

# Kunst zwischen Wahn und Sinn

## Drei Beispiele aus Peter Weiss' Romantrilogie »Die Ästhetik des Widerstands«

*Ulrich Engel*

Zwischen 1975 und 1981 veröffentlichte Peter Weiss (1916-1982) sein monumentales, dreibändiges, mehr als 1.000 Druckseiten umfassendes Romanwerk »Die Ästhetik des Widerstands«<sup>1</sup>. Auf verschiedenen Erzähl- und Diskursebenen werden dort der proletarische Widerstand gegen den Faschismus in den Jahren von 1937 bis 1945 (einschließlich seines Scheiterns), die Geschichte der Arbeiterbewegung im 19. und 20. Jahrhundert u.a. am Beispiel der Bremer Räterepublik und der Entwicklung der politischen Linken in Schweden sowie in universalhistorischer Perspektive die kulturelle Produktion von der griechischen Antike bis hin zu Picasso thematisiert.

Ohne an dieser Stelle näher auf den inhaltlichen Duktus der Trilogie und seine literarische Umsetzung einzugehen, sollen in drei Beispielen einige spezielle Aspekte der Weiss'schen Ästhetik, die sich dem Verhältnis von Wahn und Sinn widmen, hervorgehoben werden. Hinsichtlich der genannten Relation darf der »Widerstands«-Roman als paradigmatisch gelten, spiegelt er doch das lebenslange Bemühen seines Autors wider, einen Kunstbegriff zu etablieren, der in dialektischer Weise Traum und Ratio, Kunst und Politik, eben: Wahn und Sinn miteinander zu vermitteln sucht.

### Beispiel I: Hugo Ball & Co

Ein aus dem Jahre 1966 stammender »Notizbuch«-Eintrag führt einen Ort ein, dem in der Folge - u.a. in der »Ästhetik des Widerstands« - Bedeutung zukommen sollte: »Die dadaistischen Auftritte im Cabaret Voltaire, die künstlerischen Manifeste. Gleichzeitig oben in der selben Gasse (Spiegelgasse): Lenin - die Vorbereitung der Oktoberrevolution - der Kommunismus« (NB 71/80, 483). Gemeint ist hier die Spiegelgasse inmitten der Zürcher Altstadt anno 1916. Am oberen Ende der Straße hatte seit dem 20. Februar 1916 Wladimir Iljitsch Lenin als politischer Emigrant Unterkunft gefunden. Am entgegengesetzten Ende der Gasse befand sich das »Cabaret Voltaire«, das der Dada-Bewegung (u.a. Tristan Tzara, Marcel Janco, Emmy Hennings, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Max Ernst und Marcel Duchamp) als Domizil diente. Genau diese historisch zufällige Konstellation inspirierte Weiss zu seinen literarischen Reflexionen über das Verhältnis von Kunst und Politik.

Historisch gesehen ist ein Bündnis zwischen Kunst und Revolution, zwischen Irrationalität und Rationalität nicht zustande gekommen. Die entsprechende Romanse-

<sup>1</sup> Zitiert wird hier nach der 1990 erschienenen 3. Aufl. der 1988 bei Suhrkamp verlegten Taschenbuch-Ausgabe in einem Band: P. Weiss, Die Ästhetik des Widerstands. Roman, Frankfurt/M. 31988 (zit. »ÄdW« mit Bd.-Angabe). Die Lektüre des Romans begleitend sind die »Notizbücher« des Autors heranzuziehen: Ders., Notizbücher 1960-1971 (2 Bde.), Frankfurt/M. 1982 (zit. NB 60/71); Ders., Notizbücher 1971-1980 (2 Bde.), Frankfurt/M. 1981 (zit. NB 71/80).

quenz erinnert diese Tatsache als verpaßte Chance. Zugleich sucht die an dieser Stelle dominant gesetzte Romanfigur Münzenberg über eine detailgenaue Rekonstruktion der historischen Szenerie die zukünftige Möglichkeit eines solchen Bündnisses auszuloten: »Heute, da für mich die Zeit reif ist, um die Linien, die damals [1916 in Zürich; U.E.] entstanden, zusammenzuführen, sehe ich, daß wir mit der kulturellen Revolution den Umbruch meinten, der den politischen Kampf erst zur Erfüllung bringen konnte.« (ÄdW II/63)

### *Kultur als emotionale und rationale Praxis*

Die These von der Möglichkeit einer solchen doppelten, künstlerisch-politischen Revolution begründet sich bei Weiss aus einem Kulturbegriff, dem er den Status eines gemeinsamen Nenners – im Sinne von Fundament und Basis – zuerkennt: »Die Kultur ist nicht der Überbau, sondern die *Basis* menschlicher Tätigkeit« (NB 71/80, 645; Hervorhebung U.E.). Eine solche (wider alle traditionellen marxistischen Theoreme aufbegehrende) Definition von Kultur als Basis aller menschlichen Reproduktion, kann nach Weiss ob ihrer praktisch-revolutionären Verfaßtheit Kunst und Politik, Individuelles und Kollektives, emotionale und rationale Praxis, Phantasie und Planung, sinnliche Wahrnehmung und theoretische Reflexion zusammenbinden, ohne einen der beiden Pole in seiner Eigenständigkeit zu beschneiden.

Die Spiegelgasse wird so zum – wenn auch gescheiterten – utopischen »Sinnbild der gewaltsamen, doppelten, der wachen und geträumten Revolution« (ÄdW II/59). Daß diese Utopie immer vom tödlichen Scheitern bedroht ist, zeigt der Abschluß der entsprechenden Romansequenz, wenn dort über die mediale Vermittlung einer Wahrsagerin der (Selbst-)Mord Münzenbergs antizipiert wird.

### **Beispiel II: Max Hodann**

Wer sich mit dem Verhältnis von Wahn und Sinn in Weiss' Romanwerk auseinandersetzt, stößt unweigerlich auf die Figur Max Hodann. Als literarisches Konstrukt greift sie zurück auf die historische Person des Arztes, Sexualpädagogen und Sozialpolitikers Max Hodann (geb. 1894). Von 1921 bis 1933 arbeitete er als Leiter des Gesundheitsamtes in Berlin-Reinickendorf; zugleich bekleidete er den Posten eines Vorstandsmitglieds im Verein sozialistischer Ärzte. Nach dem Reichstagsbrand wurde er für die Dauer von vier Monaten inhaftiert. 1933 emigrierte er in die Schweiz, ein Jahr später siedelte er ins norwegische Exil über. Nach seinem Engagement im Spanischen Bürgerkrieg in den Reihen der Internationalen Brigaden 1937/38 floh er nach Schweden. Dort lernte er Peter Weiss kennen; ihm blieb er bis zu seinem Lebensende freundschaftlich verbunden. 1944 übernahm Hodann den Vorsitz des Freien Deutschen Kulturbundes. 1946 setzte er seinem Leben durch einen Suizid ein Ende.

### *Individual- und Sozialpsychologie*

In seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der Gestalt Max Hodanns greift Peter Weiss auf die Theoriebildung der Psychoanalyse zurück. In diesem Zusammenhang läßt er es allerdings nicht damit bewenden, das Gedankengut Sigmund Freuds (vor allem dessen Triebtheorie) zu beerben, sondern wendet dieses im Sinne des historischen Hodann und nach Maßgabe der Theorien Wilhelm Reichs gesellschaftspolitisch. Gerade die

im Deutschland der Nachkriegszeit dominierende Vergangenheitsverdrängung animierte den (bis zu seinem Tod im schwedischen Exil gebliebenen) Schriftsteller dabei.

Nach Weiss und Hodann sind die kollektiven Verdrängungen in den Traumatisierungen des jeweiligen Individuums wiederzufinden – und umgekehrt. Insofern die Individualpsychoanalyse darauf hinarbeitet, das durch Verdrängung Vergessene dem Gedächtnis des Subjekts wiederzugewinnen, ist es Aufgabe einer politisch sich bewußten Psychoanalyse, die Traumatisierungen einer ganzen Gesellschaftsformation aufzudecken, um somit ihren kollektiven Gedächtnisverlust zu beseitigen. Dieser Aufgabe weiß sich die Disziplin der Psychohistorie verpflichtet.

Die Arbeit wider den Verlust des Gedächtnisses aber – so die zentrale These Weiss' – braucht den Traum und die Kunst. Ihnen ist es möglich, die im Gedächtnis stillgestellten Eindrücke erneut in Bewegung zu setzen, mehr noch: sie aufzusprengen. Politik *allein*, ihrem Wesen nach der Rationalität verpflichtet, kann dieses Anliegen nicht praktisch werden lassen, tritt die Vernunft doch allzu häufig als eine auf Selbsterhaltung reduzierte auf. Einer solchen verstümmelten Vernunft aber eignet ein im letzten mörderisches Zerstörungspotential, wie die nationalsozialistische Destruktion vollendet evident gemacht hat. Gegen diese Tendenz der Zerstörung mobilisiert Weiss die Traumtheorie des Surrealismus, ohne jedoch zugleich das Erbe der ästhetischen Moderne preiszugeben.

### *Wirklichkeit und Traum in der Kunst*

Weiss erkennt in diesem Zusammenhang eine dialektische Bewegung: Zum einen geht es ihm darum, Wirklichkeit in Traumrealität aufzulösen, zum anderen den Traum als wirklich nachzuweisen. Traum und Kunst setzen die innere Welt des Subjekts in Bewegung: »Der Traum flute[t] gleichsam das Archiv der Gedächtnisbilder«<sup>2</sup> und bricht so die negative Kontinuität der Wirklichkeit auf, denn der »Traum ist die Naturform der Kunst, und die Kunst die Wachform des Traumes, die die negative Kontinuität der Wirklichkeit aufsprengt.«<sup>3</sup>

Die hier festgestellte Bedeutung der Traumarbeit läßt sich auch in der künstlerischen Konstruktion der »Ästhetik des Widerstands« ausmachen, so beispielsweise im Motiv des Bahnhofs. Verspricht der Blick auf den (Berlin-Stettiner) Bahnhof zu Beginn des Romans noch Orientierung in einer unübersichtlich und zweifelhaft gewordenen Wirklichkeit (vgl. ÄdW I/88), so schwindet die an diesem Ort festgemachte Gewißheit mit der Zeit immer mehr (»Ich war weggesunken aus dem Wissen, was das dort unten für ein Bahnhof war«; ÄdW I/93) bis hin zum totalen Verlust (als Traumvision der Ich-Figur gestaltet: »[...] alles Suchen würde nichts mehr nützen, trotzdem lief ich, als sähe ich Spuren, Anhaltspunkte vor mir, auch wenn es zu spät wäre, keine Hilfe mehr gäbe, würde ich weiterlaufen, zum Bahnhof, von Perron zu Perron, einem Zug nachlaufen, mich am Geländer emporziehen, wieder abspringen, bis ich den Waggon fände, dessen Schild meinen Bestimmungsort verkündete, es mußte ein Sinn, ein Ziel vorhanden sein, ich durfte nur nicht ermüden, nur nicht nachlassen in meiner Anstrengung, es war ja schon bestimmt, wohin ich sollte, nur hatte ich den Namen vergessen«; ÄdW II/77). Und schließlich hat Weiss auch sein in den »Notizbüchern« enthaltene »Epitaph über Hodanns Leben« als perma-

<sup>2</sup> Ch. Bommert, Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der »Ästhetik des Widerstands« (Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur), Opladen 1990, 169.

<sup>3</sup> A. Söllner, Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung, Opladen 1988, 227.

nente Eisenbahnreise stilisiert, die den schon kranken Arzt kreuz und quer durch die Schweiz bis hin zur »Endstation« (NB 71/80, 925) führt. Angekommen an dieser Station, die ihm nicht Heimat, sondern Exil ist, stirbt Hodann. Dem Bahnhofsmotiv steht die Nähe zum Tod eingeschrieben.

### *Kunst als Rettung vor Heimatlosigkeit und Tod?*

Der unfaßbaren Erfahrung von Heimatlosigkeit und Tod ist mit den Mitteln der Rationalität nicht mehr beizukommen; der Rekurs auf die Vernunft allein vermag keine verbindliche Orientierung mehr zu garantieren. (Und religiöse Wert- und Sinnvermittlungsinstanzen stehen Weiss nicht zur Verfügung.) Vor dem Hintergrund dieses Dilemmas setzt der Schriftsteller auf die »Schleichweg[e]« (ÄdW II/167) der Kunst und des Traums. Zwar wird auf der Ebene der Handlung das Ende Hodanns (»im Erstickungsanfall [...] ließ [er] sich, nach Atem ringend, in die Knie sinken, und verblieb so, bis er vornüber fiel«; NB 71/80, 925) nicht negiert. In seiner Fieberphantasie aber imaginiert er noch Bilder von Bosch und von van Gogh, »die das Licht und die Luft (...) enthielten« (ebd.).

Der Traum, hier als krankheitsbedingte Wahnvorstellung präsentiert, rettet Hodann nicht. Der Traum ist nicht naiv mit der tödlichen Wirklichkeit zu harmonisieren. Er allein hebt nicht auf, rettet nicht. Es bleibt die Aporie. Ästhetische und sozialpsychologische Praxis ist letztendlich nicht in der Lage, direkt in die herrschenden Unterdrückungs- und Gewaltverhältnisse einzugreifen. Kein affirmativer Trick - auch keiner im ästhetischen Traumgewand - kann hier mehr helfen.

Und dennoch ist da nicht alles am Ende, wird dem Roman-Ich doch von seinem Mentor Hodann eine »Flaschenpost« übermittelt, deren Nachricht in den traumvisionär realisierten Kunstwerken (also nicht in den Traumbildern selbst) verschlüsselt liegt. Hier nun treten die Bilder der Kunst und die des Traumes auseinander, scheiden sich Psychologie und Ästhetik. Während sich ästhetische Bilder intersubjektiv ausdrücken und vermitteln, d.h. erinnern und rekonstruieren lassen, gilt dies für die im Traum imaginierten Bilder nicht, sie bleiben als im letzten monologisch strukturierte Erfahrungen in sich selbst geschlossen.

### **Beispiel III: Arthur Rimbaud**

Über etwa eineinhalb Jahrzehnte hinweg beschäftigte sich Peter Weiss mit Person und Werk des Dichters Arthur Rimbaud (1854-1891). Erstmalig erwähnt wird der französische Literat in einem kurzen »Notizbuch«-Eintrag vom Mai 1966, eine letzte Nennung findet sich ganz am Ende des 1980 abgeschlossenen dritten Bandes der »Ästhetik des Widerstands«.

Vor allem an Hand der Heilmann-Figur des Romans führt Weiss seine Rimbaud-Interpretation vor. Der gleich dem Dichtervorbild noch sehr junge »Heilmann, der Fünfzehnjährige (...), den wir unseren Rimbaud nannten« (ÄdW I/8), vertritt ein Ästhetik-Konzept, das auf einer »Entregelung der Sinne« (ebd.) fußt. Diese Formulierung zitiert direkt Rimbaud: »Es geht darum, durch ein Entregeln aller Sinne am Ende im Unbekannten anzukommen.«<sup>4</sup> Die hier wiedergegebene Äußerung findet sich in einem der beiden

<sup>4</sup> A. Rimbaud, *Seher-Briefe / Lettres du voyant* (excerpta classica 7), Mainz 1990, 10 (A Georges Izambard [= 1. Seher-Brief]): »Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous des sens.«

1871 verfaßten »Lettres du voyant« (Seher-Briefe) des Franzosen, in dem es nur wenige Zeilen zuvor heißt: »Ich will ein Poet sein, und ich arbeite an mir, um aus mir einen *Seher* zu machen« (ebd.: »je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant*«; Hervorhebung U.E.). Von Heilmann wird, wieder in überdeutlicher Parallele, berichtet, daß er »Wissenschaftler sein wollte und Seher« (ÄdW I/8). Hier wird deutlich, wie nah am ›Urtext‹ sich Peter Weiss mit seiner Rimbaud-Interpretation bewegt.

### *Visionen als ›profane Erleuchtung‹*

Die Parallelen erschöpfen sich allerdings nicht bloß im ausschmückenden Zitat. Vielmehr verweisen sie auf ein beiden – Rimbaud wie Weiss – gemeinsames ästhetisches Modell, das im Sinne des Franzosen als *Théorie du voyant* zu bezeichnen wäre. Zentral dabei steht das Moment des *Visionären*, das im Anschluß an Benjamin näherhin als »profane Erleuchtung«<sup>5</sup> zu bestimmen ist. Der Begriff der profanen Erleuchtung deutet hin auf das Vermögen einer dialektischen Optik, welche im Modus sinnlicher Wahrnehmung die Gegenstände und Phänomene des Alltäglichen als Anzeichen einer potentiellen Zukunft dechiffriert.

Speziell die von Benjamin betonte Zusammenschau von Kunst und Alltagswirklichkeit findet sich auch in der »Ästhetik des Widerstands« als besonderes Kennzeichen des visionären Vermögens, das letztlich erst ästhetische Erfahrungen ermöglicht. Paradigmatische Seher-Figuren sind im Roman – über Heilmann hinaus – zum einen Karin Boye, die Literatin, zum anderen die Mutter des Ichs, die Arbeiterin. Indem hier die Erfahrungen aus dem künstlerischen Milieu der Schriftstellerin und die aus der Alltagswelt der Proletarierin gleichgewichtig gesetzt werden, unterstreicht Weiss nochmals seine schon im Spiegelgassen-Komplex vorgeführte These von der Notwendigkeit einer dialektischen Verschränkung zwischen Kunst und Politik.

### *Sinnliche Tätigkeit als Praxis*

Zu beachten ist, daß Weiss das visionäre Vermögen materialistisch begründet, insofern er Wirklichkeit entsprechend der ersten Feuerbach-These als »menschliche sinnliche Tätigkeit«<sup>6</sup>, kurz: als »Praxis« (ebd.) faßt: »Das Wirkliche, das ist das Kurze, kaum Begonnene, schon Beendete, das Wirkliche, das ist die Weiterführung von dem was andre angefangen, das Wirkliche, das ist dein Wort, deine Handlung im Vorübergehn, der Wiederhall des Worts, der Abdruck der Handlung eines andern, das Wirkliche, das ist ein Entschluß, der auf viele übergreift, der viele mitreißt, der sich als Kettenreaktion verbreitet, plötzlich eine ungeheure Kraft entfaltet, das Wirkliche, das ist das Aufeinanderprallen von Ideen, aus denen Funken überspringen zu neuen Lebensformen, das Wirkliche, das ist das Dabeisein, das Wissen, daß es weitergeht, auch wenn du nicht mehr da bist, das Wirkliche, das sind deine aufgespeicherten Erfahrungen, die du den Gesichtern, den Berührungen, den Äußerungen und Taten anderer abgelesen hast« (NB 60/71, 814f.).

<sup>5</sup> W. Benjamin, Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Th.W. Adorno und G. Scholem hrsg. von R. Tiedemann / H. Schweppenhäuser (7 Bde. in 14 Teilbden), Frankfurt 1991, Bd. 2/1, 297 u.ö. (»Der Surrealismus«).

<sup>6</sup> K. Marx, [Thesen über Feuerbach], in: Ders. / F. Engels, Werke, hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin/DDR 1962, Bd. 3, 5.

Wirklichkeit meint nach Weiss also die Gesamtheit aller menschlichen Produktion in einem zumindest potentiell offenen, intersubjektiven Beziehungs- und Kommunikationsprozeß.

Der hier skizzierte Begriff umfaßt jedoch noch nicht die gesamte Wirklichkeit, so wie sie Weiss versteht. Rimbaud beerbend heißt es in den Weiss'schen Notizbüchern, daß alles »desto wirklicher ist (...), je stärker du empfunden hast, wie leicht und schnell es entgleiten kann, je geladener es ist von den Bestandteilen des Traums, des Entrücktseins, des Sterbens, des Unverständlichen.« (NB 60/71, 815; vgl. auch ÄdW III/135)

### *Zwischen Erleuchtung und Verstummen*

Ein solches traumvisionäres Wahrnehmungsvermögen von Wirklichkeit zeichnet den Seher aus. Der ist allerdings ob seiner Befähigung, »in allen Vorgängen die letzten Folgen zu erkennen« (ÄdW III/132), immer in der Gefahr, angesichts des geschauten Grauens zu verstummen. Für dieses Schicksal steht im Roman die von Karin Boye als »erleuchtet« (ÄdW III/24) bezeichnete Mutter des Ichs; was sie, die »zuweilen im Besitz einer Hellsichtigkeit [war], die uns ratlos machen konnte« (ÄdW III/25), gesehen hat und zugleich voraussieht, verschlägt ihr die Stimme. Jedoch nicht primär ihr eigenes Leiden, sondern das den anderen Menschen angetane, von ihr wahrgenommene, läßt sie ins Schweigen zurückfallen. Sie trägt »das ganze Leiden der Menschheit (...), und (...) zerbricht« (NB 71/80, 804) daran. In den »Lettres du voyant« Rimbauds heißt es über den Poeten, er sei »beladen mit der ganzen Menschheit«<sup>7</sup>. In diesen beiden ähnlich lautenden Formulierungen wird deutlich, daß die Entregelung der Sinne auch eine Entgrenzung des Ich zu den anderen – im Kontext der »Ästhetik des Widerstands«: zu den Verfolgten und Gemordeten des Faschismus wie auch des Stalinismus – mit einschließt.

### *Entregelung der Sinne zwischen Tod und Auferstehung*

Die das Schmerzempfinden steigernde Hellsichtigkeit ist hinsichtlich des politischen Widerstands unabdingbar notwendig, zugleich jedoch lebensgefährlich; nicht von ungefähr bringt der Roman ausführlich die Tode der Sehenden Heilmann (in Plötzensee), Boye (Suizid) und der Mutter-Figur zur Darstellung. Um dieser, der visionären Hellsichtigkeit anhaftenden, lähmenden Todesgefahr zu entgehen, braucht es nach Weiss die Ergänzung des Moments der Entregelung durch die Anästhesie/Anästhetik. Nur so kann eine wider das Grauen und seine Ursachen gerichtete politische Handlungskompetenz gerettet werden. Entsprechend bedarf es des dialektischen Miteinanders von Ratio und Vision. Diese These hat Weiss in seine Rede von der »bewußte[n] Entregelung der Sinne« (ÄdW I/8; Hervorhebung U.E.) eingebracht. Damit nimmt er wieder eine Formulierung Rimbauds auf, in der die »wohlüberlegte Entregelung aller Sinne«<sup>8</sup> gefordert wird.

In diesen Zusammenhang gehört auch die zweite Vision der (als Verkörperung Rimbauds verstandenen) Mutter. In einem »Gesicht« antizipiert sie die Auferstehung und der Aufstieg der Schriftstellerin Karin Boye (und die vieler anderer Toter) in visionärer Weise:

<sup>7</sup> A. Rimbaud, Seher-Briefe / Lettres du voyant, aaO., 30 (A Paul Demeny [= 2. Seher-Brief]): »Il est chargé de l'humanité«.

<sup>8</sup> Ebd., 24 (A Paul Demeny [= 2. Seher-Brief]): »raisonné dérèglement des tous les sens« (Hervorhebung U.E.).

»Jetzt saßen wir, mein Vater und ich, nachdem uns die Nachricht von Boyes Tod erreicht hatte, zu Seiten der Mutter, die zu weinen begonnen hatte, obgleich es eigentlich keinen Grund gab zu weinen, denn sie sah, daß Karin Boye noch lebte, die Erde zwischen den Felsbrocken hatte sich angehoben, war aufgebrochen, ihr Kopf war zwischen den feuchten Stengeln des Preiselbeerkrauts aufgetaucht (...), schon stieß sie sich in die Höhe (...), nur flüchtig sah sie [die Mutter; U.E.] die Auferstandne an sich vorbeigleiten (...), sie weinte über all dies, über diese Unzähligen, die, so weit der Blick reichte, auffahren aus der Erde (...), und sie lebten alle (...), jetzt war sie [Boye; U.E.] fort, und lebte weiter, wie sie alle weiterlebten (...), lebendig alle, atmend alle« (ÄdW III/35f.).

### *Wahn-Sinn als Kraft der Schwachen?*

Das dialektische Bewußtsein von politischem Scheitern und persönlichem Untergang einerseits und der Hoffnung auf Rettung und das Festhalten an der Utopie andererseits beschließt denn auch die »Ästhetik des Widerstands« insgesamt. Mit Rimbaud gesprochen: »Sind wir auch ewig Sklaven, laßt uns das Leben nicht verfluchen!«<sup>9</sup> Die Möglichkeit, diese im Angesicht des Scheiterns aufrechtzuerhaltende Utopie künstlerisch ins Bild zu setzen, beruht auf den visionären Fähigkeiten, die den Rimbaudschen Seherinnen und Sehern der »Ästhetik des Widerstands« gegeben sind. Die bewußte Entregelung der Sinne zwischen profaner Erleuchtung und anästhetischer Distanz läßt nach Maßgabe der skizzierten *Théorie du voyant* Abstieg und Aufstieg, Hölle und Himmel, Tod und Leben, Tortur und Glück wahrnehmen – mit den Worten Weiss' gesprochen: »Leiden – ganz bedeckt mit Sonnenflecken« (NB 60/71, 502). Eine solche an Rimbaud entwickelte Ästhetik erweist sich nicht als eine elitäre, sondern eher als eine der Schwachen (Mutter) und der Opfer (Heilmann), als eine *Ästhetik »de là-bas«* (von unten).<sup>10</sup> In ihr verbinden sich Kunst und Alltag zu Topoi einer sinnlichen Tätigkeit, die als ästhetische Erfahrung über die Imagination phantastischer Bilder, zumindest potentiell, auf Befreiung hoffendes Handeln voranzutreiben in der Lage ist.

<sup>9</sup> Ders., Sämtliche Werke. Französisch und deutsch, Frankfurt/M. - Leipzig 2<sup>1993</sup>, 352 (Matin): »Esclaves, ne maudissons pas la vie.«

<sup>10</sup> Nach Rimbaud kommt es dem Poeten zu, etwas »de là-bas« heraufzuholen; vgl. Ders., Seher-Briefe / Lettres du voyant, aa.O., 30 (A Paul Demeny [= 2. Seher-Brief]).