. Ästhetik des Widerstands heißt sowohl jene Ästhetik, jene Kunst, die der politische Widerstand braucht, um seine volle Kraft entfalten zu können; und jene Kunst, jene besonderen ästhetischen Mittel, die den politischen Widerstand darstellen können. Umge-

kehrt ist Widerstand sowohl die politische wie ästhetische Kraft, die zu überleben erlaubt, also das Subjekt, welches nach der Ästhetik verlangt, als auch das Objekt der ästhetischen Darstellung.

Der Roman tritt gegen herrschende Geschichtsschreibungen auf beiden Seiten an. Er legt verschüttete Traditionen offen. Der dominierenden westdeutschen Geschichtsschreibung, die den antifaschistischen Widerstand auf den 20. Juli 1944 beschränkte und die Kommunisten aussparte, liefert er eine umfangreiche Wiedererinnerung, ruft er das Verdrängte zurück<sup>14</sup>; den ostdeutschen Marxismus, der alle nicht linientreuen Traditionen ausgrenzte, unterläuft er, indem er Dissidenten wie Münzenberg, Hodann oder Herbert Wehner ins Zentrum rückt.

Die *Ästhetik des Widerstands* ist deshalb eine Geschichte des Sozialismus, die ihresgleichen sucht. Dem Antifaschismus, der Peter Weiss in den Anfängen seiner Politisierung allein bewegte, ist längst der Antistalinismus gleichberechtigt zur Seite getreten. Die zeitgenössische »Hadeswanderung« (Notizbücher 2, 661) darf keine Winkel des Greuels aussparen, das systematische Schweigen wird mit der systematischen Benennung verschwiegener Traditionen zu kontern versucht. Der Spaltung der Arbeiterbewegung zwischen Revolution und Reform wird in allen Etappen nachgespürt; die Trennung der deutschen und schwedischen Arbeiterparteien, die Moskauer Schauprozesse, die mörderischen Auseinandersetzungen innerhalb der Linken in Spanien werden präsentiert und diskutiert; zugleich wird sichtbar gemacht, wie die Menschen, die doch angetreten sind, die Welt vom Unrecht zu befreien, in den historischen Zwangslagen psychisch verkümmern. Dagegen soll in der Geschichte des Sozialismus eine andere Tradition – unterdrückt, verkrümmt –

aufgespürt werden, die »Linie Luxemburg-Gramsci« (Notizbücher 2, 608). Sie läßt sich als Versuch fassen, die eigenen Kräfte zu entwickeln und die Selbsttätigkeit zu stärken.

Die Beschreibung des 20. Jahrhunderts wird in verschiedenen historischen Sondierungen weiter vertieft; zumeist ausgehend von Kunstwerken wird die hellenische Geschichte aufgearbeitet, das schwedische Mittelalter, das französische Bourbonentum, das Reich Kampuchea. Den Standpunkt dieser Aufarbeitung geben gleich die ersten Seiten anhand des Pergamon-Frieses vor. Es ist der Blick von unten, der Blick der Erniedrigten auf die dort oben, göttergleich in ihrer Macht. Oben gegen Unten bildet das durchgängige Prinzip der Darstellung<sup>15</sup>, was Peter Weiss immer wieder neu beschwört; doch muß das Unten differenziert werden. Es ist ja gerade eines der Themen dieses Buches, daß die unteren Klassen ihrerseits gespalten sind. Zudem wird der Gegensatz Oben – Unten zu einem zweiten in Konkurrenz gesetzt, dem von Innen – Außen. Lebensgeschichtlich gesehen hat Peter Weiss als Außenseiter begonnen, das schrieb sich in seine Politisierung ein. Allerdings ist sein Standpunkt längst nicht mehr der des apolitischen Außenseiters, sondern es ist der des Außenseiters innerhalb der sozialen Bewegung geworden.<sup>16</sup> So wird der Außenseiterstatus abgelöst durch den des Randständigen. Die Randständigkeit stellt den Kompromiß zwischen dem kritischen, schmerzenden Abseits und der ersehnten, gefährlichen Integration dar. Aber es bleibt jederzeit die Frage, ob sich die Randständigkeit nicht auch kompromittiert. Entscheidbar ist dies nur anhand der konkreten Situation, in der den auseinanderstrebenden Forderungen von Integration versus kritischer Distanz in je unterschiedlicher Form nachgegeben wird.

Das überwältigende historische Material wird an verschie-