

ÜBERLEBEN IN TODESZONEN

*Dantes »Divina Commedia« als kryptischer Intertext
zu Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands«.*

Eine literaturwissenschaftliche Analyse mit einem Anhang zweier Briefe.

Wenn im Rahmen des vorliegenden Festschriftbeitrags zwei so unterschiedliche Literaten wie Dante Alighieri (1265–1321) und Peter Weiss (1916–1982) miteinander in Beziehung gesetzt werden, dann ist das Thema nicht willkürlich gewählt. Vielmehr existieren in der Biographie von Willehad Paul Eckert OP zwei markante Anknüpfungspunkte, die hier zumindest kurz benannt seien.

In der Bibliothek des Geehrten findet sich der von Hermann Gmelin verfaßte Kommentar zur »Göttlichen Komödie«¹. Dabei weist das Buch in den wissenschaftlichen Werdegang seines Besitzers zurück: Während seiner Münchener Studienjahre (1953–1956) nahm der junge Dominikaner regelmäßig an den *Lectura Dantis*-Treffen im Kreis um Hans Rheinfelder teil.² Begibt man sich in das Archiv der *Akademie der Künste* in Berlin, dann begegnet man im Korrespondenz-Katalog des Peter-Weiss-Nachlasses dem Namensstichwort »Eckert, Willehad Paul«. Der dort aufbewahrte Briefwechsel aus dem Jahre 1981 hatte die Verleihung des *Großen Literaturpreises der Stadt Köln* an Peter Weiss zum Anlaß. Namens der *Kölnischen Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit* gratulierte Eckert dem Schriftsteller zu dieser Auszeichnung.³ Über die biographischen Verbindungslinien hinaus verweist der Konnex zwischen Weiss und Dante aber auch auf einen für die wissenschaftliche Arbeit des Dominikaners zentralen Aspekt. Wie die Konfrontation der »Ästhetik des Widerstands« mit der »Divina Commedia« historisch-aktuelle und politisch-ästhetische Vermittlungen eröffnet, so ist auch das vielgestaltige und fachübergreifende theoretisch-praktische Engagement Eckerts eines der Vermittlung: Seine im jüdisch-christlichen Gespräch manches Mal bis an die Schmerzgrenze geführte Auseinandersetzung mit Auschwitz und sein kunsthistorisch-kulturtheoretisches Engagement bedingen sich gegenseitig. Von solchen dialektischen Verschränkungen soll hier gehandelt werden.

1 Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Hermann Gmelin, Kommentar, 3 Bde., Stuttgart 1954–1957.

2 Zu dessen Dante-Studien vgl. z. B. Hans Rheinfelder u. a., *Dante Alighieri*, Würzburg 1966.

3 Der Briefwechsel wird im Anhang dieses Beitrags erstmalig veröffentlicht. Frau Professor Gunilla Palmstierna-Weiss sei für die freundlich erteilte Abdruckgenehmigung (Brief vom 23. 2. 1996 an U. E.) herzlich gedankt.

I.

Insofern die vorliegende Darstellung als außerordentliche Ergänzung zu meiner vor dem Abschluß stehenden Dissertation zu lesen ist⁴, kann an dieser Stelle auf eine – schon aus Platzgründen nicht realisierbare – ausführliche Vorstellung und Interpretation des zwischen 1975 und 1981 veröffentlichten Romans »Ästhetik des Widerstands« verzichtet werden.⁵ Meine hier präsentierten Überlegungen konzentrieren sich somit unter Aussparung grundlegender Bemerkungen zur literatur- und kunsttheoretischen Gestalt der Weiss'schen Ästhetik auf die Darstellung der Dante-Rezeption im Gesamtkontext des Romans.⁶

Seit den 60er Jahren hat sich Peter Weiss mit der »Divina Commedia« beschäftigt⁷, eine Auseinandersetzung, die im Laufe der Zeit immer wieder neue Formen annahm. Während die einschlägigen Versuche des damals im schwedischen Exil lebenden Schriftstellers zur Dramatisierung des Dante-Stoffs im Rahmen eines

-
- 4 Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss (Arbeitstitel).
- 5 Zitiert wird hier nach der 1990 erschienenen 3. Aufl. der 1988 bei Suhrkamp verlegten Taschenbuch-Ausgabe in einem Band: Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands, Roman*, Frankfurt a. M. 1988. »Die Ästhetik des Widerstands« wird im laufenden Text mit dem Kurztitel »Ästhetik des Widerstands« gekennzeichnet; zur Anwendung kommen teilweise auch die Abkürzungen »Ästhetik« und »Widerstands«-Roman.
- 6 Literatur (in Auswahl): Jens Birkmeyer, *Bilder des Schreckens*, Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman »Die Ästhetik des Widerstands«, Wiesbaden 1994 (meine hier präsentierten Überlegungen verdanken dieser Studie wesentliche Anregungen); Susanne Knoche, Die Hölle der Gegenwart und ihre Ästhetik als Potential des Widerstands, Bildanalogien zwischen Peter Weiss und Dante, in: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.), *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, Hamburg / Berlin 1995, S. 48–63; Kurt Oesterle, Dante und das Mega-Ich, literarische Formen politischer und ästhetischer Subjektivität bei Peter Weiss: *Literaturmagazin*, 27 (1991), S. 45–72; Dietmar Ebert, Die »Divina Commedia« in der »Ästhetik des Widerstands«. Eine neue Kultur an der Grenzscheide zweier Epochen, in: Internationale Peter-Weiss-Gesellschaft (Hrsg.), *Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss*, eine Dokumentation zu den Peter-Weiss-Tagen in der Kampnagel-Fabrik Hamburg (4. – 13. November 1988). Ergänzungsband, Luzern / Mannheim 1990, S. 87–94; Klaus R. Scherpe, Die »Ästhetik des Widerstands« als »Divina Commedia«. Peter Weiss' künstlerische Vergegenständlichung der Geschichte, in: Rudolf Wolff (Hrsg.), *Peter Weiss. Werk und Wirkung (Sammlung Profile, Bd. XXVII)*, Bonn 1987, S. 88–99; Irene Heidelberger-Leonard, Der Stellenwert der Divina Commedia in der Werkgeschichte von Peter Weiss: *Orbis Litterarum*, XLIV, 1989, S. 252–266; Dies., »Die Kunst zu erben« oder Der Gebrauchswert der »Divina Commedia« für Peter Weiss, in: Hans Höller (Hrsg.), *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der »Ästhetik des Widerstands« von Peter Weiss*, Stuttgart 1988, S. 21–37; Burkhardt Lindner, Anästhesie. Die dantesche »Ästhetik des Widerstands« und die »Ermittlung«, in: Jürgen Grabers u. a. (Hrsg.), *Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, Lüneburg 1990, S. 114–128; Ders., Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss. Zur »Rekonvaleszenz«, zur Dante-Prosa und zur »Ästhetik des Widerstands«, in: Michael Hofmann (Hrsg.), *Literatur, Ästhetik, Geschichte*, neue Zugänge zu Peter Weiss (*Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft* 32), St. Ingbert 1992, S. 65–78.
- 7 1965 beging man den 700. Geburtstag Dante Alighieris.

sozialistischen *theatrum mundi*⁸ inzwischen hinlänglich ausgewertet wurden, ist das ebenso vielschichtige Unternehmen Weiss', der »Göttlichen Komödie« in Prosa-Fassung Gestalt zu verleihen, erst in jüngster Zeit in ihrer umfassenden Bedeutung registriert worden. In seiner 1994 publizierten Studie analysiert Jens Birkmeyer dazu ein 1969 verfaßtes, unbetitelt und bislang nur auszugsweise veröffentlichtes⁹ Typoskript aus dem Nachlaß des Schriftstellers. Dieses Dante-Fragment erforscht in zwölf Gesängen »die Kapazität des Leidens«¹⁰. Dazu stellt der Literat seinen »eigenen Niedergang in den Aufbau des Lands aus Asche«¹¹.

»7/8 Neu begonnen mit DIVINA COMMEDIA«¹²; »30/8 DIVINA COMMEDIA neu begonnen. Jetzt Prosa-Version.«¹³ Bislang ging die Weiss-Forschung davon aus, daß die beiden hier zitierten, aus dem Jahr 1969 stammenden Einträge in den die Arbeit an der »Ästhetik des Widerstands« begleitenden »Notizbüchern« auf den Roman selbst zu beziehen seien. Von dieser These her wurde die »Ästhetik« als die vom Autor annoncierte Prosa-Neufassung der »Divina Commedia« gelesen.¹⁴ Ein solches Vorgehen hatte allerdings mit einer ganzen Reihe von Problemen zu kämpfen, so unter anderem mit der Schwierigkeit, die Zahl der Danteschen Gesänge in den Konvoluten des »Widerstands«-Romans nicht textgetreu rekonstruieren zu können.

Birkmeyer nun hat m.E. schlüssig aufzeigen können, daß die Weiss'schen Ankündigungen keineswegs die Arbeit an der »Ästhetik des Widerstands« avisieren. Vielmehr sind sie im Kontext einer biographischen Krise des Schriftstellers zu verorten, die Weiss mit zwei Texten zu bearbeiten und zu bewältigen suchte: neben dem nachgelassenen Dante-Fragment ist das der posthum veröffentlichte Krankheits-Report »Rekonvaleszenz« (1970/71)¹⁵.

8 Peter Weiss, Vorübung zum dreiteiligen Drama *divina commedia*, in: *Rapporte*, Frankfurt a. M. 1981, S. 125–141; Ders., Gespräch über Dante, a.a.O., S. 142–169; Ders., *Notizbücher 1960–1971*, 2 Bde., Frankfurt/M. 1982, S. 594–601 (»Eingefügte Blätter zu DIVINA COMMEDIA«).

9 Peter Weiss, »Wäre ich schon in der Mitte meines Lebenswegs hier angelangt...« Aus einem Prosafragment, in: Rainer Koch u. a. (Hrsg.), *Peter Weiss Jahrbuch 1* (1992), S. 9–20.

10 Weiss, *Notizbücher 1960–1971*, 2 Bde., Frankfurt/M. 1982, S. 667.

11 Weiss [Anm. 10], S. 665.

12 Weiss [Anm. 10], S. 661.

13 Weiss [Anm. 10], S. 665.

14 So beispielsweise bei Scherpe [Anm. 6], bes. S. 91.

15 Peter Weiss, *Rekonvaleszenz*, Frankfurt a. M. 1991. Interessanterweise steht Weiss nicht allein mit dem Versuch, mit Hilfe der »Divina Commedia« eine Lebenskrise bewältigen zu wollen. Aus dem Jahre 1963 datiert ein ähnlich gelagerter Versuch Pier Paolo Pasolinis, der über die Gestaltung einer Prosa-Fassung des Danteschen Infernos die lähmende Depression, die ihn als homosexuellen Kommunisten im katholisch-reaktionären Italien der 60er Jahre zu zersetzen drohte, produktionsästhetisch zu überwinden suchte. Vgl. Pier Paolo Pasolini, *Barbarische Erinnerungen*, la Divina Mimesis, Berlin 1983.

Wenn die »Ästhetik des Widerstands« hinsichtlich ihrer Beerbung der »Göttlichen Komödie« Dantes untersucht werden soll, dann kann es also nicht darum gehen, einzelne Passagen des Romantextes als Neuformulierungen ihres jeweiligen »Divina Commedia«-Pendants zu identifizieren. Vielmehr wird der Versuch unternommen, in zumindest groben Strichen das weitverzweigte intertextuelle Gewebe aus direkten Zitaten, inhaltlichen Anspielungen, (Bild-)Analogien, allegorischen Verweisungen und motivischen Adaptionen zu rekonstruieren, um mit der so erstellten Matrix das dem »Widerstands«-Roman eingeschriebene politisch-ästhetische Paradigma offenzulegen.

II.

Wenn Peter Weiss sich dem spätmittelalterlichen Epos zuwendet, dann tut er dies analog zur künstlerischen Arbeitsweise Dantes: Wie dieser seiner »Divina Commedia« in recht souveräner Manier Versatzstücke aus der antiken Mythologie einschreibt – ohne jedoch im Gesamten eine mythopoetische Textgestalt zu produzieren¹⁶ –, so beerbt Weiss seinerseits die »Göttliche Komödie«. Als »einer der unterirdischen Ströme«¹⁷ trägt das Versepos den »Widerstands«-Roman. Genau-erhin faszinierte Weiss bei Dante das poetologische Verfahren, mit dem es dem Florentiner Dichter gelang, (objektives) historisches Faktenmaterial in (subjektive) ästhetische Gestalt zu überführen, ohne erstes aufgeben zu müssen. Im Blick auf die »Ästhetik des Widerstands« formuliert Weiss entsprechend: »Zu den Figuren im Buch: sie sind historisch, wie auch alle Plätze und Geschehnisse authentisch sind – und alles wird doch frei behandelt, einem Roman gemäß.«¹⁸ Hinsichtlich ästhetischer Fragestellungen also sucht Weiss die »Divina Commedia« für sein Roman-Unternehmen fruchtbar zu machen. Weder der historische Kontext Dantes (»Dante: hatte mit dem Florenz um 1300 für uns nichts zu tun«¹⁹) noch das in der »klassischen« Dante-Forschung behauptete überzeitlich wirksame geistesgeschichtliche Paradigma²⁰ interessieren ihn. Entsprechend muß Weiss die

16 An dieser Stelle widerspreche ich Stephan Meyer, *Kunst als Widerstand*, zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands«, Tübingen 1989, S. 209 u. ö.

17 So Weiss' eigene Interview-Aussage: Mit der Hoffnung als Arbeitshypothese. Magnus Bergh und Birgit Munkhammer im Gespräch mit Peter Weiss über »Die Ästhetik des Widerstands« [Juni 1981], in: Rainer Gerlach / Matthias Richter (Hrsg.), *Peter Weiss im Gespräch*, Frankfurt/M. 1986, S. 290–300, hier S. 292.

18 Peter Weiss, *Notizbücher 1971–1980*, 2 Bde., Frankfurt/M. 1981, S. 926.

19 Weiss [Anm. 18], S. 216. Zur soziohistorischen Einordnung von Leben und Werk Dantes vgl. Kurt Leonhard, *Dante Alighieri in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1981.

20 So etwa die These von Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin / Leipzig 1929, S. 216.

»Göttliche Komödie«, speziell in bezug auf die Interpretation der religiös gegründeten Trias Inferno, Purgatorio, Paradiso, radikal säkularisieren.²¹

Dabei kommt dem Purgatorio-Standpunkt in der »Ästhetik des Widerstands« der wichtigste Stellenwert zu²², symbolisiert doch nach Weiss dieser Bereich das »ständige Zweifeln, dieses Stehn zwischen den Gegensätzen, den Widersprüchen«²³. Zugleich markiert das Fegefeuer »die furchtbaren Schwierigkeiten der Entscheidung«²⁴. Diese doppelte Perspektive bringt Weiss nun in seinen Roman ein. Sowohl den antifaschistischen Widerstand seiner handlungstragenden Protagonisten (politische Ebene) als auch die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen, dem Grauen einen künstlerischen Ausdruck abzurufen (ästhetische Ebene), kann Weiss mit den beiden Topoi *Zweifel* und *Entscheidung* Gestalt geben.

Hinsichtlich der erstgenannten Ebene hat das skizzierte Vorgehen zur Folge, daß Weiss nicht bloß die Widerstandsaktivitäten der sogenannten *Roten Kapelle* thematisiert, sondern auch das tödliche Scheitern ihrer Kombattanten wie auch besonders die dafür mitverantwortlichen Grabenkämpfe innerhalb der Linken. Mit Hilfe von Dantes »Divina Commedia« gelingt es Weiss, seine Faschismus-Kritik einschließlich aller Überlegungen zur oppositionellen Strategie um das Moment einer von innen her entfalteten Stalinismus-Kritik zu erweitern. Verdankt sich diese Entwicklung dem purgatorischen Zweifel, so führt das ebenfalls aus dem Fegefeuer-Motiv eruierte Element der Entscheidung zum Eintritt der Ich-Figur in die Kommunistische Partei. (Diese Entwicklung spiegelt auch Weiss' eigene politische Biographie wider.)

»Wie könnte dies alles geschildert werden?«²⁵ Auf der ästhetischen Ebene stellt Weiss sich die Frage, wie dem durch die faschistischen Machthaber permanent produzierten Schrecken Ausdruck verliehen werden kann, ohne im Blick auf das Grauen ins gestaltlose (und damit für ein politisches Handeln nicht mehr pro-

21 Die Umdeutung des Triptychons hat – je nach dem gerade bearbeiteten Text – immer wieder neue Formen angenommen. Dennoch kann m. E. von einer relativen Konstanz gesprochen werden. Für das Auschwitz-Stück »Die Ermittlung« habe ich dies aufgezeigt; vgl. Ulrich Engel, *Auschwitz: Himmel und Hölle ohne Gott. »Die Ermittlung« von Peter Weiss: Wort und Antwort*, XXXII, 1991, S. 66–69; Ders., *Bedrohung – Schicksal – Hoffnung. Theologische Überlegungen im Anschluß an Peter Weiss und Luigi Nono: Orientierung* 55 (1991), S. 199–202.

22 Anders Martin Rector, der die These vertritt, der »Widerstands«-Roman sei aus der Zentralperspektive des Infernos zu verstehen; vgl. Martin Rector, *Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der »Ästhetik des Widerstands«*, in: Alexander Stephan (Hrsg.), *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M. 1983, S. 104–133, hier S. 114–119. Zur Kritik an Rectors These vgl. auch Birkmeyer [Anm. 6], S. 144.

23 Weiss [Anm. 10], S. 225.

24 Ebd.

25 Weiss [Anm. 5], Bd. I, S. 130.

duktiv zu machendes) Verstummen zu versinken. Zur Lösung dieses sehr grundlegenden ästhetischen Problems erschließen sich die Weiss'schen Romanfiguren (und damit auch der Schriftsteller selbst) aus der »Divina Commedia« – wenn auch »bruchstückhaft«²⁶ – verschiedene Motivkreise. Die Dante-Lektüre des Ichs, Coppis und Heilmanns, der drei jugendlichen Hauptfiguren der Romanhandlung, bewegt sich von der Faszination vor der Rätselhaftigkeit des Textes, dem sie sich gerade aufgrund dessen sperriger Fremdheit – »beunruhigend, rebellisch«²⁷ – nur mittels subjektiver Assoziationen nähern können, hin zur Übersetzung des Gelesenen in die eigenen Lebenszusammenhänge. Dabei entsteht den proletarischen Lesern »der Eindruck, daß das, was hier geschildert werden sollte, sich mit Worten und Bildern gar nicht ausdrücken ließ«²⁸. Indem sich die drei Protagonisten trotzdem auf den Text des Epos einlassen, erkennen sie den inneren Zusammenhang zwischen einem »Pfad hinein in das Seelengebäude des Infernos«²⁹ einerseits und dem »Schritt in den Mechanismus künstlerischer Arbeit«³⁰ andererseits. Die Stationen dieserart Dante-Lektüre heißen Tod, Erinnerung, Anästhesie und Traum.³¹

III.

Tod: In der »Ästhetik des Widerstands« heißt es: »Mit der Annäherung an die Kunst war der Gedanke des Todes verbunden.«³² Ein Blick in die »Notizbücher« zeigt, daß Weiss an dieser Stelle vor allem auf den im Inferno-Teil der »Divina Commedia« geschilderten »Weg durch den Wald«³³ rekurriert. Dort, in den ersten drei Terzinen des Epos, heißt es:

*»Grad in der Mitte unsrer Lebensreise
Befand ich mich in einem dunklen Walde,
Weil ich den rechten Weg verloren hatte.*

*Wie er gewesen, wäre schwer zu sagen,
Der wilde Wald, der harte und gedrängte,
Der in Gedanken noch die Angst erneuert.*

26 Weiss [Anm.5], Bd.I, S.79.

27 Ebd.

28 Weiss [Anm.5], Bd. I, S. 80.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Zum folgenden vgl. Birkmeyer [Anm.6], S. 147 – 160.

32 Weiss [Anm.5], Bd. I, S. 80.

33 Weiss [Anm.18], S.223.

*Fast gleichet seine Bitternis dem Tode,
Doch um des Guten, das ich dort gefunden,
Sag ich die andern Dinge, die ich schaute.*«³⁴

Die hier zitierten Zeilen markieren für Weiss die von Dante mit Hilfe Vergils entschieden vollzogene Mimesis ans Totenreich: »Der Schreiber des Gedichts befand sich in der Mitte seines Lebens, doch überließ er sich bei der Arbeit sowohl der Führung eines Toten als auch nur Begegnungen mit Toten.«³⁵

Erinnerung: Aus dieser »Todesnähe«³⁶ erwächst für Weiss die Möglichkeit, via trauerndem Eingedenken Erinnerungen zu mobilisieren. Erinnerung werden können allerdings nicht leibhaftige Seelen. Vielmehr materialisiert Weiss diese, indem er ihnen die Stimmen und die Praxis der gemordeten Genossinnen und Genossen aus dem Widerstand zuordnet. Die an Dantes »Göttlicher Komödie« geschulte Memoria-Arbeit sucht nach Methode der archäologischen Geschichtskonstruktion das verschüttete kollektive Gedächtnis wieder zu mobilisieren und so dem gegenwärtigen und zukünftigen Kampf fruchtbar zu machen. Entsprechend kann Weiss am 5. 9. 1970 notieren: »Es leben die Begegnungen mit den Toten«³⁷. Dabei spielt – dies hat schon Georg Lukács erkannt³⁸ – die Kunst eine zentrale Rolle, insofern das Kunstwerk sich zwar dem »Leben mit dem Tod und mit den Toten«³⁹ verdankt (nicht von ungefähr spielt die entsprechende Szene des Romans auf dem Friedhof⁴⁰), gleichwohl aber als fertiggestelltes Artefakt »für Lebende bestimmt war und deshalb auch nach allen Regeln des lebendigen Aufnehmens und Reflektierens ausgeführt sein mußte.«⁴¹

Anästhesie: Will der Hadeswanderer – gleich ob er sich mit Dante christlich oder mit Weiss sozialistisch gibt – nicht der Gewalt des geschauten Grauens erliegen, dann braucht er einen begleitenden »Schutzgeist«⁴². In der »Göttlichen Komö-

34 Inferno I, 1–12 (»Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura, / Chè la diritta via era smarrita. // Ahi quanto a dir qual era è cosa dura, / Esta selva selvaggia ed aspra e forte, / Che nel pensier rinnova la paura! // Tanto è amara, che poco è più morte; / Ma per trattar del ben ch'io vi trovai, / Dirò dell'altre cose ch'io v'ho scorte.«). Ich zitiere nach der folgenden Ausgabe: Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie, ital. u. dt., übers. von Hermann Gmelin*, 3 Bde., Stuttgart 1949. Textbelege werden mit der lateinischen *cantico*-Bezeichnung sowie der jeweiligen Gesangs- (römische Ziffer) und Versnummer (arabische Ziffer) angegeben.

35 Weiss [Anm. 5], Bd. I, S. 80.

36 Ebd.

37 Weiss [Anm. 10], S. 810.

38 Vgl. Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen, 1. Halbbd.*, Neuwied 1963, S. 515.

39 Weiss [Anm. 5], Bd. I, S. 81.

40 Vgl. Weiss [Anm. 5], Bd. I, S. 81 f.

41 Weiss [Anm. 5], Bd. I, S. 81.

42 Weiss [Anm. 5], Bd. I, S. 83.

die« nimmt Vergil diese Position ein.⁴³ Dieser, seines Zeichens Dichter, gilt den jungen Protagonisten des »Widerstands«-Romans als Inkarnation des »künstlerischen Bewußtseins«⁴⁴. Während sich Dante, d. i. der Künstler, rückhaltlos dem tödlichen Schrecken der Unterwelt ausliefert, bewahrt ihn sein Bewußtsein vor der drohenden Vernichtung und stellt so sicher, daß die Erkundung überhaupt ihre Ausdrucksfähigkeit wahrt. Erst das sich gegenseitig ergänzende Miteinander von bewußter Wahrnehmung (Ästhetik) und distanzierter Empfindungslosigkeit (Anästhetik) erlaubt den Höllenabstieg wie auch, dem dort Erlebten Ausdruck zu verleihen, es somit überhaupt erst kommunizierbar und praxisrelevant zu machen.⁴⁵

Traum: Fast im gleichen Atemzug konstruiert die Heilmann-Figur des Romans eine Analogie zwischen der durch Kunst realisierten Empfindungslosigkeit und der anästhetischen Determination des Traums. Gegen Coppis Verdacht, hier werde einer gesellschaftlich verantwortungslosen Teilnahmslosigkeit des Künstlers das Wort geredet, insistiert Heilmann ausdrücklich auf das Moment der Moralität, das der traumanalogen Dichtung innewohnt. Dieses entäußert sich allerdings nicht im Zustand des »Schlaf[es]«⁴⁶, sondern erst im Moment des Erwachens im Traum, dort, wo das visionär Geschaute seine »Übertragung ins Wort«⁴⁷, also seine künstlerische Formgebung erfährt. Entsprechend heißt es in der »Ästhetik des Widerstands«, als Aussage Heilmanns formuliert: »Die Anästhesie gehöre auch zur äußerst beteiligten, Stellung beziehenden Kunst, denn ohne deren Hilfe würden wir entweder vom Mitgefühl für die Qualen anderer oder vom Leiden am selbsterfahrenen Unheil überwältigt werden und könnten unser Verstummen, unsre Schreckenslähmung nicht umwandeln in jene Aggressivität, die notwendig ist, um die Ursachen des Alpdrucks zu beseitigen.«⁴⁸

IV.

Wenn mit den bisherigen Ausführungen – obgleich nur in Form einer groben Skizze – das dem Weiss'schen »Widerstands«-Roman zugrunde liegende Ästhetik-Konzept hinsichtlich seiner Beerbung und Transformation der »Divina Commedia« aufgezeigt werden konnte, dann gilt es auf dieser Basis abschließend noch eine Bemerkung zu ausgewählten intertextuellen Leitmotiven anzufügen. Aus

43 Vgl. Inferno I, 113. Später tritt Beatrice an Vergils Stelle.

44 Weiss [Anm. 5], Bd. I, S. 83.

45 Zur Anästhesie-Theorie vgl. ausführlich Lindner [Anm. 6].

46 Inferno I, 11 (»sonno«).

47 Weiss [Anm. 5], Bd. I, S. 83.

48 Ebd.

Platzmangel kann dies nur paradigmatisch geschehen.⁴⁹ Zugrunde liegt diesem Unternehmen die These, daß sich der zu analysierende Text (hier: »Ästhetik des Widerstands«) nicht allein aus dem ihm eigenen Zeichenvorrat verstehen läßt, sondern auf einen kryptischen Intertext (hier: »Die Göttliche Komödie«) rekurriert, damit also semantisch doppelt kodiert ist.⁵⁰ Ein immer wiederkehrendes Leitmotiv ist das der Ohnmacht der Erzähler, einer Ohnmacht, die an der je eigenen künstlerischen Kompetenz zu zweifeln beginnt. So fleht der Dantesche Hadeswanderer die Musen um hilfreichen Beistand an: »O Musen, hohe Kunst, nun wollt mir helfen!«⁵¹ Weiss und dessen Romangestalten, denen der mittelalterliche Ordo nicht mehr zur Verfügung steht, müssen sich statt der Musen den Möglichkeiten und Grenzen ihrer eigenen politisch-ästhetischen Kompetenz vergewissern. Als Orientierungsfigur dient ihnen dabei Herakles. Dieser hatte die Töchter der Mnemosyne »schon früher verprügelt«⁵² und Linos ob dessen Behauptung von der Freiheit der Kunst in der Jauchegrube ertränkt – »zum Beweis, daß waffenlose Schöngeistigkeit einfachster Gewalt nicht standhalten kann«.⁵³ Der Rekurs auf die Hilfe der Musen ist also obsolet. An dessen Stelle muß der Literat selbst die Sprache wiederfinden. Der Ort dieser Suche ist das Exil. Nach der Niederlage der Republikaner im Spanischen Bürgerkrieg verschlägt es das Ich des Romans nach Paris. In deutlicher Analogie zum Danteschen Motiv der *Acheron*-Überquerung⁵⁴ schildert Weiss, wie sein Protagonist im »Morgengrauen«⁵⁵ die »Uferstraße über der Seine«⁵⁶ geht, um sodann den »Vorstoß ins Fremde«⁵⁷ zu wagen. »Den Pont Royal überwindend«⁵⁸ gelangt das Ich auf die andere Seite des Flusses, um von dort aus den »Weg in die Partei und den Weg in die Kunst«⁵⁹ zu suchen.⁶⁰

49 Ergänzend s. Birkmeyer [Anm.6], S.161–222; Knoche [Anm.6].

50 Zum literaturwissenschaftlichen Theoriekonzept vgl. u. a. Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur, Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M. 1990.

51 Inferno II, 7 (»O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate«).

52 Weiss [Anm. 5], Bd. I, S. 20.

53 Ebd.

54 Vgl. Inferno III–IV.

55 Weiss [Anm. 5], Bd. II, S. 13; vgl. Inferno I, 37: »Es war die Zeit der ersten Morgenstunde« (»Tempo era dal principio del mattino«).

56 Weiss [Anm. 5], Bd. II, S. 14; vgl. Inferno III.

57 Weiss [Anm. 5], Bd. II, S. 14; vgl. Inferno IV, 1–12.

58 Weiss [Anm. 5], Bd. II, S. 19.

59 Ebd.

60 Diese Auseinandersetzung geschieht bezeichnenderweise im rezeptionsästhetischen Blick auf Géricaults Bild »Das Floß der Medusa« und dessen vom Untergang bedrohter Besatzung. Vgl. hierzu z. B. das folgende Boots-Bild bei Dante: »Und siehe, zu uns kam auf einem Schiffe / Ein Greis mit den vom Alter weißen Haaren / Und rief uns zu: ›Weh euch, ihr schlechten Seelen (...›« (»Ed ecco verso noi venir per nave / Un vecchio bianco per antico pelo, / Gridando: ›Guai a voi, anime prave! [...]«); Inferno III, 82–84.

Mit seiner aktualisierenden Rezeption von Dantes »Divina Commedia« arbeitet sich Peter Weiss am Projekt einer politisch-ästhetischen Vermittlung im Angesicht der Exilierten und Vernichteten ab. Exakt in diesen Todeszonen haben auch die historischen, kulturellen, philosophischen und theologischen Vermittlungsbemühungen Willehad Paul Eckerts ihre genuinen Topoi. Seine Engagements dienen *darin* dem Überleben.

*Anhang 1*⁶¹

Kölnische Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit e. V.

5000 Köln 1, Hansaring 97

21. 9. 81

Herrn
Peter Weiss
Skettaragatan 32/VI
Stockholm
Schweden

Sehr geehrter Herr Weiss,
zu unserer Freude erfahren wir, daß Ihnen der Große Literaturpreis der Stadt Köln für das Jahr 1981 zuerkannt worden ist. Namens der Kölnischen Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit möchte ich Ihnen sehr herzlich gratulieren.

Hat doch Ihr Werk uns, die wir uns der Last der Vergangenheit, dem Schuldiggewordensein und dem Schuldigwerden stellen[,] aber auch zum Umdenken, zum Miteinander von Juden und Nichtjuden bereit sind, immer wieder Anlaß zum Nachdenken, zur Diskussion, zur Neubesinnung gegeben. Im »Atlas der deutschen Schriftsteller« war Ihnen nicht der Geburtsort Nowawes, sondern der Ort, den Sie nach dem Willen der Machthaber des Dritten Reiches hätten erleiden sollen, Auschwitz, wichtig. »Die Ermittlung« nannte Walter Jens zurecht ein Passionsstück. Sie wagten es, den Auschwitzprozeß auf die Bühne zu bringen. Wir haben uns in Köln dieser Herausforderung sehr bewußt gestellt.

61 Stiftung Archiv Akademie der Künste. Peter-Weiss-Archiv. Korr.: Eckert, Willehad Paul an Weiss, Peter. Köln 21.9.1981. 1 Bl. mschr., 76/86/687.

Verfolgung und Widerstand waren und sind Grundthemen Ihres Schaffens. Sie haben dabei aus Ihrer politischen Überzeugung nie einen Hehl gemacht. Aber es zeichnet Sie Ihr Bemühen um Gerechtigkeit aus. Darum konnten Sie es wagen, auch ein Stück »Trotzki im Exil« zu widmen, ohne in den Verdacht des Trotzkiismus zu geraten. Statt dessen wird Ihnen das Exil zum Thema. Das ist für uns umso wichtiger, als das Jahresthema unserer Gesellschaften für christlich-jüdische Zusammenarbeit im kommenden Jahr Exodus und Exil gewidmet ist.

Ernest Mandel rühmt u. a., daß die ganze Persönlichkeit Trotzki in Ihrem Stück Gestalt gewinnt, auch die des Liebenden, des Vaters, der durch die systematische Ausrottung seiner Angehörigen schwer getroffen wird, der darin Hiob verwandt ist. Jetzt fordern Sie unser Denken durch den Roman »Die Ästhetik des Widerstands« und die dazugehörigen Tagebuchnotizen heraus.

Wir haben somit genügend Anlaß, Ihnen zu gratulieren. Glückliche würden wir uns schätzen, wenn Sie im Falle eines Köln-Besuchs uns die Ehre geben würden, auch unser Gast zu sein und zu uns zu sprechen.

Mit verehrungsvollen Grüßen

[gez. P. Willehad Paul Eckert]
Pater Dr. Willehad Paul Eckert OP

Anhang 2⁶²

Sehr geehrter Herr Dr. Eckert,
haben Sie herzlichen Dank für Ihren Brief vom 21. 9. 81. Ihre Zeilen haben mich sehr gefreut. Doch wird mir eine nähere Begegnung in Ihrem Kreis leider nicht möglich sein, da ich mich nur einen Tag in Köln aufhalte, zur Entgegennahme des Preises. Ich stehe hier in Stockholm in den Theaterproben zu einem neuen Stück von mir, das ich selber inszeniere, und kann mir deshalb nur eine sehr kurze Reise leisten. Doch hoffe ich, dass sich in der Zukunft einmal die Möglichkeit zu einer Begegnung ergeben wird – wenn wir uns nicht bei der Feierlichkeit im Rathaus treffen werden.

Mit herzlichen Grüßen
Ihr

Stockholm[,] den 2. Oktober 1981.

62 Ebd., Korr.: Weiss, Peter an Eckert[, Willehad]. Stockholm 2. 10. 1981. 1 Bl. mschr. (Durchschl.), 76/86/686.