



Universität Zagreb

Philosophische Fakultät

Abteilung für Germanistik

Abteilung für vergleichende Literaturwissenschaft

Diplomarbeit

**Kapitalsorten im Roman *Die Ästhetik des
Widerstands***

Vrste kapitala u romanu *Estetika otpora*

Aida Alagić

Betreuer:

Dr. sc. Christine Magerski

Dr. sc. Dean Duda

Zagreb, September 2017

Sažetak:

Budući da Peter Weiss u svojoj *Estetici otpora* skicira fikcionalni prikaz kompleksnih društvenih konstelacija prije, tijekom i nakon Drugog svjetskog rata, sadržaj njegova romana nudi plodno tlo za književno-sociološku analizu putem instrumentarija Pierrea Bourdieua, čija će se metodologija, primijenjena prije svega u *Pravilima umjetnosti*, pokušati u ovom radu upotrijebiti u kontekstu Weissove trilogije sa osobitim fokusom na Bourdieuove vrste kapitala i način njihova djelovanja. Cilj je rada spoznati mehaniku društvenih mehanizama u poljima prisutnim u romanu, prepoznati njihovu internu dinamiku i način na koji ona utječe na prisutne aktere, čiji je habitus u uzajamnoj sprezi vezan uz uvjete njegova nastanka u pojedinom polju, te na koncu uvidjeti na koji način upravo vrste kapitala doprinose tim neprestanim transformacijskim zbivanjima. Kao rezultat analize, rad nudi ne samo pokušaj konkretne primjene Bourdieuova teoretskog oruđa, već i uvide o društvenom poretku u romanu te o (ne)mogućnosti rušenja njegovih granica.

Ključne riječi: kapital, polje, habitus, Bourdieu, Weiss

Zusammenfassung:

Da Peter Weiss in seiner Ästhetik des Widerstands einen fiktionalen Überblick komplexer gesellschaftlicher Konstellationen vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg skizziert, bietet der Inhalt seines Romans einen fruchtbaren Boden für eine literatursoziologische Analyse mittels des Instrumentariums von Pierre Bourdieu, dessen Methodologie, angewandt vor allem in *Die Regeln der Kunst*, in der vorliegenden Arbeit im Kontext von Weiss' Trilogie zu benutzen versucht wird, mit einem besonderen Fokus auf Bourdieus Kapitalsorten und ihre Wirkungsart. Ziel der Arbeit ist es, die Mechanik gesellschaftlicher Mechanismen in den im Roman vorhandenen Feldern zu erkennen, ihre interne Dynamik aufzufassen samt der Art, auf die sie die anwesenden Akteure beeinflusst, deren Habitus mit den Bedingungen seiner Entstehung im jeweiligen Feld wechselseitig verkoppelt ist, und letztendlich einzusehen, inwiefern gerade Kapitalsorten diesen kontinuierlichen Transformationen beitragen. Als Resultat der Analyse bietet die Arbeit nicht nur den Versuch einer konkreten Anwendung des Bourdieu'schen theoretischen Werkzeugs, sondern auch Einsichten über die im Roman enthaltene gesellschaftliche Ordnung und die (Un)möglichkeit der Durchbrechung ihrer Grenzen.

Schlüsselwörter: Kapital, Feld, Habitus, Bourdieu, Weiss

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	3
1.1. Peter Weiss und Pierre Bourdieu – eine Skizze zweier Zeitgenossen	4
1.2. Weiss‘ <i>Ästhetik des Widerstands</i> als ein gesellschaftskritisches Panoptikum	6
1.3. „I‘m out of cash, do you accept cultural capital?“ - Habitus, Feld und Kapitalsorten bei Pierre Bourdieu	11
2. Widerstand und Ästhetik in der <i>Ästhetik des Widerstands</i>	13
2.1. Felder im Roman und ihre Akteure	15
2.1.1. Das politische Feld	17
2.1.2. Das künstlerische Feld	20
2.1.3. Zusammenspiel der Kapitalsorten in den Feldern	21
3. Ökonomisches Kapital – spärliche Mittel und gezielter Aufwand	25
3.1. Gewalt und Geld im Feld der Macht	27
3.2. Der Preis und Wert der Kunst	29
4. Soziales Kapital – ein zweiseitiges Schwert	30
4.1. Die Rolle der Familie	32
4.2. Die Partei und ihre Kinder	35
4.3. Das Unheil des Alleinseins	37
5. Kulturelles Kapital – prekäre Formen der Verteidigung	40
5.1. „Von oben her war die Geschichte gegeben worden“ – historische Perspektiven und die Namenlosen	41
5.2. Kulturelles Kapital und Klassenfrage	44
5.2.1. Bildungsweg der Arbeiter	45
5.2.2. Kunst und der klassenbedingte Geschmack	48
5.3. Kollektiver Kampf und individuelle Laufbahnen	50
6. Symbolisches Kapital	53
6.1. Kollektive Anerkennung und Prestige	53
6.2. Symbolische Gewalt – Versuch einer Loslösung	55
7. Fazit	58
8. Literaturverzeichnis.....	64

1. Einleitung

Das sich über mehr als 1000 Seiten erstreckende dreibändige Werk von Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, ein literarisches Projekt geschrieben in einer Zeitspanne von 10 Jahren ist ein vielschichtiges, dokumentarisch begründetes, aber fiktional umschriebenes Zeugnis turbulentester Zeiten des 20. Jahrhunderts und stellt als solches eines der beispiellosesten Unterfangen in der deutschsprachigen Literatur dar, dessen einmaliges, dicht verfasstes Bedeutungsnetzwerk den Leser in ein widerstandsvolles Ringen zwischen Politik, Kunst, Kultur und Geschichte einzieht und in diesem Gewebe komplexe interdependente Gesellschaftsstrukturen entstehen lässt. Diese lassen sich als Analysematerial auffassen und nach den theoretischen Ansätzen des französischen Soziologen Pierre Bourdieu deuten, da sie als ein fiktionales Abbild diachroner sozialer Begebenheiten Konstellationen postulieren, die man mithilfe literatursoziologischen Werkzeugs unter die Lupe nehmen kann. Da sich Bourdieus Feld- und Kapitaltheorie im Bereich der Literaturwissenschaft als besonders zuträglich erwiesen hat, wird in der vorliegenden Arbeit, in Anlehnung an Bourdieus sozioanalytisches Verfahren im Prolog der *Regeln der Kunst*, eine interpretative Analyse der *Ästhetik des Widerstands* versucht, mit besonderem Fokus auf die Kapitalsorten der in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern verkehrenden Akteure, weil einer der wichtigsten inhaltlichen Ansätze des Romans der Versuch einer Umgestaltung der Feldkonstellationen mittels des kulturellen Kapitals ist. Das Ziel der Arbeit ist, einerseits die Tragweite der Bourdieu'schen Kategorien am Inhalt des Romans zu prüfen, andererseits aber auch zu Einsichten über den sozialen Raum der *Ästhetik* und der darin vorhandenen Akteure, ihrer Kapitalien und damit verknüpften Machtpotenziale zu gelangen, wobei dies in Anbetracht der Komplexität des Romans nur ansatzweise ausgeführt wird.

Methodologisch beruht die Arbeit vor allem auf zwei Werken Bourdieus, auf *Die Regeln der Kunst* und *Die feinen Unterschiede*, ergänzt durch weitere, kürzere Beiträge zum angegebenen Thema von Bourdieu selbst oder von anderen Forschern, deren Bücher, Artikel oder andere Schriften das Korpus der Sekundärliteratur ausmachen. Nach dem einleitenden Teil, in dem der Autor und sein Werk gemeinsam mit den theoretischen Werkzeugen Bourdieus vorgestellt werden, folgt die konkrete Auslegung der im Roman zu findenden Kapitalsorten jeweiliger Akteure, die innerhalb der Felder des fiktionalen Raums ihre Durchsetzungsstrategien anzustreben versuchen. Die Analyse sollte als Resultat Anhaltspunkte zum besseren Verständnis der komplexen sozialen Gegebenheiten in Peter Weiss' *Ästhetik des*

Widerstands geben, aber auch eine Antwort auf die Frage, ob das kulturelle Kapital im Rahmen des Romans tatsächlich als Kampfmittel eingesetzt werden kann und wie es dabei um die anderen zwei, beziehungsweise drei Kapitalsorten steht, was letztendlich auch als ein Beitrag zur allgemeinen Bourdieu-Forschung mithilfe seiner wichtigsten und erfolgreichsten theoretischen Kategorien verstanden werden könnte.

1.1. Peter Weiss und Pierre Bourdieu – eine Skizze zweier Zeitgenossen

Als engagierte Außenseiter könnte man den Schriftsteller Peter Weiss und den Soziologen Pierre Bourdieu beschreiben, deren Positionen in ihren jeweiligen Disziplinen nicht nur strukturell resonieren, sondern auch eine Wirkungsbreite emanieren, die man, im Hinblick auf die Frage der Kunst, ihrer sozialen, beziehungsweise soziologischen Ebene wegen bei Bourdieu explizit (Bourdieu 1987, S. 14) und bei Weiss eher implizit als antikartianisch auffassen könnte. Während Peter Weiss die Mehrheit seiner künstlerischen, beziehungsweise literarischen Werke nutzte, um Engagement und Reflexion beim Publikum zu provozieren, gelang es Pierre Bourdieu kraft der Betrachtung künstlerischer Produktions- und Konsumationsprozesse einige seiner wichtigsten theoretischen Ansätze zu gestalten. Der Konzeption Kants von einer interessenlosen, zwecklosen und universell rezipierbaren Kunst kontriert Bourdieu so durch seine soziologische Methodik, die ihn schließen lässt, dass künstlerische Phänomene eingebettet ins Gesellschaftliche und daher auch keineswegs des Subjektiven eines Konsumenten entledigt sind, sondern vielmehr in einem Reflexionsprozess als Spiegelbild des jeweiligen Habitus eines Akteurs wirken, beziehungsweise vom Konsumenten selbst Auskunft geben, da jedes Konsumieren auch ein Akt des Positionieren innerhalb der vorhandenen sozialen Feldern ist. Diese verschleierte Kategorisierungs- und Segregationsmechanismen, feststellbar auch in anderen Feldern, müssen Bourdieu nach aufgedeckt werden, um ein Realbild der gesellschaftlichen Konstellationen zustande bringen zu können, „[w]ider die charismatische Ideologie, die Geschmack und Vorliebe für legitime Kultur zu einer Naturgabe stilisiert“ (Bourdieu 1987, S. 17), und daran knüpft Peter Weiss zweifellos mit seiner *Ästhetik* an, denn Weiss verwendet die gleiche Logik in der fiktiven Umgebung seines Romans, obwohl mit stärkerem marxistischem Hintergrund wegen des Motivs der Klassenkämpfe im Zentrum des Werks. In der *Ästhetik* gilt es, die Überlegenheit der herrschenden Klasse an kulturellen Mitteln als einen Unterdrückungsmechanismus zu entlarven und ihn dann entsprechend zu

bekämpfen, wobei Weiss durch die Komplexität der darin enthaltenen gesellschaftshistorischen Umstände die Entstehung eines soziologisch analysierbaren Terrains ermöglicht, das Bourdieus Dynamik der gesellschaftlichen Machtkämpfe schlechthin verkörpert.

Betrachtet weiterhin als Akteure selbst, weisen Bourdieu und Weiss zusätzliche Ähnlichkeiten und Berührungspunkte auf, besonders im Hinblick auf ihre Stellung innerhalb der national bestimmten intellektuellen Felder, denen sie angehörten, denn bei beiden ging es um eine ungewöhnlich erworbene Außenseiterposition, die sich mit der Zeit als ein Spezifikum ihres Handelns erwies. Weiss gelang so zur Literatur erst über die Malerei und den Film (vgl. Hvidtfeldt Madsen 2003, S. 13 f., 24 f.), scheiterte mehrmals mit seinen schriftstellerischen Versuchen, die anfangsweise auf Schwedisch geschrieben wurden, da Weiss 1939 wegen seiner jüdischen Herkunft nach Schweden flüchten musste (vgl. Beise 2002, S. 16 f.), dann später auf Deutsch, womit er sich in den 60ern endlich im literarischen Feld der deutschsprachigen Literatur etablierte (vgl. Schmidt 2016, S. 38) und nachfolgend eines seiner kennzeichnendsten Namen wurde, besonders prägend für die Jugend der 68er-Bewegung, die Weiss' antiimperialistischen, antikapitalistischen und antikolonialen Widerstand gut nachempfinden konnte¹. Im Kontext des vor allem national begrenzten Konzepts des literarischen Feldes nahm Weiss folglich eine Außenseiterposition nicht nur wegen seines ungewöhnlichen schriftstellerischen Werdegangs ein, der sich in seinem Schaffen reflektierte, sondern auch wegen der von ihm eingenommenen Position eines Exilliteraten an sich, da diese in Bourdieus Feld-Theorie nicht als eine vorhandene und mögliche Position einbezogen wird. Daher bleibt die Art und Weise, auf die Weiss' Stellung im Feld die gesamte interne Konstellation geformt und beeinflusst hat, nicht präzise definiert, obwohl er trotz seines infolge der Krisenzeit des Zweiten Weltkriegs verursachten Exils im literarischen Feld Deutschlands durchaus präsent war.

Da Bourdieus wissenschaftliche Tätigkeit in den 60ern genauso wie Weiss' zunehmend politisch geprägt und aktiv wurde (Jurt 2009, S. 6), sympathisierte auch er mit den damals protestierenden Studenten Frankreichs (vgl. Bourdieu 2008, S. 40), denn die geopolitischen und sozialen Umbrüche der Nachkriegszeit in Europa, die der Bewegung teilweise zugrunde lagen, formten auch den epistemologischen Diskurs und wissenschaftlichen Werdegang Bourdieus, wodurch er eine Außenseiterposition im universitären Feld einnahm, die durch eine bewusste Abweichung von den institutionellen und institutionalisierenden Machtmechanismen im

¹ Zur Weiss' Kritik der „studentischen Revoluzzern von 1968“ vgl. Hermand (1983, S. 85 f.).

Bildungswesen Frankreichs gekennzeichnet wurde. Seine distinktiv erworbenen Erkenntnisprozesse ermöglichten ihm letztendlich, ein soziologisches Werkzeug zu entwerfen, das sich aus einer formativen Dialektik mit den dominanten epistemologischen Strömungen der 60er Jahre entwickelte, verkoppelt mit einem kontinuierlichen gesellschaftlichen Bewusstsein über die eigene Gegenwart und einer Sensibilität gegenüber den Unterlegenen, die aus der Auseinandersetzung mit der eigenen provinziellen Herkunft entstand. Das intensive Bemühen um eine allgemeine gesellschaftliche Solidarität und Berücksichtigung der weniger Begünstigten als Endresultat der kontinuierlichen Entwicklung des eigenen wissenschaftlichen, beziehungsweise künstlerischen Handelns ist kennzeichnend für Pierre Bourdieu, aber auch für Peter Weiss, da beide prototypische Intellektuelle der Nachkriegszeit sind, die inmitten der heftigsten politischen Auseinandersetzungen Europas geformt wurden und deren Kritik ausübenden Tätigkeitshöhepunkt man als einen gesellschaftlichen Wegweiser im undurchdringlichen Gewebe von Politik und Gesellschaft der Ära des Kalten Kriegs betrachten konnte. Bei Weiss mündete zudem dieses langjährige Bemühen, hegemonialen und oppressiven Machtmechanismen im Namen der Entmachteten zu kontern, in seiner gigantischen *Ästhetik des Widerstands*, seinem *opus magnum*, das er fast zehn Jahre lang fieberhaft schrieb, um aus dem angehäuften dokumentarischen Material eine Widerstandschronik zu entfalten, ein Denkmal für die Opfer der faschistischen Gewaltausbrüche des 20. Jahrhunderts und eine lehrreiche Mahnung für die kommenden Generationen, denen die gesellschaftlichen Traumata der früheren Zeiten als Erbe überlassen wurden.

1.2. Weiss' *Ästhetik des Widerstands* als ein gesellschaftskritisches Panoptikum

Kunst in dieser Zeit? Ist es überhaupt möglich, sich mit Kunst zu befassen? [...] Es ist möglich. Aber nur, wenn Kunst Anteilnahme ist. Wenn Kunst Bestandteil ist der Anstrengung, nach Lösungen, nach Verbesserungen zu suchen. Wenn Kunst Waffe ist im Kampf gegen die Erniedrigung, die Brutalisierung, die wahnsinnige Zerstörungssucht. Deshalb kann meine Ästhetik nur eine Ästhetik des Widerstands sein – so heißt auch mein neuer Roman. (Weiss o.J., S. 172 f.)

Weiss' gesellschaftlich-politisches Engagement, das ihm ermöglichte, in Bourdieus Terminologie sprechend, aus dem literarischen Feld ins politische einzugreifen und seine intellektuelle und moralische Autorität dadurch geltend zu machen (Bourdieu 2001a, S. 209-214, S. 524 f.), kulminierte in der *Ästhetik des Widerstands*, einem Werk, das ohne jegliche Superlative kaum beschreibbar wäre.

Der heikle Weg, den Weiss bis dahin als Kunstschaffender ging, hinterließ deutliche Spuren an seiner Poetik, die anfangsweise ein autobiografisches Aufarbeiten vergangener persönlicher Krisenzeiten war, worauf die Exilerfahrung folgte und den bourgeoisen Sohn Weiss in den proletarischen Abgrund stürzte (vgl. Schmidt 2016, S. 16 f.) und, einen Durchbruch aus der gesellschaftlichen Isolation bewirkend (Beise 2002, S. 17), eine thematische Verschiebung in Weiss' Werken mit sich brachte. Die Realität blieb bei ihm immer noch als Grundlage literarischer Bearbeitung beständig, jedoch war das Augenmerk jetzt auf das Kollektive statt auf das Eigene und Individuelle gerichtet, mit einer zunehmenden Solidarisierung mit den Unterdrückten und Ausgebeuteten, was Weiss' Position im politischen Feld entscheidend prägte. Politik wurde zum unerlässlichen Stichwort seiner Werke nach den Auschwitz-Prozessen (Schütte 2003, S. 67; Hermand 1983, S. 83) und den darauffolgenden *10 Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt*, in denen er sich als Sozialist bekannte und offene, konstruktive Kritik innerhalb des sozialistischen Stabs programmatisch forderte, weshalb er oft kritisiert, umstritten und gelegentlich sogar gesellschaftlich ausgestoßen wurde, jedoch seiner Forderung nach dialektischer Reflexionsarbeit treu blieb. Dieser dezidierte Anspruch auf synthetische Bearbeitung aller Vor- und Nachteile der eigenen politischen Position fand in der *Ästhetik des Widerstands* seinen akribischen schriftstellerischen Niederschlag, wo sich Weiss mit zahlreichen gesellschaftspolitischen und künstlerischen Themen fast penibel auseinanderzusetzen versuchte. Der dreibändige Roman, bei dem jeder Band jeweils in zwei weitere Teile gegliedert ist, handelt von einem umfangreichen und komplexen Vergangenheitsbewältigungsversuch, unternommen vom namenlosen Erzähler, dessen fiktionale Biografie teilweise dem tatsächlichen Leben des Autors ähnelt, aber mit bestimmten Abweichungspunkten², die dem Narrativ und der Logik des dokumentarisch basierenden literarischen Stoffs unterliegen. Eingeweiht in das Bemühen um die Erstellung einer einheitlichen Widerstandsfront gegen die aufkommenden faschistischen Mächte Europas, pilgert die Hauptfigur des Erzählers von einer Lokalität, beziehungsweise einer Lebensstation, zur anderen und zeichnet dadurch ein vielschichtiges System unterschiedlicher Auseinandersetzungsorte ab, durch die ein Gesellschaftsbild aufgebaut wird mit diversen Akteuren und ihren oft entgegengesetzten Interessen in unterschiedlichen sozialen Positionen und Positionierungen.

² Im Kontext der möglichen Identifikation Weiss' mit dem Erzähler wird oft Weiss' unvorsichtige Äußerung erwähnt, aus einem Gespräch mit Rolf Michaelis, über die *Ästhetik* als eine „Wunschautobiografie“, die danach oft kritisiert wurde (Schütte 2008, S. 76; Hvidtfeldt Madsen 2003, S. 65; Götze 1995, S. 22).

In der *Ästhetik* wird vor allem ein Prozess dargestellt, eine kontinuierliche Entwicklung im politischen, künstlerischen, intellektuellen und persönlichen Sinne, die nicht nur der Protagonist erlebt³, sondern auch der Leser des Werks, der sich diese Entwicklung durch eine dicht verfasste und anspruchsvoll intertextuelle Lektüre erkämpfen muss. Diese mühsame Überwindung wird nicht nur vom Inhalt des Textes erschwert, der keiner klassischen narrativen Logik folgt, sondern auch von seiner Form, die in hermetischen Blöcken präsentiert wird, ohne Kapitel- oder Bandüberschriften, ohne jegliche Satzzeichen, außer gelegentlichen Kommas und Punkten, und ohne weitere Orientierungsmerkmale, die ein Zurechtfinden im Textgewebe erleichtern würden. Bourdieus Feldkonzept aufgreifend, bedeutet dieses gigantische Unterfangen Weiss' eine deutliche Positionierung am Pol der reinen, beziehungsweise der eingeschränkten Produktion, bei der sich Kunstproduzenten keine ökonomischen Gewinne erhoffen können, jedoch symbolisch profitieren und ihr Publikum überwiegend bei den Feldexperten oder Konkurrenten finden (Bourdieu 2001a, S. 135 f., S. 198), denn die Komplexität des Inhalts und der Umfang der *Ästhetik* zeugen eindeutig davon, dass Weiss' Gigantenroman nicht für ein Massenpublikum geeignet ist.

Auf die Idee von einem Werk solchen Umfangs und Anspruchsniveaus kam Weiss schon in den 60ern, als er zum ersten Mal den Gedanken äußerte, Dantes *Divina Commedia* als Vorlage für eine moderne Version dergleichen auszunutzen, um die Gesamtheit der Geschehnisse seiner Zeit, besonders der Themen, die ihn als sozialistisch engagierten Autor interessierten, zu bearbeiten (vgl. Schmidt 2016, S. 122 ff.), doch das Projekt der Gestaltung einer zusammenfassenden Trilogie über die weltpolitischen Kämpfe blieb unverwirklicht, trotz des angehäuften Materials, aus dem dann andere Stücke entwickelt wurden. Mit seinem letzten Roman gelang es Weiss jedoch so nah wie möglich an das geplante Unterfangen heranzukommen und eine Chronik des antifaschistischen Widerstands zu schreiben, dessen höchster Wert in den dauernd vorkommenden dialektischen Auseinandersetzungen liegt, mit denen Weiss endlich das Gestalten eines dritten Wegs gelungen ist, aber nicht jenen, den er früher verfolgte, der passiv und eskapistisch war, wie er es in seinen *10 Arbeitspunkten* beschrieb⁴, sondern einen, auf dem er agitatorisch und selbstbewusst nach Fortschritt und Überwältigung der Hindernisse trachtete. Dieser kam aber nicht einfach auf ihn zu, denn vor der *Ästhetik* hatte Weiss mehrere Reifungsprozesse durchgemacht, die seine ideologische und

³ Hedges (2006, S. 69) und Hvidtfeldt Madsen (2003, S. 100 ff.) bezeichnen deshalb die *Ästhetik* als einen Bildungsroman.

⁴ „Kann ich [...] in meine Arbeit bewußt die politische Wirkung einbeziehen, die sich bisher nur passiv äußerte, [...]? Kann ich den bequemen dritten Standpunkt aufgeben, der mir immer eine Hintertür offen ließ, durch die ich in das Niemandsland bloßer Imagination entweichen durfte?“ (Weiss 1965, S. 147)

künstlerische Stellungnahme durchaus geprägt und geformt haben, was er auch in einer Notiz (Weiss 1981, S. 177) selbst bemerkte: „Die Epoche der Ambivalenz u[nd] der Kontroversen. Es war unmöglich, eine absolut richtige, zutreffende Ansicht zu haben, man kam der Wahrheit am nächsten, wenn man den bestehenden Zwiespalt in die Analyse des Sachverhalts einbezog.“

Nach extensiver Recherche, als Vorarbeit zum Roman, fokussierte sich Weiss in der *Ästhetik* hauptsächlich auf die sozialistische, beziehungsweise kommunistische Widerstandsfront, sowohl im deutschen Untergrund als auch im Exil, mit den dazugehörigen Figuren, meistens historisch begründeten Personen, die aber „primär als Ideenträger, als Repräsentanten von ideologisch-politischen Haltungen [fungieren]“ (Schütte 2003, S. 77) und denen Weiss dann einen fiktional erstellten Auseinandersetzungsraum eröffnet, in dem diverse Standpunkte aufeinander prallen und sich zu einer intellektuellen Polyphonie entwickeln, die dem Leser, statt einer dogmatischen Eindeutigkeit einen vielfältigen Lernprozess darbietet, denn *Die Ästhetik des Widerstands* „will nicht gelesen, sondern muss studiert werden.“ (ebd., S. 70). Im Handlungskern des Werks ist die Arbeiterklasse positioniert, deren Überlebensbemühungen und -strategien auf mehreren Ebenen stattfinden. Ausgeschöpft durch die harten Anforderungen ihrer alltäglichen Arbeit, bemühen sich die Arbeiter nicht nur um einen konkreten Widerstand durch lebensgefährliche, oft militante oder informationsvermittelnde Aktionen gegen die faschistischen Unterdrücker, sondern auch um einen kulturellen Kampf, zusammengesetzt aus der Aneignung künstlerischer Werke durch ihre Reinterpretation zugunsten der eigenen, neu aufzubauenden Kultur und Tradition, was der Erzähler auch explizit proklamiert: „Wollen wir uns der Kunst, der Literatur annehmen, so müssen wir sie gegen den Strich behandeln, das heißt, wir müssen alle Vorrechte, die damit verbunden sind, ausschalten und unsre eignen Ansprüche in sie hineinlegen.“ (ÄdW, I, S. 41)⁵.

Durch diese neue Deutung der Kunstwerke wird eine Ästhetik erstellt, in der die Kategorie des zwecklosen Schönen aufgegeben wird, um ihre soziale Determiniertheit aufzudecken und sie dann, nach einem anspruchsvollen Lern- und Bildungsprozess, als politisch-ideologisches Instrumentarium anzuwenden. Die in der *Ästhetik* vorkommenden, oft kanonischen Werke werden dementsprechend durch den Erzähler und andere relevante Figuren, wie Coppi und Heilmann, in einen von den Arbeitern für die Arbeiter neu erschaffenen Kontext eingegliedert, wobei ihr bisheriger kunstgeschichtlicher Wert in einem Bekämpfungsprozess wider die

⁵ Unter der vorliegenden und im weiteren Verlauf der Arbeit vorkommenden Abkürzung wird die einbändige Ausgabe der *Ästhetik des Widerstands* vom Suhrkamp Verlag zitiert, die römischen Ziffern bezeichnen dabei den jeweiligen Band der zitierten Stelle im Roman.

herrschende hegemonische Gesellschaftsordnung, in dem Bildung, Kultur, Kunst und andere Geistesgüter den höheren Klassen vorbehalten sind, aufgelöst wird. Daher rührt auch der Titel des Buchs, der eine unausweichliche Verflechtung von Politik und Kunst suggeriert, eine „Ästhetik, die nicht nur künstlerische Kategorien umfassen will, sondern versucht, die geistigen Erkenntnisprozesse mit sozialen u[nd] pol.[itischen] Einsichten zu verbinden [...].“ (Weiss 1981, S. 420). Im Kontext der im Werk vorhandenen gesellschaftlichen Felder handelt es sich dementsprechend um einen typisch Bourdieu'schen häretischen Bruch mit den herrschenden Positionskonstellationen (Bourdieu 2001a, S. 401), die als Ziel eine Neugestaltung des Feldes nach eigenen Dispositionen haben, wobei der Erzähler, als zentraler Fokalisierungspunkt des Romans und eine der artikuliertesten Stimmen dieses Vorhabens, ein „proletaroider Intellektueller“ per se ist, dessen hohes kulturelles Kapital primär der Solidarisierung und Mobilisierung der Beherrschten im Feld gilt, deren Lebensbedingungen durch den erhofften Bruch, beziehungsweise den Umsturz der Herrschenden, zu verändern sind (vgl. ebd., S. 399 f.).

Die Komplexität der *Ästhetik des Widerstands* deutet klar auf einen äußerst detaillierten Bearbeitungsvorgang der historischen Quellen, dem Weiss die letzten Jahre seines Lebens widmete, was Sebald (2003, S. 111-125) als eine Art folternder Selbstaufopferung interpretiert wegen der Suche nach einer moralisch fundierten Erinnerungsarbeit zur Rechtfertigung seiner eigenen Existenz, belastet durch alle Opfer der Kriegsjahre, denen er entwichen ist. Sebald sieht diese akribische Rekonstruktion der Vergangenheit als einen Erlösungsprozess und bringt ihn dadurch direkt in Verbindung zu Weiss' darauffolgendem Tod, was eine heikle These ist, jedoch im Kontext von Weiss' Leben und Werk nachvollziehbar sein könnte. Weiss beendete nach einer Dekade anstrengender Arbeit das *Ästhetik*-Projekt, seine *Divina Tragedia*, in der der ausbleibende *Paradiso*-Teil wahrscheinlich erst in einer utopisch projizierten Zukunft möglich wäre, in der künftige Generationen durch einen Brecht'schen Lernprozess zur kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gelangen würden. Doch bis zu diesem imaginierten Zeitpunkt bleibt in der Trilogie ein konkretes Abbild eines Gesellschaftspanoramas vergangener Zeiten festgehalten, das völlig reale und plausible Konstellationen aufdeckt, deren Spielraum nicht nur die Schritte seiner Protagonisten erkennen lässt, sondern auch eine komplexe Logik darbietet, die man durch die Bourdieu'sche Praxistheorie, beziehungsweise die Kategorien des Habitus, Feldes und insbesondere der Kapitalsorten analytisch aufzufassen versuchen kann.

1.3. „I’m out of cash, do you accept cultural capital?“⁶ – Habitus, Feld und Kapitalsorten bei Pierre Bourdieu

Als ein essenzieller Teil der Triade, auf der Bourdieus Praxistheorie fundiert (vgl. Lenger, Schneickert, Schumacher 2013, S. 21; Jurt 2012, S. 21), sollte der Kapitalbegriff nicht einzeln betrachtet oder dargestellt werden, ohne Bezug auf die anderen zwei Schlüsselwörter, nämlich den Habitus und das Feld. Bourdieu, der seinen wissenschaftlichen Werdegang im Bereich der Philosophie begann, um in den 50ern durch seine ethnologischen und anthropologischen Studien über Algerien zur Soziologie zu gelangen, entwickelte sein epistemologisches Werkzeug unter Einfluss des strukturalistischen Denkens und im Gegensatz zum damals herrschenden Existenzialismus (vgl. Jenkins 1992, S. 7), später erweitert durch phänomenologische Ansätze und ein steigendes politisches Engagement (vgl. Grenfell 2008, S. 22 f.; Jurt 2009, S. 3), bei dem es ihm vor allem galt, bildungssoziologische Themen und die ihnen verwandte perpetuierende gesellschaftliche Ungleichheit zu erforschen (vgl. Jurt 2009, S. 6). Dies brachte ihn zur Erstellung einer praxisbezogenen analytischen Theorie, deren Aufmerksamkeit den an gesellschaftlichen Alltagsprozessen teilnehmenden Akteuren galt, die im Gefüge der komplexen und vielschichtigen Felder des sozialen Raums mittels der nach ihrer Position und Positionierung hergestellten Strategien ihren jeweiligen Stand, oder auch Status, durch Auseinandersetzung mit anderen an diesen Kämpfen teilnehmenden Akteuren zu verbessern suchen, um daraus symbolische oder auch konkrete Gewinne und Profite zu ziehen.

Das Handeln der Akteure in den Feldern ist vor allem von ihrem Habitus bedingt, dem „Prinzip des Handelns, Wahrnehmens und Denkens sozialer Individuen“ (Rehbein und Saalman 2009, S. 111), implizit erworben durch langjährige Bildung und Erziehung (ebd., S. 113), das durch die „Verinnerlichung objektiver Strukturen des einzelnen Feldes [...] zu einer zweiten Natur wird“ (Jurt 2010, S. 15). Der Habitus „begründet die Gleichförmigkeit von Handlungen eines Individuums in verschiedenen Situationen und zu unterschiedlichen Zeiten“ (Rehbein und Saalman 2009, S. 111) und diese vom sozialen Umfeld bedingten und strukturierten Agierungsprinzipien wirken auch umgekehrt auf das Umfeld durch Reproduktion dieser inkorporierten Schemata (Saalman 2012, S. 64). Dispositionen, als „Veranlagungen, Neigungen, Gesinnungen“ (vgl. Suderland 2009, S. 73) bilden die Grundlage des Habitus, daher

⁶ Ein humorvoller Internet-Meme unbekanntem Autors zu Bourdieus Kapital-Theorie aus der Kategorie „*Sociology Student Sheep*“. URL: <https://memegenerator.net/instance/9027914>. Zugriff: 18.05.2017

auch die Basis zur Entstehung sozialer Praxis (Jenkins 1992, S. 48), durch die eine gewisse Position im jeweiligen Feld des sozialen Raums erworben wird. Die Felder sind bei Bourdieu als theoretisch konstruiertes Gewebe aufgefasst, in denen interdependente Akteure unterschiedliche voneinander abhängende Positionen einnehmen gemäß der inhärenten Logik des Feldes und den damit verbundenen Regeln, Fähigkeiten, Zielen und Einsätzen (vgl. Rehbein und Saalman 2009a, S. 100). Bourdieu veranschaulicht sein Feld-Konzept oft durch den Begriff eines Spielraums (Bourdieu 1983, S. 1; Rehbein und Saalman 2009a, S. 100) und spricht deswegen von Strategien der Individuen, von dem Glauben an die Spielregeln und von den Erhaltungs- oder Umsturztaktiken der Teilnehmenden innerhalb der vorhandenen Feldkonstellationen (vgl. Jurt 2008, S. 8), um die Gesamtheit der simultanen und kontinuierlichen Prozesse im sozialen Raum auszulegen. Die Kapitalsorten der Akteure spielen dabei eine wichtige Rolle, weil sie als Kampfmittel zur sukzessiven Durchsetzung im Feld eingesetzt werden können (vgl. Rehbein und Saalman 2009b, S. 134).

Grundsätzlich unterscheidet Bourdieu zwischen dem ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapital (Bourdieu 1983, S. 2), obwohl der Begriff des Kapitals bei ihm generell auch auf andere Bereiche dehnbar ist (ebd., S. 137), wozu auch das symbolische Kapital hinzugefügt werden sollte, das jedoch keine eigenständige Kapitalform ist, sondern aus den vorigen abgeleitet wird und seinen symbolischen Wert auf der gesellschaftlichen und institutionellen Anerkennung der Kapitalien basiert. Jurt (2012, S. 35) bezeichnet das symbolische Kapital als „das Ansehen, das Prestige, die Ehre, die einem der Besitz dieser oder jener Kapitalsorte in einem spezifischen Bereich einbringt“ und „die Bedeutung der jeweils anderen Kapitalsorten verstärkt“. Die Kapitalsorten sind demnach stark feldabhängig, jedoch auch konvertierbar (Bourdieu 1983, S. 2), aber mit bestimmten Einschränkungen und Voraussetzungen. Das ökonomische Kapital, beziehungsweise die finanziellen und materiellen Mittel, die einem Akteur zur Verfügung stehen, können nämlich zur Vergrößerung des Umfangs am kulturellen oder sozialen Kapital entscheidend beitragen. Wenn aber objektiviertes kulturelles Kapital in Form von Bücher, Platten, Kunststücken jeglicher Art gekauft wird, muss man es auch deuten und verstehen können, um deren symbolischen Wert zu aktivieren, was einen gewissen Umfang an inkorporiertem kulturellem Kapital voraussetzt (ebd., S. 5). Inkorporiertes kulturelles Kapital sind die verinnerlichteten Umstände des Umfelds, in dem man erwachsen und ausgebildet wird (ebd., S. 3 f.), die meistens durch legitimierungsverleihende Institutionen, wie die Schule oder durch die Familie, langjährig vermittelt werden. Sie kosten Zeit und Geld, bieten aber einen starken Vorrang im Feldspiel. Das institutionalisierte kulturelle Kapital oder die

Bildungstitel, die man nach Investieren bestimmter Ressourcen, meistens wieder in Form von Zeit und Geld, von höheren, offiziellen Instanzen verliehen bekommt, beglaubigen das erworbene Ausmaß an kulturellem Kapital und ermöglichen dadurch auch einen symbolischen Wert des Titels, der sich in konkrete, materielle Gewinne umkehren lässt (ebd., 5 f.), weil er vom System konsekriert und fortan garantiert wird. Die letzte Kapitalsorte, das soziale Kapital (vgl. ebd., S. 6 ff.), fügt sich leicht in den bisher umschriebenen Komplex ein, weil es sowohl mit dem ökonomischem als auch mit dem kulturellem Kapital zusammenhängt. Das Netzwerk, in das ein Individuum eingebunden ist, kann freundliche, familiäre, geschäftliche oder andere Beziehungen einschließen, aus denen ökonomische Profite resultieren können, wie neue Geschäfte, finanzielle Unterstützung oder Erbschaften, oder auch kultureller Nutzen, wiederum errungen durch Erbschaft, durch Erziehung oder beim Verkehren in höheren Gesellschaftsschichten.

Letztendlich bleibt zu vermerken, dass der Kapitalbegriff, geprägt von einer inhärenten Funktionslogik, im Gefüge des sozialen Raums „dafür sorgt, daß nicht alles gleich möglich oder gleich unmöglich ist“ (Bourdieu 1983, S. 1), beziehungsweise dass es bei einer erfolgreichen und feldgerechten Anwendung der Kapitalien auf die Strategie ankommt, mit der ein Akteur ins Spiel eintritt. Bei Peter Weiss' *Ästhetik* kommt dieses Prinzip zweifellos zum Vorschein, da sich die Akteure in den unterschiedlichen Feldern des Romans strategisch und konsequent bewegen, was eine (un)bewusste Befolgung der Spielregeln bedeutet, die ihnen einen Orientierungssinn ermöglicht, mithilfe dessen sie ihre Ziele zu erfüllen versuchen, die hauptsächlich durch eine Opposition entgegengesetzten Akteuren gegenüber gekennzeichnet sind. Der Widerstand als die Basisebene und das Schlüsselmotiv der Handlung im Roman prägt daher alle gesellschaftlichen Felder in ausschlaggebender Art und Weise und bewirkt eine intensive, kämpferische Dynamik zwischen den Positionen diverser Akteure innerhalb des Romans, lässt sich aber auch außerhalb dessen Rahmen auffinden, falls man die *Ästhetik* selbst im Kontext ihrer Zeit als eine bestimmte Positionierung ihres Autors betrachtet und mit dem Widerstandsstreben in Verbindung bringt.

2. Widerstand und Ästhetik in der *Ästhetik des Widerstands*

Das Motiv des Widerstands lässt sich in Weiss' Roman sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene des Werks finden. Schon der intrigierende Titel, der eine Verflechtung

der herkömmlichen Schönheitslehre mit einem gesellschaftspolitisch konnotiertem Begriff suggeriert, lässt nicht nur vor, sondern auch nach dem Lesen Fragen über die Bedeutung eines solchen Verfahrens offen, besonders im Hinblick auf das Leitmotiv des Romans, nämlich die gewollte Zerschlagung gesellschaftlicher Hierarchiemuster qua kulturelles Kapital. Bürger (1977, S. 20) betrachtet daher die *Ästhetik* angesichts dieser Problematik „als einen Vorschlag [...], anders mit Werken der Kunst umzugehen, als dies der Autonomiebegriff der klassischen Ästhetik nahelegt.“ Deshalb könnte man den Megaroman als eine Art formativen Widerstands im Kontext des literarischen Schaffens seiner Zeit betrachten, der an die Avantgardebewegungen anknüpft als eine Hinterfragung bürgerlicher Wahrnehmungsmuster im Hinblick auf Kunst und künstlerische Werke und deshalb auch als eine gewollte Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis (Bürger 1983, S. 292), in der Weiss Kunst defetischisiert und eine klare Position inmitten der Krisenzeit der Kunst spätbürgerlicher Gesellschaft (Bürger 1977, S. 11; vgl. auch Krenzlin 1987, S. 84 ff.) mit den dazugehörigen Debatten über die Funktion und Rolle der Kunstproduktion und –rezeption einnimmt, denn „Nicht als ein von der Lebenspraxis der Rezipienten abgehobener Bereich wird Kunst von Peter Weiss gefaßt, sondern als notwendiger Bezugspunkt zur Klärung und Deutung der eigenen Erfahrung.“ (ebd., S. 20). Weiss' *Ästhetik* ist keine Autonomieästhetik, die strikt an ein Kunstwerk oder seine Kategorien oder Deutung gebunden ist, sie „wird [...] von ihrer alleinigen Bindung an das Kunstwerk befreit und öffnet sich gegenüber anderen Bereichen, die das sinnliche Erkennen betreffen“ (Stoppacher 1986, S. 107), wobei es vor allem gilt, „die durch die Autonomieästhetik verlorene Verbindung zwischen Kunst und Leben wiederherzustellen.“ (ebd., S. 108). Mit seinem Roman, in dem er eine „Synthese von ästhetischem Modernismus und sozialistischer Parteilichkeit“ (Hermann 1983, S. 87) herzustellen versuchte, gelang es Weiss, das dominante Widerstandsmotiv einerseits als einen distinktiven kunsttheoretischen und avantgardeorientierten Ansatz zu formen und ihn andererseits auch künstlerisch ins Leben zu rufen mithilfe der inhaltlichen Ebene des Werks, was man auch als eine Antwort auf die unausweichliche Frage nach dem gezielten und idealen Leserpublikum der *Ästhetik* betrachten könnte. „Für wen schreibt Peter Weiss eigentlich – für ein bildungshungriges Proletariat oder für eine Clique linker Literaturprofits?“ fragt Hermann (ebd., S. 80) scharf, aber berechtigt in Anbetracht der mühsamen Lektüre, jedoch kann man darauf mit Kuttner (1987, S. 157; S. 173 ff.), Stephan (1983, S. 348 f.) und Briegleb (1992, S. 113 f.) zu antworten versuchen, indem man ihre zahlreichen Beispiele der gelungenen Rezeption von Weiss' *Ästhetik* heranzieht, die nicht nur auf akademische Zirkel beschränkt blieb, sondern auch in öffentlichen Diskussionen, Lesegruppen, kulturellen, freizeithlichen, alternativen und sogar gewerkschaftlich organisierten

Veranstaltungen stattfand, wodurch der Weg zur Möglichkeit einer Erfüllung von Weiss' utopischen Projektion eines kunst- und kulturhungrigen, widerstandsvollen Proletariats eröffnet wird, das seine knapp zur Verfügung stehende Zeit produktiv ausnutzen und dem gemeinsamen Ziel einer Transformation der eigenen Gegenwart widmen möchte, wobei die Kunst zusammen mit dem Künstler eine Schlüsselrolle spielt, was Götze (1995, S. 218) auf die von Weiss aus der marxistischen Kunsttheorie entnommene Forderung nach dem Engagement des Künstlers zurückführt, wobei man es mit Bourdieu (2001a, S. 399 f.) auch mit der Homologie der Positionen von Intellektuellen und anderen Beherrschten erklären könnte, bei der der Künstler, beziehungsweise der Kulturproduzent, durch seine Fähigkeit die Kraft der Unterdrückten mobilisieren und zum Umsturz der im Machtfeld herrschenden Ordnung motivieren kann.

2.1. Felder im Roman und ihre Akteure

Die inhaltliche Ebene der *Ästhetik* basiert gerade auf dieser Idee eines gewollten und hart zu erkämpfenden gesellschaftlichen Umbruchs, denn im Roman zeichnet Weiss die antifaschistische Widerstandsfront vor allem aus der Arbeiterperspektive ab und, dabei ein ganzes Klassensystem entwickelnd, positioniert er seine Figuren in die unteren gesellschaftlichen Schichten, wodurch ein Spannungsverhältnis entsteht, das im Roman explizit als die wichtigste Handlungsmotivation der Protagonisten dargestellt wird. Weiss' Arbeiter streben nämlich nach den oberen Bereichen der Gesellschaft und nach einer Änderung der herrschenden Verhältnisse, was Bourdieu (2001a, S. 357) als Definitions- und Klassifizierungskämpfe bestimmt, in denen man bemüht ist, Grenzen anderen gegenüber aufzubauen und sie gemäß den eigenen (Dis)positionen und Kapitalstrukturen zu verteidigen, um im Spiel besser voranzukommen. Interne Kämpfe um das Monopol auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien konstruieren die Geschichte eines Feldes, in dem Akteure handeln (vgl. ebd., S. 253), und daher positioniert auch Weiss seine Protagonisten innerhalb eines historisch begründeten und plausiblen gesellschaftlichen Rahmens, wo sie im Netzwerk aller vorhandenen Positionen und Positionierungen bestimmte Stellen einnehmen, um an den Machtspielen teilnehmen zu können. Was aber bei Weiss eine wichtige Rolle spielt, ist gerade das im Roman präsente marxistisch begründete Klassensystem der Gesellschaft und seine dazugehörige Logik interner Auseinandersetzungen zwischen Angehörigen der herrschenden Klassen, in deren Händen sich die Produktionsmittel

mit allen dazugehörigen Privilegien befinden, und den untergeordneten Klassen, die in einem kontinuierlichen Abhängigkeitsverhältnis dazu gedrängt werden, ihre Produktivkräfte stets nach Wünschen und Bedingungen der höheren Schichten zu verkaufen, was durch die historische Kulisse der Zeit vor und während des Zweiten Weltkriegs im Roman noch weiter zugespitzt wird.

Die Macht, als das Kraftpotenzial, das im Laufe der Kämpfe in den höheren Schichten akkumuliert wird, ist ein Begriff, der bei Bourdieu sehr vage definiert ist, oft sogar im direkten Zusammenhang mit der symbolischen Gewalt steht, jenem verschleierte Mechanismus zur Reproduktion bestehender sozialer Ordnung (vgl. Schmidt, 2009, S. 231), da sich das Machtpotenzial eines Akteurs an dem Umfang seines symbolischen Kapitals erkennen lässt (Jurt 2012, S. 36 ff). Für Bourdieu (1976, S. 375; 1987, S. 391) ist Macht vor allem eine symbolische, daher auch eine potenzielle Kraft, die nach Bedarf eingesetzt werden kann. Sie beruht auf einer gesamtgesellschaftlichen Legitimation vonseiten der Institutionen, die die vorhandenen Kräfteverhältnisse durch weitere Reproduktion der geltenden Ordnungsmuster einhalten, wodurch dann eine Verbindung zwischen Macht und dem Bildungssystem hergestellt wird, denn schulische Titel bedeuten einen Machtgehalt per se (vgl. Bourdieu 1991, S. 79). Andererseits kann Macht auch durch Kapitalien repräsentiert werden (vgl. Wayand 1998, S. 222, S. 227), falls man Macht folgenderweise versteht: „als ein Vermögen von Akteuren und Institutionen [...], Ressourcen zu mobilisieren und einzusetzen, um eigene, mit anderen Akteuren und Institutionen konkurrierende oder zu ihnen und anderen Lebewesen in Widerspruch stehende Ansprüche, Interessen und Ziele durchzusetzen.“ (Peter 2011, S. 14). Kapitalsorten werden dabei sowohl zum Werkzeug als auch zur Ressource dieses Mobilisierens, denn sie verleihen den Akteuren unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten im Feld, deren Umfang folglich in einer dynamischen Wechselwirkung die Position mitbestimmt, sowohl die konkret eingenommene als auch die potenziell noch zu erreichende.

Die grundlegende Konstellation der Streitkräfte und der ihnen zur Verfügung stehenden Kapitalien und Machtmöglichkeiten im konstruierten sozialen Raum der *Ästhetik* ermöglicht daher einen Grundriss mehrerer Felder, die andersartig aufgebaut und im Machtfeld unterschiedlich situiert sind, wobei eine Analyse derer nach Bourdieu (2001a, S. 340) drei Schritte voraussetzt; zunächst sollte die Position eines jeden Feldes innerhalb des Machtfeldes untersucht werden, um danach die Struktur des Feldes und der sich darin befindenden Akteure unter die Lupe nehmen zu können. Bei Weiss' *Ästhetik* könnte man demnach die Mehrheit der Akteure in zwei primäre Felder positionieren, nämlich das politische und künstlerische Feld,

die sich teilweise überlappen und dadurch Möglichkeiten zur Einnahme von Positionen der engagierten Kunst eröffnen. Beide Felder sind innerhalb des Machtfeldes als dominierte Felder positioniert, jedoch ist das politische Feld größer, beziehungsweise beinhaltet mehr Akteure, und relevanter in Bezug auf das Machtfeld, denn die in einem Machtfeld verkehrenden Akteure verfügen über das Kapital, „das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern [...] zu besetzen.“ (ebd., S. 342), was auf die besser positionierten Akteure des politischen Feldes im Roman auf jeden Fall zutrifft, weil sie mit ihren Kapitalsorten einerseits einen unaufhörlichen aktiven Widerstand den Machtinhabern gegenüber leisten, andererseits auch einen Positionsanstieg für sich selbst in beiden Feldern anstreben, um aus dem dominierten in den dominierenden Bereich kommen zu können. Das künstlerische Feld basiert andererseits mehr auf seiner intern konstruierten Ordnung und Logik, die statt auf ökonomische Gewinne, wie es am öftesten der Fall im Macht- und politischem Feld ist, auf symbolischen Profit gerichtet ist, der im Subfeld der reinen, beziehungsweise eingeschränkten Produktion sogar eine komplette Verklärung ökonomischer Gewinne und damit verknüpfter Erfolge bedeuten kann im Sinne einer „verkehrten ökonomischen Welt“ (vgl. ebd., S. 136).

2.1.1. Das politische Feld

Die Struktur der beiden erwähnten Felder wird vor allem durch die eingenommenen Positionen der Akteure konstruiert, die, bestimmt durch ihre Dispositionen (ebd., S. 406), die im Raum des Möglichen in Form des Habitus eine passende Platzierung und einen Orientierungssinn ermöglichen, ein Netzwerk aufbauen, das, gekennzeichnet durch Interdependenz seiner Einheiten und eine permanente Dynamik, alle Akteure gleichzeitig und ununterbrochen den Feldeffekten aussetzt. Im Konzept seiner inneren Logik und der äußeren Darstellungsmechanismen ähnelt daher das politische Feld, so Bourdieu (2001, S. 42), dem religiösen Feld, denn sein wichtigstes Merkmal ist, dass es „auf einer Trennung von Eingeweihten und Nicht-Eingeweihten [beruht]“. Mit anderen Worten gibt es in diesem Feld gewisse exklusive soziale Bedingungen, die einem Akteur den Zugang zur Politik ermöglichen, wie der Bildungsgrad und die freie Zeit, die vor allem durch das Vorhandensein ökonomischen Kapitals ermöglicht werden (ebd. S. 43 f.). Das Prinzip der Ausgrenzung, das sich nicht nur Laien gegenüber manifestiert, sondern auch zwischen unterschiedlichen Parteien und Strömungen, und durch das sich das politische Feld legitimiert, ermöglicht die Entstehung einer

Autonomie in dem Moment, in dem der politische Raum dazu „tendiert [...], nach den dem Feld inhärenten Interessen zu funktionieren“ (ebd., S. 47), wobei es zur Gestaltung der internen Spielregeln und -codes kommt, die man beherrschen muss, um im Feld vorankommen zu können. Die Tatsache, dass das politische Feld auf einem verschleierte Delegationprinzip beruht (vgl. ebd., S. 45), verweigert zwar einen völligen Autonomisierungsprozess und das Loslösen von den ausgegrenzten Laien, die diese Delegaten auswählen und dadurch legitimieren, andererseits ermöglicht sie aber auch das Aktivwerden eines der konstitutiven Grundsätze des internen Feldmechanismus, denn „Politik ist ein Kampf um Ideen, fundamentale Ideen [...], die als Mobilisierungskraft fungieren.“ (ebd., S. 51) und die die Delegaten dann im Namen der Laien realisieren können, um ihre Weltsicht als die richtige und allgemein geltende durchsetzen zu können.

Innerhalb des politischen Feldes zeichnen sich mithin im Roman hauptsächlich zwei entgegengesetzte Fronten ab, die kommunistische und die sozialistische, deren kontinuierliche interne Auseinandersetzungen noch zusätzlich von externen Wandlungen und Krisen beeinflusst werden, denn die faschistischen Kräfte, die im Machtfeld immer dominanter werden, erschüttern die bisher etablierten politischen Wert- und Organisationsstrukturen und Hierarchien, was folglich auch eine Umstrukturierung im Feld mit sich bringt, die sich entweder negativ manifestieren kann im Sinne eines Status- oder Kapitalverlustes, oder andererseits Durchsetzungsmöglichkeiten eröffnen kann, was primär von der Strategie, beziehungsweise der Kapitalstruktur und dem Möglichkeitsfeld eines Akteurs abhängig ist. Die fortwährenden Kämpfe um den Legitimationsanspruch zwischen den beiden Parteien im Roman, auf die der Erzähler kontinuierlich eingeht, sind das Resultat eines diachronen Entwicklungsprozesses, den Weiss auch an mehreren Stellen im Roman beschreibt und dadurch seine Figuren, die im politischen Feld agieren, in den Rahmen einer Entweder-oder-Struktur versetzt, in der die Zugehörigkeit zu einer Partei die andere gemäß der Feldlogik ausschließt und dadurch die Gruppenkohärenz der gewählten Front stärkt. Die im Laufe des Romans trotz ihrer grundsätzlichen Unterschiede mehrmals unternommenen Versöhnungsversuche zur Entstehung einer linken Einheitsfront zwischen Kommunisten und Sozialisten, als Taktik zur Bekämpfung des hierarchisch übergeordneten Feindes im Machtfeld, basieren auf der Logik einer Homologie zwischen gleichartig beherrschten Stellungen, scheitern aber hauptsächlich wegen des Begehrens der Parteien und ihrer Akteure, nach einem potenziellen Umbruch das Monopol auf die Gestaltung des vorhandenen Feldes nach eigenen Dispositionen zu erobern, was dann erneut zu Konflikten führt, die in einer unüberwindlichen Spaltung des politischen Feldes münden.

Eine solche Struktur in Zusammenwirkung mit der extremen Krisenzeit des Zweiten Weltkriegs verpflichtet Akteure zunehmend zu Kompromissen gegenüber den Richtlinien ihrer Partei (vgl. Bourdieu 2001, S. 48), denn Abweichungen jeglicher Art werden als Verstoß gegen den Kodex der Gruppe, somit indirekt als Gefährdung der Partei selbst betrachtet, wonach der Akteur aus der Partei und mithin meistens aus dem politischen Feld selbst ausgeschlossen wird⁷ (ebd., S. 53).

Da die Partei als wichtigste Legitimationsinstanz des politischen Feldes fungiert, hängt der Konsekrationsgrad (vgl. Bourdieu 2001a, S. 200) primär von ihr ab, deshalb sind die etabliertesten Akteure diejenigen, die ihre Richtlinien am treuesten befolgen, doch weil das Feld nicht nur durch Kämpfe zwischen den Parteien, sondern auch innerhalb derer gekennzeichnet ist, kann die Treue zur Partei ebenfalls verhängnisvoll werden, entweder vonseiten des drohenden und im Machtfeld besser positionierten faschistischen Feindes, oder auch seitens der eigenen Parteimitglieder oder Anführer, die proklamierte kollektive Ziele zugunsten der eigenen Durchsetzung im Feld opfern. Neue Akteure werden dauernd rekrutiert wegen der nötigen Reproduktion des politischen Apparats, durch den die Existenz der Mitglieder gesichert wird (Bourdieu 2001, S. 54), daher benötigt das politische Feld entsprechende Institutionen, Strukturen und Bildungsstätten, die den Jünglingen anfangsweise als Wegweiser dienen würden, um eine Integration ins Spiel zu ermöglichen. Die Kapitalien, die man auf dem Weg zu den oberen Bereichen des politischen Feldes investiert, resultieren in einer Form symbolischen Kapitals, das Bourdieu (ebd., S. 52) als ein „Prestigekapital“ definiert, als das Ansehen und die Bekanntheit der hohen Funktionären des politischen Feldes, wobei die dadurch gewonnene politische Macht dem literarischen Kapital gleicht, da man sie schwer in konkrete Gewinne umsetzen kann, wie materielle Profite oder wertvolle Gegenstände, doch im Feld jedoch gerade deswegen als anerkannt gilt.

Trotz der grundsätzlichen Unterschiede im Hinblick auf die Ökonomie der internen Mechanismen, vereint diese Logik das politische Feld mit dem Feld der literarischen, beziehungsweise künstlerischen Produktion, dem zweiten dominierten Feld in der *Ästhetik des Widerstands*, dem im Zusammenhang des Werks eine wichtige Rolle eingeräumt wird.

⁷ Besonders streng dabei ist die kommunistische Partei, deren Mitglieder ihre ganze Existenz an die Partei anbinden und sie als höchste Legitimitätsinstanz ihrer Macht betrachten, daher fällt ihnen ein Parteiausschluss besonders schwer, denn „Sie sind nichts mehr, wenn die Partei sie fallenläßt, [...]“ (Bourdieu 2001, S. 53)

2.1.2. Das künstlerische Feld

Im Gegensatz zum politischen Feld, in dem Kapitalien, besonders ökonomische, eine äußerst wichtige Rolle spielen, hat sich das literarische, beziehungsweise künstlerische Feld zu einem „spiegelverkehrten Gegenbild der ökonomischen Welt“ (Bourdieu 2001a, S. 342) gestaltet, das einem internen Ökonomismus jedoch nicht entweichen kann. Die Akteure sind nämlich eingeteilt in einen heteronomen und einen autonomen Pol, die gestaltet werden im Hinblick auf den Autonomiegrad des Feldes, deren Ausmaß sich an der Unterordnung der externen Hierarchisierungsprinzipien den internen messen lässt (ebd., S. 344). Da es in der *Ästhetik* eine schon erwähnte allgemeine gesellschaftliche Krise gibt, die alle Felder destabilisiert und erschüttert, beeinflusst diese auch das künstlerische Feld in dem Sinne, dass ein autonomer Pol im Werk fast unmöglich wird. Es gibt unterschiedliche Versuche, der Kunst den Vorrang vor der Politik einzuräumen oder diesbezüglich eine Dialektik zu artikulieren, jedoch ist die gesamte künstlerische Produktion der Akteure unmittelbar an das Gesellschaftspolitische gebunden. Daher kann von einem internen Subfeld der eingeschränkten Produktion im Werk nicht die Rede sein, denn das Publikum ist wegen der Kriegszeit schon im Voraus extrem begrenzt, da elementare existenzielle Bedingungen gefährdet sind und ein reines künstlerisches Unternehmen in solchen Umständen als dekadent und völlig deplatziert wirken würde, zusätzlich auch keine Art Profit einbringen könnte. Die Tatsache, dass die Akteure deswegen immer direkt oder indirekt an das politische Feld angebunden sind, ermöglicht die Entstehung der Positionen engagierter Kunst, in dem Akteure durch ihre Positionierungen sowohl ins künstlerische als auch ins politische Feld eingreifen können. Die Möglichkeit, eine solche Position einzunehmen, muss aber durch bestimmte Voraussetzungen erworben werden, wobei die Krise in den Feldern die externen Grenzen der Felder flexibler und offener für Neuankömmlinge macht, deswegen auch atypische individuelle Laufbahnen ermöglicht, die außerhalb des vorhandenen politischen Kontextes kaum möglich wären. Der Wert der als Positionierung an der Position der engagierten Kunst produzierten Kunstwerke hängt folglich nicht nur vom künstlerischen, sondern auch vom politischen Feld ab, was die Autonomie des Feldes der künstlerischen Produktion erheblich beschränkt und es fast in eine dominierte Position dem politischen Feld gegenüber versetzt, jedoch einen gewissen Prestigegrad im Fall einer erfolgreichen Konsekration ermöglicht, da das politische Feld im Machtfeld relevanter ist als das künstlerische, dessen symbolische Werte und Preise eher intern beglaubigt werden. Dadurch wird aber auch eine Art Domestizierung des freien Denkens ermöglicht (vgl. ebd., S.

307), beziehungsweise werden geltende Richtlinien für künstlerische Werke vonseiten der Partei explizit oder implizit vorgeschrieben und davon abweichende Akteure mit ihren Positionen oder Positionierungen folgerecht sanktioniert, entweder durch einen mehr oder weniger grob stigmatisierenden Parteiausschluss oder sogar durch den Tod. Ob sich die Akteure auf solche Risiken einlassen oder nicht, hängt vor allem von ihrem Sinn für Platzierungen ab (vgl. ebd., S. 378), der, verkörpert im Habitus, eine passende Wahrnehmung der im Feld herrschenden Konstellationen und der eigenen Laufbahn innerhalb der vorhandenen Möglichkeiten mit der dazugehörigen Gewinn- und Verlustrechnung ermöglicht.

Die aus einer erfolgreichen Platzierung im künstlerischen Feld kassierbaren Profite sind meistens symbolisch und manifestieren sich als Ansehen und Ehre, was aber in den Positionen der engagierten Kunst zunehmende ökonomische Profite einbringen kann, falls der Akteur gemäß den Parteiinteressen handelt und deshalb als ihr Mitstreiter angesehen wird, der die Gruppenkohärenz verstärken kann und deswegen finanziell gefördert wird. Andererseits sind solcherart positionierte Akteure auch wichtige gesellschaftliche Mobilisierungskräfte, die mittels ihrer Kunstwerke die Massen der beherrschten Akteure in diversen Feldern erreichen können, weil ihnen die Homologie der ähnlichen, in Beherrschtheit basierten Positionen ein gewisses Solidarisierungsgefühl ermöglicht (vgl. ebd., S. 399 f.). Gerade dieses Element ist entscheidend für die Akteure in den Positionen der engagierten Kunst in der *Ästhetik*, da sie sich im Hinblick auf ihre Produktion mehr oder weniger explizit politisch äußern und versuchen, in ihre Werke eine agitatorische oder wenigstens gesellschaftskritische Dimension zu implementieren, durch die man die eigene Realität mit den dazugehörigen Traumata nicht nur künstlerisch zu verarbeiten sucht, sondern sich zunehmend um eine deutliche politische Stellungnahme bemüht, die konsequent auf einem expliziten Anspruch zur Änderung und Umgestaltung der Gegenwart beruht und daher eine idealtypische Verflechtung von Kunst und Politik darbietet, sodass es letztendlich zur Widerspiegelung der Forderung des Romans in seiner eigenen Handlung kommt und dem Leser deswegen eine subtile autopoetische Programmatik innerhalb des Romanrahmens dargeboten wird.

2.1.3. Zusammenspiel der Kapitalsorten in den Feldern

Um die Mechanismen der zwei erwähnten Felder zu veranschaulichen, dadurch auch die vorhandenen Kapitalsorten in Verknüpfung mit der Feldlogik zu bringen, bedarf es der

Beschreibung einer konkreten Position innerhalb derer, an der man den Verlauf der internen Kämpfe im gegebenen Moment erkennen und ihre unmittelbaren Auswirkungen an den Figuren ablesen kann. Die Figur von Max Hodann ist diesbezüglich ein repräsentatives Beispiel, da er die Position der engagierten Kunst einnimmt, beziehungsweise sowohl im politischen, als auch im künstlerischen Feld präsent ist. Der Arzt und Sexualpädagoge, den Weiss auch persönlich kannte (vgl. Hvidtfeldt Madsen 2003, S. 79), kommt in der *Ästhetik* in allen drei Bänden direkt oder indirekt vor und fungiert für den Erzähler vor allem als Lehrer und Begleiter, als Freund, der ihm unaufhörliche dialektische Reflexionen über diverse Standpunkte ermöglicht, mithin eine liberale und offene Weltanschauung aufzeigt, die in den vorliegenden politischen Umständen des Romans eher atypisch ist, wenn man die kontinuierlich drohenden Sanktionierungen anders gesinnter Akteure vonseiten der Parteien in Betracht zieht. Jedoch gelingt es Hodann mithilfe seiner Kapitalstruktur und des dadurch geprägten Habitus die Feldordnung zu erkennen und daher auch ein Gefühl für regelrechte Platzierungen zu entwickeln, wodurch er gröbere Sanktionen vermeiden kann. Hodann, der im ersten Band als „Stadtarzt, Leiter des Gesundheitsamts im Bezirk Reinickendorf, Chef des Instituts für Sexualwissenschaft“ (ÄdW, I, S. 16) beschrieben wird, genoss vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten beträchtliches Ansehen und aus seiner beruflichen Position lässt sich schließen, dass sein Bildungskapital institutionell erfolgreich beglaubigt wurde und dass daher seine Kompetenzen legitim sind. Man könnte annehmen, dass diese unter Voraussetzung bestimmter Menge ökonomischen Kapitals erworben wurden, in Kombination mit dem dazu nötigen Zeitaufwand, nach dem diese beiden Ressourcen ins institutionalisierte kulturelle Kapital umgewandelt wurden, um daraus weitere Gewinne ziehen zu können (vgl. Jurt 2012, S. 28). Inkorporiertes kulturelles Kapital ist daher auch bei Hodann vorhanden, da er sich zu unterschiedlichen Themen zu äußern vermag, er kennt sich mit Politik, Literatur, Psychologie aus (ÄdW, I, S. 16), leiht sogar einige seiner Bücher den Jünglingen aus (ÄdW, I, S. 34), was dann zusätzlich bedeutet, dass er objektivierte kulturelles Kapital auch besitzt, dessen Wert er wegen seines Bildungskapitals zu erkennen weiß.

Im zweiten Teil des ersten Bandes kommt Hodann erneut und in einer aktiveren Rolle vor, als der Erzähler nach Spanien geht, um an dem spanischen Bürgerkrieg teilzunehmen, wo er in Cueva de la Potita die Aufgabe erhält, Hodann bei Administration und Krankenpflege in der dortigen Sanitätsstation behilflich zu sein. Dort wird er beschrieben als „ehemals Stadtarzt und Leiter des Gesundheitsamts [...], Mitglied der Ärztekammer und des sozialhygienischen Beirats im Magistrat, Angehöriger des Sozialistischen Ärzteverbands, [...] einer der Gründer

der Weltliga für wissenschaftliche Sexualreform“ (ÄdW, I, S. 215), denn die Position, die Hodann vor 1933 einnahm, hat sich wegen veränderter Machtkonstellation im politischen Feld und dem Machtfeld extrem verändert. Die Tatsache, dass es zur Durchsetzung der Nationalsozialisten kam und dass sie ihre gesellschaftspolitische Weltanschauung mithilfe unterschiedlicher repressiver Machtmechanismen als die legitime beglaubigten, verursachte eine allgemeine Umstellung im politischen und künstlerischen Feld, beziehungsweise wurden die Akteure mit neuen Spielumständen konfrontiert, die sie dazu veranlassten, zwangsläufig neue Strategien zu entwickeln, um sich der neuentstandenen Dynamik im Feld anzupassen. Wie extrem solche Veränderungen die Akteure beeinflussen können, kann besonders anschaulich am Beispiel Hodanns betrachtet werden. Ihm wurden sein Doktorgrad und die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt (ÄdW, I, S. 214), das symbolische Kapital seiner Bildung und Arbeit, das ihm früher Ansehen und Ehre sicherte, verliert wegen der Umgestaltung der Kräfteverhältnisse seinen Wert und verursacht eine Positionsänderung bei Hodann, der danach neue Wege finden muss, um sich im Feld wieder behaupten zu können. Dies gelingt ihm vor allem durch sein soziales Kapital, denn seine politische Zugehörigkeit versichert ihm Kontakte mit leitenden Funktionären der kommunistischen Partei, die für ihn Stellen finden, an denen es ihm möglich wird, sein kulturelles Kapital einzusetzen, um im Interesse der Partei zu handeln und dadurch auch ökonomische Profite einzukassieren, da die Partei in ihn investiert, um später politisches Agitieren oder auch andere konkrete Leistungen, wie seine ärztlichen Fähigkeiten, ernten zu können. So gelingt es Hodann, der anfangsweise eine stabile Position im politischen und im künstlerischen Feld⁸ einnahm, nach der Umstrukturierung im Machtfeld, die einen gesellschaftlichen Absturz für ihn bedeutete, wegen des erheblichen Umfangs vorher erworbener Kapitalien seine Strategie den gegebenen Bedingungen anzupassen und trotz des Wertverlustes in der Struktur seines Kapitalumfangs eine neue Position zu erwerben, geprägt vor allem durch den unaufhörlichen Kampf um Legitimität in allen vorhandenen Feldern, da eine Durchsetzung der Werte, die ihm eigen sind, im Feld automatisch eine bessere Position für ihn bedeuten würde.

Das kontingente Zusammenspiel unterschiedlicher Kapitalsorten lässt sich am Beispiel Hodanns gut nachzeichnen, denn seine Kapitalien gewinnen oder verlieren an Wert abhängig vom Feld und den internen Kämpfen, die von externen Auseinandersetzungen zusätzlich beeinflusst werden. Hodanns Habitus, beziehungsweise seine daraus abzuleitende Strategie und

⁸ Obwohl das künstlerische Feld seiner Logik nach eine Produktion künstlerischer Werke voraussetzt, positioniert sich Hodann hier eher kraft des Einflusses, den er auf andere Akteure dieses Feldes ausübt durch sein dialektisches Polemisieren im Bereich der Kunst und Kultur.

Praxis im Feld, wandelt sich durch die Zeit, und seine anfangsweise günstige Position wird erschüttert, weshalb er in den Bereich der dominierten, niedrigeren gesellschaftlichen Schichten absteigt, denn er genießt nicht mehr das Vertrauen der neu legitimierten Machtinstanzen, wonach er versucht, einen Anstieg hauptsächlich im politischem Feld im opponierten kommunistischen Lager anzustreben, jedoch wird er im Laufe der Romanhandlung zunehmend resignierter im Hinblick auf die eigene Position in der Partei und auf die allgemeinen Richtlinien und die Vorgehensweise der Partei, mit der sie ihre Ziele im politischen Feld zu erreichen versucht. Am Ende wird Hodann wegen seines Abschweifens von den Parteizielen immer mehr ausgegrenzt, er isoliert sich enttäuscht aus dem politischen Feld und versucht außerhalb der Partei alleine zu handeln und eine neue Richtung einzuschlagen, scheitert jedoch, da im politischen Feld kollektive Durchsetzungsformen mehr Kapital und mithin auch Macht akkumulieren können als ein alleinstehender Akteur. Man könnte am Ende des Romans im Hinblick auf Hodann als Akteur sogar von einem Hysteresis-Effekt sprechen, da seine inkorporierten Dispositionen die später nötige Anpassung an neue Feldkonstellationen nicht zustande bringen können. Anfangsweise gelingt es ihm, sein Habitus wenigstens teilweise den neuen Bedingungen anzupassen, da er in der Partei unter Gleichgesinnten immer noch den Wert seines früher erworbenen und legitimierten kulturellen und symbolischen Kapitals genießen kann, doch als die Auseinandersetzungen im politischen Feld und im Machtfeld stärker werden, folglich auch der Wert dieser beiden bei Hodann dominanten Kapitalsorten zu schwanken beginnt, da im Machtfeld dem ökonomischen Kapital der Vorrang eingeräumt wird, das bei Hodann spärlich vorhanden ist und oft erst durch Vermittlung der Partei realisiert wird, wird eine Modifizierung seiner Dispositionen zur Erhaltung der inneren Kohärenz der Partei nötig und ihm bleibt wegen beschränkter Handlungsmöglichkeiten nur „das Verharren in der Unangepasstheit“ (Suderland 2009a, S. 128) übrig, das ihn letztendlich allmählich aus dem politischen und allgemein sozialen Leben isoliert und das in seinem Selbstmord mündet, der tragischsten Manifestation eines enttäuschten Akteurs mit einem deplatzierten Habitus.

Feldwandlungen, die durch den ganzen Roman präsent sind, beeinflussen daher den Wert der Kapitalien eines jeden Akteurs im entscheidenden Maße. Wie bei Hodann evident ist, kann sowohl die Kapitalstruktur als auch dessen Volumen bei einem Akteur im Laufe der gesellschaftlichen Kämpfe geändert werden, jedoch in beschränktem Maße, da die Profitabilität eines solchen Unternehmens immer von der schon eingenommenen Position, ihrer potenziellen weiteren Entwicklung und dem Netzwerk eines Feldes, in das sie eingebunden ist, abhängt, denn die sich ständig ändernde Struktur der Felder bedeutet mithin auch eine kontinuierliche

(Re)evaluation der eigenen Kampfmittel, beziehungsweise der Kapitalsorten, mit denen man ins Feld zieht. Unabhängig davon, ob es um das kulturelle, ökonomische, soziale oder gar symbolische Kapital geht, ist ihr Wert nie singulär und vom Feld abgesondert zu betrachten, was konkret angewandt auf die *Ästhetik* bedeutet, dass die Machtübernahme durch die faschistischen Kräfte der wichtigste Stützpunkt bei einem analytischen Ansatz des Werks sein sollte, da dieses Element nicht nur die Kapitalien und ihre Profitabilität vor und während der Krisenzeit beeinflusst, sondern auch deren Nachhall bestimmt, da die Geschichte jedes Feldes von einer historischen Kontinuität geprägt ist, in der das Zusammenspiel mehrerer Faktoren jede einzelne Kapitalsorte bestimmt, die dann andererseits in einer ständigen Wechselwirkung sowohl die Akteure und ihre Praxis auf der Mikro- als auch die Felder auf der gesellschaftlichen Makroebene formen.

3. Ökonomisches Kapital – spärliche Mittel und gezielter Aufwand

Die Ebene des Ökonomischen in der *Ästhetik* scheint, einen flüchtigen Blick auf die materiellen Bedingungen aller Protagonisten werfend, entweder spärlich vorhanden zu sein oder von den Figuren sogar bewusst vermieden zu werden, da ideologische und politische Ziele als vorrangiger angekündigt werden, wobei jedoch, verkoppelt mit dem Macht-, Politik- und Klassenbegriff, das ökonomische Kapital im Werk einen wichtigen Bestandteil der vorhandenen gesellschaftlichen Felder ausmacht.

Die Protagonisten stammen nämlich überwiegend aus dem Arbeitermilieu und sind dementsprechend in einer imaginären hierarchisch aufgestellten gesellschaftlichen Konstellation unten positioniert, woher sie ihre Proklamation von einem geplanten gesellschaftlichen Umsturz mittels kulturellen Kapitals laut werden lassen: „Unser Studieren war von Anfang an Auflehnung. Wir sammelten Material zu unserer Verteidigung.“ (ÄdW, I, S. 53), behauptet der Erzähler, dessen nächsten Freunde und Mitstreiter das ökonomische Kapital, trotz seiner entscheidenden Rolle bei der historischen Unterdrückung niedriger Schichten, wegen seiner unterstützenden Funktion im Kampf schätzen, da es ihnen ermöglicht, Kampfmittel, beziehungsweise Bücher, Schriften, Bilder und andere kulturell wertvolle Objekte leichter anzuschaffen, um sie ihren Zielen gemäß anwenden zu können, demgemäß interpretieren sie diese Gegenstände auch als ihr „einziges festes Eigentum“ (ÄdW, I, S. 34).

Dass Geld vor allem für objektivierte kulturelle Artefakte ausgegeben wird, die eine Prioritätsposition bei den Arbeiterfiguren einnehmen, kann nicht nur am Ausmaß der öfters vorkommenden Aufzählungen diverser Autoren und ihrer hauptsächlich in Buchform festgehaltener Werke bemerkt werden, die man in den Wohnungen finden kann, sondern auch an den Wohnungen selbst, denn die spärliche Einrichtung bestätigt einen evidenten Mangel an festem Besitz und Eigentum anderer Art. Dieser wird begründet durch die ärmlichen Gehälter und Löhne, die sich die Figuren meistens durch eine harte ganztägige Arbeit verdienen, demnach auch unter chronischem Zeitmangel zum Betreiben ihrer gewünschten Studien und Weiterbildungsvorhaben leiden. Zeit als Ressource stellt für die Arbeiter einen der größten Probleme beim weiteren Vorankommen im Feld, denn der Marktwert der Zeit wächst mit dem Aufstieg in der gesellschaftlichen Hierarchie (Bourdieu 1987, S. 440), und da die Protagonisten der *Ästhetik* immer unter intensivem Zeitdruck und -mangel leiden, ist der von ihnen angestrebte Erwerb anderer Kapitalien, besonders der kulturellen, schwer realisierbar.

Neben der Tatsache, dass „das Fehlen fester Berufspläne zum natürlichen Werdegang“ (ÄdW, I, S. 17) der Figuren gehörte, sind auch die Gelegenheitsarbeiten, die sie ausüben, meist harte, erschöpfende Tätigkeiten, die keineswegs gut bezahlt werden, daher auch für eine unsichere materielle Existenz sorgen. Die unaufhörliche Anstrengung, einen weiteren Tag überleben zu können, an die sich die Figuren schon relativ früh im Leben gewöhnen müssen, verdrängt alle anderen Wünsche nach sinnvollen und weiterbildenden Aktivitäten, wogegen aber mühsam angekämpft wird in Anbetracht des letztendlichen Zieles im Sinne einer Neugestaltung der gesellschaftlichen Machtpositionen: „Selten zufällig [...] gelangten wir von einem Objekt zum nächsten, kämpften sowohl gegen die Mattigkeit an [...], als auch gegen das ständig geführte Argument, daß wir nach dem Arbeitstag zur Anstrengung des Selbstunterrichts nicht fähig sein könnten.“ (ÄdW, I, S. 54). Eine Bildung, die den Figuren ein gesellschaftliches Hinaufsteigen ermöglichen würde, ist aber schwer erreichbar nicht nur wegen der dazu mangelnden Zeit, sondern auch wegen des Geldes, das nötig wäre, um einen solchen Weg einschlagen zu können, jedoch ist diesem Problem beizukommen entweder durch das selbständige oder gruppenhafte Grübeln und Diskutieren oder sogar mithilfe externer Finanzierungsquellen, wie es der Fall bei Coppi ist, der ein Stipendium der Kommunistischen Partei bezog, weil er deren Jugendorganisation angehörte. Ein solcher Zufluss von ökonomischem Kapital bleibt aber nicht ohne Gegenleistung, denn auch das dadurch erlangte Wissen ist ideologisch gefärbt und kann als politisches Statement betrachtet werden vonseiten

und zugunsten der Partei, da der Jüngling sich bestimmtes Wissen aneignet, um es den Parteilanforderungen gemäß anwenden zu können.

Diese Verflechtung des Politischen und Ökonomischen ist ein oft zu findendes Element in Weiss' *Ästhetik*, da die vorhandene Konstruktion der internen gesellschaftlichen Hierarchie im Roman unausweichlich schließen lässt, dass Hauptquellen des im Werk vorhandenen ökonomischen Kapitals eng mit den Machtzentren und dem Bourdieu'schen Feld der Macht verbunden sind, deswegen auch außer Reichweite der meisten Akteure im Werk stehen und im Hinblick auf die zwei anderen Felder des Romans extern gesteuert werden. Im Machtfeld werden die Interessen der Herrschenden generiert, die dann wegen des dort zirkulierenden Ausmaßes an Kapital alle anderen Akteure beeinflussen und die Richtlinien der internen Ordnung anderer Felder durch ihre Dominanz und Vorbildlichkeit implizit vorschreiben. Besonders sichtbar wird das bei dem kulturellen und ökonomischen Kapital, denn ökonomische Begünstigung sei immer mit Überlegenheit des Wissens verbunden, so der Erzähler (ÄdW, I, S. 53), der damit die Handlungsrichtung der Arbeiterfiguren expliziert, andererseits auch ihre Dominiertheit im Feld bestätigt. Folglich wird Geld im Roman immer in einen Zusammenhang mit Macht und Herrschaft gebracht, denn es wird von den ersten Seiten des Werks die minutiöse Beschreibung einer historischen Juxtaposition der Beherrschten und der Herrschenden angestrebt, durch die die kontinuierliche Schlüsselrolle des ökonomischen Kapitals in den Machtspielen unterschiedlicher Zeiten und Epochen dargestellt und mit dem aktuellen Kampf der Akteure im Roman verknüpft wird.

3.1. Gewalt und Geld im Feld der Macht

„Für die Begüterten war alles Begehrte zu erhalten, durch gemünztes Geld, durch Banken [...]. So wie das Erkennen der Welt deren Beherrschung bedeutete, so war das Beherrschen mit dem Recht auf Macht und Gewalt verbunden.“ (ÄdW, I, S. 40), behauptet der Erzähler und impliziert dadurch einen engen Zusammenhang zwischen ökonomischem Kapital und Macht, wobei auch Gewalt ins Spiel gebracht wird als eine mögliche Manifestation des Machtpotenzials. Obwohl durch den ganzen Roman eine Kritik des Kapitalismus und seiner gewaltsamen Unterdrückungs- und Ausbeutungsmechanismen wie ein roter Faden gezogen wird, gipfelt sie im dritten Band des Romans in der näheren Beschreibung der faschistischen Machtinstanzen und ihrer Nähe zu den großindustriellen Kräften Deutschlands. Definiert als

zentrale Akteure des Machtfelds, bestimmten diese das ökonomische Kapital als die profitabelste Kapitalsorte im Machtfeld und bemühen sich konsequent um dessen Akkumulation, wodurch sie scharf getrennt werden von den unteren, dominierten gesellschaftlichen Schichten, denen es an ökonomischem Kapital durchaus mangelt. Der Zweite Weltkrieg wird deshalb von den Machtpositionen aus als Geschäft betrachtet, fast als ein weiteres strategisch anzugehendes gesellschaftliches Spiel, bei dem es gilt, das Vermögen nicht nur einzelner Akteure, Parteien oder Fronten, sondern sogar ganzer Länder unter dem Einsatz aller dazu nötigen Mittel entweder zu bewahren oder zu vermehren, was folglich auch Gewalt mit ins Spiel bringt, denn andere Akteure, an denen man Gewalt ausüben kann, erhalten für die Herrschenden erst Wert, falls sie im Rahmen ihrer Strategie nützlich sein können; eine grausame Logik, die in den antisemitistischen Verbrechen der Nationalsozialisten auf die Spitze getrieben wird.

Als die primäre Instanz zur gewaltsamen Realisierung der Machtpotenziale gilt der Staat, durch den die bestpositionierten Akteure des Machtfelds ihre Interessen durchzusetzen vermögen und folglich Herrschaft ausüben können, weil die auf unbewusst internalisierten Ordnungsschemata beruhende staatliche Legitimität einen breiten Raum sowohl für symbolische als auch für nackte Gewalt (vgl. Jurt 2012, S. 37) öffnet. Während die nackte Gewalt im Roman vor allem durch die Polizei und das Militär zum Vorschein kommt, die von der einzuhaltenden Ordnung abweichende Akteure folgerecht gewalttätig sanktionieren, wie es bei den im Werk beschriebenen Aufständen, Protesten und Kriegen zu betrachten ist, oder sogar von der Partei, die ihre Legitimität durch Sanktionierungen zu bewahren versucht, ist die symbolische Gewalt ein verdeckter Mechanismus der Anerkennung geltender Machtkonstellationen in der Gesellschaft, der seinen Weg zu den Akteuren durch gesellschaftliche Institutionen findet, die in ihren Ansätzen und ihrem Modus Operandi oft mit dem Staat und seiner Machtlogik zusammenfallen und sie durchgehend zu erhalten versuchen.

Betrachtet man daher den Zusammenhang zwischen Gewalt und ökonomischen Kapital in der Ästhetik des Widerstands, lässt sich schließen, dass Geld weitgehend in den Machtzentren, beziehungsweise im Machtfeld konzentriert wird und daher den darin zirkulierenden Akteuren Macht und symbolische Legitimität zur möglichen Gewaltausübung verleiht. Da das politische Feld besser im Machtfeld positioniert ist als das künstlerische, haben auch die dortigen Akteure höhere Chancen auf eine symbolische Machtausübung als diejenigen im künstlerischen Feld, da dieses seine inhärente Logik von Einflüssen des Machtfelds bewahren und einen eigenen

Ökonomismus entwerfen kann, was beim politischen Feld nicht möglich wäre wegen des ökonomischen Kapitals, das als Schlüsselement des Fortschritts im Feld fungiert.

3.2. Der Preis und Wert der Kunst

Obwohl bei dem Grundsatz des Romans, dem geplanten und explizitem Feldumsturz qua kulturelles Kapital, ökonomisches Kapital vonseiten der Figuren als nebensächlich betrachtet wird und nur eine stützende Rolle im Hinblick auf die Aneignung kultureller Mittel hat, bedarf es hier einer detaillierteren Auslegung dieser Verhältnisse, da ohne das ökonomische Kapital, unabhängig vom Ausgang des Vorhabens der Protagonisten, sogar der bloße Versuch dessen unmöglich wäre.

Um überhaupt kulturelles Kapital akkumulieren zu können, muss eine gewisse Menge ökonomischen Kapitals vorhanden sein, entweder um den Besuch einer Bildungsinstitution zu ermöglichen wegen des Erwerbs eines legitimen Bildungstitels, der auf dem Markt der symbolischen Güter Wert verschaffen kann, oder um objektiviertes kulturelles Kapital besorgen zu können, das eine autodidaktische Aneignung kulturellen Kapitals möglich macht, jedoch institutionell nicht legitimiert werden kann und folglich einen fragwürdigen Wert hat, den die Akteure ständig unter Beweis stellen müssen (Jurt 2012, S. 28). In der *Ästhetik* verlassen sich die meisten Protagonisten auf die zweite Methode, da sie einerseits vor der faschistischen Machtübernahme wegen ihrer Klassenzugehörigkeit und der damit verbundenen existenziellen Umständen nicht genug ökonomisches Kapital akkumulieren konnten, um gegen die Exklusivität des Bildungswesens ankämpfen zu können, andererseits positionieren sie sich folglich nach der Machtübernahme mittels ihres kulturellen Kapitals am entgegengesetztem Pol des politischen Feldes, in einer Widerstandsposition gegen die herrschenden Ordnungsstrukturen, jedoch stellen sie keine reale Drohung für das Machtfeld dar, wegen ihres bestehenden Mangels am ökonomischen Kapital.

Die autodidaktische Aneignung künstlerischer Werke, die im Werk hauptsächlich durch den Kauf von Büchern, Zeitungen, Zeitschriften oder durch Museumsbesuche vorkommt, raubt den Akteuren folglich das sowieso schon spärlich vorhandene ökonomische Kapital und verfestigt zusätzlich ihre dominierte Position in allen Feldern, da sie wegen des Zeit- und Geldmangels in ihrem selbstständigen Bildungsprozess immer hinter den ökonomisch begünstigten Akteuren

hinken, denen innerhalb des institutionellen Rahmens ungezwungene Lernprozesse ermöglicht werden, die sowohl feldgerecht gesteuert werden, nach dem Vorbild der herrschenden Schichten, als auch von ständiger Besorgtheit wegen der eigenen materiellen Umstände und der Legitimität des Werts einer solchen Bildung befreit sind, weil sie von den Institutionen symbolisch beglaubigt werden.

Folglich kann man sagen, dass der Preis der Kunst, den die Akteure zahlen müssen, falls sie eine radikale Änderung ihrer Positionen tatsächlich anstreben, sehr hoch ist und einen Umfang an ökonomischen Kapital benötigt, der den Wert des auf diesem Weg erworbenen kulturellen Kapitals fragwürdig macht, da mit diesem kulturellen Kapital ein Wunsch nach Konkurrenzfähigkeit im Machtfeld verkoppelt ist, das jedoch das ökonomische Kapital mehr als das kulturelle schätzt. Diese paradoxe Logik könnte man auf die deplatzierten Dispositionen der Akteure der Arbeiterklasse zurückführen, die in den unteren gesellschaftlichen Schichten erworben wurden und bei denen das kulturelle Kapital der Herrschenden als Vorbild angestrebt wird, jedoch ohne Rücksichtnahme auf die dazu nötigen materiellen Umstände, da sie den beherrschten Schichten im Vornhinein unzugänglich, daher auch unbekannt sind.

4. Soziales Kapital – ein zweiseitiges Schwert

Die Kohärenz, die in der Gesellschaftsstruktur des Romans erkennbar ist und die Plausibilität des fiktiven sozialen Raums ermöglicht, entsteht vor allem durch das soziale Kapital, beziehungsweise durch die gegenseitige Einbindung der Figuren in kleinere oder größere exklusive Gruppennetzwerke, deren Machtpotenzial darin liegt, dass sie durch Mobilisierung dieser Beziehungen einzelnen Akteuren konkrete, objektivierte oder symbolische Gewinne einbringen können (vgl. Boudieu 1983, S. 6). Äußerst sichtbar wird dieser Mechanismus in der *Ästhetik* anhand der Partei- und Familienstrukturen, die die wichtigsten Akkumulationszentren des sozialen Kapitals im Roman sind und deren symbiotische Gemeinschaften nicht nur die Kapitalstruktur und das -volumen eines jeden darin eingebundenen Akteurs beeinflussen, sondern auch deren Habitus und seine Erscheinungsformen prägen. Da die Mehrheit der Protagonisten über unzulängliche Kapitalien verfügt, um an den relevanteren gesellschaftlichen Kämpfen alleine teilhaben zu können, finden sie die nötige Unterstützung gerade im Kollektiven, wo man sich zwar oft dem Willen der

Mehrheit oder dem dominantesten Akteur unterwerfen muss, aber im Kontext der Auseinandersetzungen in den im Roman vorhandenen Feldern trotzdem profitieren kann.

Die gesellschaftliche Krisenzeit, die im Roman beschrieben wird, lässt das soziale Kapital der Akteure zusätzlich auf eine spezifische Weise wirksam werden; die politische Zugehörigkeit wird nämlich zur entscheidenden Trennungslinie im sozialen Bereich der Akteure, denn inmitten der Krisenzeit vor und während des Zweiten Weltkriegs kommt es zur scharfen Auseinandersetzung zwischen den Parteien, die um eine Vorrangstellung im politischen, daher auch im Machtfeld zu ringen beginnen. Eine deutliche Positionierung im politischen Feld, daher auch bei einer der entgegengesetzten Parteien wird von den Akteuren erwartet und diese Exklusivität, die mithin eine Ausschließung aus allen anderen politischen Optionen bedeutet und Beziehungen zu anders gesinnten Akteuren fast unmöglich macht, beeinflusst folglich auch die Machtbeziehungen nicht nur zwischen den einzelnen Akteuren des politischen Feldes, sondern auch zwischen den dominanten Parteien, was im Abbild ihrer Stellungen im Machtfeld bemerkbar wird. Sogar im künstlerischen Feld wird das Soziale derart vom Politischen bedingt, was auf die mangelnde Autonomie des künstlerischen Feldes inmitten der Kriegszeit zurückzuführen ist, die einen Durchbruch der Logik des politischen Feldes im künstlerischen ermöglicht. Diese Bedingtheit des sozialen Kapitals durch politische Hintergründe lässt daher die Partei als die entscheidende Instanz zur Legitimierung sozialer Beziehungen in den Vordergrund treten und bewirkt die zweitrangige Platzierung der Familie als sozialer Ausbildungsstätte, denn sogar die familiären Beziehungen stehen im Schatten des Politischen, da gerade die Familie im Roman oft als primärer Trainingsgrund für politische Tätigkeiten dient.

Diese Exklusivität sozialer Beziehungen verursacht einen dichotomen Wert des sozialen Kapitals bei den Figuren in der *Ästhetik*, denn es funktioniert nach dem Prinzip eines zweiseitigen Schwerts, das in bestimmten Umständen vorteilhaft, andernorts aber auch verhängnisvoll sein kann. Konkret ist dies im Roman besonders am Beispiel der politisch aktiven Akteure sichtbar, die im Untergrund verweilen und dort vorsichtig nach Gleichgesinnten fahnden müssen, um durch derart erworbenes soziales Kapital politische Leistungen im Feld hervorbringen zu können. Während ihnen andere Akteure aus ihrem Stab hilfreich sein können, entweder auf symbolische oder materielle Art, kann eine Begegnung oder Sozialisierung jeglicher Art mit Akteuren aus anderen politischen Lagern (lebens)gefährlich werden, denn je größer der in den Machtspielen zu gewinnende Ertrag ist, desto höher werden die Einsätze und skrupelloser die Strategien der kämpfenden Akteure. Als offensichtlichstes

Beispiel dieser Ambivalenz des sozialen Kapitals gilt Lotte Bischoff mit ihrer Tätigkeit im politischen Untergrund mitten im nationalsozialistischen Berlin, die sie einerseits verpflichtet, inkognito zu leben und alle überflüssigen sozialen Kontakte zu vermeiden, beziehungsweise ihr soziales Kapital so viel wie möglich einzuschränken, um keinen Verdacht oder gar Interesse bei anderen Menschen zu erregen, denn entdeckt zu werden würde für sie als Kommunistin dem Tod gleichkommen, während ihr andererseits ausschließlich das soziale Kapital die Ausführung ihrer politischen Aktivitäten ermöglicht, denn nur durch das Netzwerk gleichgesinnter und ihr beistehender Akteure gelingt es ihr, ihre konspirativen Ziele zu erreichen.

Der Kollektivismus als ein weiteres Charakteristikum sozialer Kapitalien in der *Ästhetik* beschränkt sich aber nicht nur auf den Bereich des Politischen, sondern lässt sich auch im Künstlerischen finden. Nicht zufällig ist der prominenteste Akteur des künstlerischen Feldes gerade Bertolt Brecht, dessen im Roman festgehaltene Arbeitsweise auf einem Pluralitätsprinzip beruht, das fast ausschließlich kraft des Kollektiven künstlerische Werke zustande bringen vermag. Aufgrund seines umfangreichen sozialen Kapitals versammelt Brecht vorsichtig ausgewählte und politisch geeignete Akteure um sich, die ihn mit Informationen und Materialien jeglicher Art versorgen, als Gegenleistung dann an dermaßen kollektiv akkumuliertem symbolischem Kapital teilhaben können. Eine ähnliche Arbeitsmethode ist auch bei Rosner zu finden, der weniger Akteure als Assistenten für seine Zeitungsarbeit benötigt, aber auf sie trotzdem angewiesen ist und so unter größter Vorsicht wegen drohender Akteure aus dem feindlichen Lager seine alltäglichen Verpflichtungen auszuführen versucht. Sogar der Erzähler stellt für sich selbst fest: „Allein mit meinen Überlegungen, überkam mich oft ein Verzagen.“ (ÄdW, II, S. 123). Dadurch bestätigt er auch im Zusammenhang der kollektiven Aneignung der kulturellen Güter die Signifikanz des sozialen Kapitals, dessen voller Wert im Roman gerade durch den Familien- oder Freundeskreis der Akteure zum Vorschein kommt, da diese zwei Instanzen grundlegend für den Erwerb sowohl anderer Kapitalien als auch politischer Einstellungen sind.

4.1. Die Rolle der Familie

Da die Familie als die primäre Sozialisierungs- und Ausbildungsstätte eines Akteurs gilt, in der die ersten Erfahrungen über die soziale Welt und ihre Grenzen und Regeln vermittelt

werden, um eine spätere Integration in größere gesellschaftliche Ordnungsmuster und Strukturen optimieren zu können, könnte man nach Bourdieu (1987, S. 150 f.) die Familie als eine Art symbolischen Markts betrachten, auf dem Leistungen kontrolliert, beziehungsweise prämiert oder sanktioniert werden. Diese derart erworbenen Dispositionen sind die Grundlage des sich später daraus entwickelnden Habitus, der die Praxis eines Akteurs steuert. Wie deutlich ein Akteur von seiner familiären Umgebung geprägt sein kann, kann im Roman anhand mehrerer Beispiele betrachtet werden, von denen der Erzähler und seine Familie die prototypischsten Fälle zur Veranschaulichung dieser Bedingtheit sind.

Aufgewachsen in einer Arbeiterfamilie mit erheblichem kulturellem Kapital, übernimmt der Erzähler nicht nur die Dispositionsmerkmale seiner Eltern, die ihn später in seiner politisch-künstlerischen Positionierung steuern, sondern erhält auch von ihnen einen bestimmten anfänglichen Kapitalumfang, mit dem er seine gesellschaftliche Durchsetzungsstrategie entwickelt. Obwohl seine Eltern ökonomisch nicht begünstigt sind, da der Vater als Handwerker (ÄdW, I, S. 113) und die Mutter in einer Zählerfabrik arbeitete (ebd., S. 131), wurde ihnen durch ihre politische Bildung der Wert des Kulturellen nahegelegt, was sie zur Akkumulation vor allem objektiver kultureller Kapitalien bewog, die sie sich überwiegend autodidaktisch angeeignet haben. „[...] die Bände, die uns gehörten, waren sorgfältig ausgewählt, sie waren zum Bestandteil unsres Lebens geworden, vom Vater, von der Mutter erworben.“ (ÄdW, I, S. 34), erklärt der Erzähler und bestätigt dadurch, dass er qua Vererbung an allen familiären Kapitalien materiell und symbolisch teilhaben kann und deswegen nicht nur eine ähnliche kulturell-politische Bildung erhält, sondern auch später dem kollektiv angesammelten Kapital selbst auf ähnliche Art und Weise beitragen kann. Ein zusätzlicher Gewinn durch das familiäre Netzwerk für den Erzähler liegt in der möglichen Profitierung vom Kapitalumfang eines jeden mit ihm in einer Beziehung stehenden Akteurs (vgl. Bourdieu 1983, S. 7), wie es beispielsweise in dem Moment vorkommt, in dem der kommunistisch orientierte Erzähler das symbolische Kapital seines Vaters ausnutzt, beziehungsweise sich auf den Ruf und das Ansehen seines Vaters bei den Sozialdemokraten verlässt, um aus Paris nach Schweden zu gelangen und dort Arbeit zu finden.

Gerade durch das soziale Kapital, das ihm ermöglicht, die Beziehung zu seinen Eltern als aktive Instanz zur Erlangung unterschiedlicher Güter zu mobilisieren, kann der Erzähler seine Anfangsposition im Laufe des Romans verbessern und sich durch das kulturelle Kapital im künstlerischen und politischen Feld durchsetzen, denn beide sind ihm durch seine politisch und kulturell agitierende Eltern zugänglich geworden. Bourdieu (2001a, S. 406 f.) bestimmt im

Kontext des Zusammenhangs der sozialen Herkunft und möglicher Positionen in einem Feld den Beruf des Vaters als eine äußerst wichtige Komponente, die auch in der *Ästhetik* und am Beispiel des Erzählers evident ist, obwohl nicht so sehr wegen des Berufs, sondern eher wegen der ideologisch-politischen Gesinnung und autodidaktischen Bildung des Vaters, der vom Erzähler als derjenige angeführt wird, der ihm politisches und kulturelles Wissen vermittelte und zur Entfaltung seines für kulturelle Bildung empfänglichen Habitus wesentlich beitrug:

Wenn mein Vater übermüdet nach Hause gekommen war, setzte er sich doch immer noch mit einem Buch an den Tisch und besprach die Lektüre mit mir. Er war es, der mich anregte, in die Bibliothek zu gehen. Aus Abteilungen, die uns Kindern verschlossen waren, brachte er mir Werke mit. Das Lesen, das Betrachten von Kunstproduktionen gehörte zum Dasein. Die Literatur war eine Notwendigkeit. Ich gewann den Eindruck, daß es sich ohne sie nicht leben ließ. (ÄdW, I, S. 338)

Ein weiteres Beispiel für die grundlegende Rolle der Familie im Kontext des sozialen Kapitals liegt in der Familie Coppi, die einen ähnlichen Modus Operandi im Hinblick auf das Vererben kultureller und politischer Dispositionen aufweist, daher eine gewisse Ähnlichkeit im Habitus zwischen Coppi und dem Erzähler bemerkbar ist, im Gegensatz zu Heilmann, dem anderen Freund des Erzählers, der aus einer wohlhabenden Familie kommt und ihm deswegen auch ein anderer gesellschaftlicher Werdegang gesichert ist, der ihm eine bessere Position im politischen Feld ermöglicht und die Beziehung zu ihm für die anderen zwei Freunde als wertvoll erscheinen lässt, denn Heilmann ist nicht nur eine zusätzliche Quelle des kulturellen Kapitals für den Erzähler und Coppi, sondern wird später zum Träger eines bestimmten symbolischen Werts für die Rote Kapelle, der sowohl interne Informationen aus dem feindlichen Lager als auch konkreten Schutz für die anderen Mitglieder liefert.

Familiäre Beziehungen sind gewinnbringendes Kapital auch für Lotte Bischoff, die während ihrer Ankunft ins nationalsozialistische Berlin von ihrer Schwester Hilfe erhält, oder auch für Hodann, dessen Frau sich um seine Gesundheit und um ihren Haushalt kümmert, genau wie für Rosalinde Ossietzky, deren Vaters symbolisches Kapital ihr ökonomische, soziale und kulturelle Profite erschließt. Aus diesen und anderen im Roman zu findenden Beispielen lässt sich schließen, dass die Familie tatsächlich eine der wichtigsten Strukturen zur Akkumulation und Aktivierung des sozialen Kapitals ist, die Akteuren ermöglicht, mittels der Beziehungen zu anderen darin inbegriffenen Akteuren Gewinne zu kassieren, die entweder materiell sind, in Form von ökonomischen oder kulturellen Gütern, oder inkorporiert als die zu erwerbenden Dispositionen, die die spätere Praxis eines Akteurs steuern werden, obwohl sie auch symbolisch profitabel sein können, in Form einer als legitim anerkannten Handlungs- oder Denkweise, die durch Soziales erworben wurde. Da diesbezüglich die Politik immer als ein latent anwesendes

Element ist und alle diese Beziehungen, sowohl familiäre als auch andere, grundsätzlich von ihr geprägt sind, kann die Partei neben der Familie als eine weitere soziale Struktur bestimmt werden, die konstitutiv für das soziale Kapital in der *Ästhetik* ist. Obwohl im Roman mehrere unterschiedliche Parteien aufgezählt und beschrieben werden, lassen sich alle unter dem Sammelbegriff einer Partei zusammenfassen, denn nicht ihre programmatischen Richtlinien sind für das soziale Kapital entscheidend, sondern das operationelle System der Partei als einer sozialen Konstruktion, die mehrere unterschiedliche Akteure im Streben nach einem gemeinsamen Ziel versammelt, daher automatisch soziale Netzwerke diverser Profitabilität entfaltet.

4.2. Die Partei und ihre Kinder

Obwohl der Partei eine ganz andere Struktur und interne Logik zugrunde liegt, kann man eine gewisse Ähnlichkeit im Hinblick auf die kollektive Funktionsweise zwischen der Familie und der Partei feststellen, denn falls man wagen würde, in Anbetracht der darin herrschenden Hierarchie, der Repräsentationsmöglichkeit vonseiten eines auserwählten Einzelnen, der Erziehungs- und Ausbildungsstrategien für den Nachwuchs und der kollektivistischen Bewahrung eigener Grenzen Parallelen zwischen diesen zwei Strukturen zu ziehen, könnte behauptet werden, dass die Partei wie die Familie durch ihre inneren Mechanismen ihre eigenen Kinder erzeugt und erzieht. Ihre Jünglinge, beziehungsweise ihre Mitglieder, befolgen die axiomatisch postulierten Richtlinien und werden ordnungsgemäß vonseiten der Partei sanktioniert, denn sie übt die Funktion einer Legitimierungsinstanz aus und bestimmt die zugelassene Reichweite der Praxisformen der Akteure. Die im Roman oft vorkommenden Sanktionierungen variieren je nachdem, wie grob die internen Regeln verletzt wurden, und können wegen zugespitzter gesellschaftlicher Umstände sogar lebensgefährlich sein, was sich am Beispiel von Marcauer zeigen lässt, deren explizites Kritisieren der kommunistischen Partei verhängnisvoll wird. „Niemand mehr konnte Marcauer beistehn, als ihre Arrestierung angeordnet worden war. [...] dabei wußten wir schon, daß wir den Gedanken an sie [...] verdrängen würden.“ (ÄdW, I, S. 313). Dieses sowohl psychische als auch physische Verdrängen wird als eine notwendige strategische Maßnahme betrachtet, die eine Konsistenz und Kohärenz im Kampf sichert und einerseits die Grenzen des Kollektivs befestigt und schützt, andererseits aber auch hegemoniale Ansprüche höher positionierter Akteure der Partei

legitimiert, denn jede Kritik wird dem Hochverrat gleichgestellt, was die Akteure dazu nötigt, alle Befehle dogmatisch zu befolgen, obwohl infolge der intensiven Auseinandersetzungen im Machtfeld, folglich auch in der Spitze der Partei selbst, wo die dominantesten und am besten positionierten Akteure unaufhörlich um zusätzliche Machtpotenziale ringen, ein derartiger Gehorsam keine Garantie für Prosperität und Sicherheit sein kann, was besonders sichtbar im Fall der im Roman beschriebenen montierten stalinistischen Säuberungsprozesse ist. Neben diesem Verdrängen, das eine evidente Kehrseite dieser Fügsamkeit ist, kann die Partei durch ihr angehäuften soziales Kapital auch positive Auswirkungen hervorrufen, wie einen gesellschaftlichen Aufstieg, denn „[n]ur wer der Kommunistischen Partei angehörte, so hatte sich gezeigt, konnte zu einflußreichen Posten gelangen.“ (ÄdW, I, S. 238). Ähnliches Avancement kann auch in anderen Parteien erzielt werden, obwohl durch die kommunistische in der *Ästhetik* die meisten Beispiele geliefert werden. Die schon erwähnte Logik des zweischneidigen Schwerts im Kontext des sozialen Kapitals wird daher im politischen Feld besonders evident, denn die politische Konkurrenz bringt viel härtere Auswirkungen bei einem möglichen Scheitern mit sich, als es im künstlerischen Feld vorkommt, was auf die Stellung des politischen Feldes innerhalb des Machtfelds zurückzuführen ist.

Die Orte, an denen man das politisch geprägte soziale Kapital akkumulieren kann, spielen im Rahmen des Romans auch eine wichtige Rolle in Bezug auf die Partei und ihre Mitglieder. Neben dem familiären Haus, das häufig eine konstruktive Anfangsposition für einen politisch tätigen Akteur darstellt und ihn oft in die Richtung einer bestimmten Partei lenkt, ist die Abendschule eine weitere Stätte, die als „Sammelpunkt für Proleten und abtrünnige Bürger“ (ÄdW, I, S. 15) implizit politische Bildung ermöglicht durch den Unterricht „der verpönten russischen Sprache“ (ebd.) oder „Grundkurse über Dostojewskis und Turgenews Romane“ (ebd.) oder auch nationalökonomische Vorlesungen, die „Anleitung gaben zur Beschäftigung mit der sowjetischen Planwirtschaft“ (ebd., S. 16). Die Arbeitsplätze der Akteure sind noch eine Stelle, an der sich Soziales mit Politischem, beziehungsweise Parteilichem durch die Gewerkschaften verknüpft, die Akteuren eine Möglichkeit zur politischen Agitation bieten. Danach kann auch die Kriegsfront in Spanien als ein Gebiet betrachtet werden, auf dem sich unterschiedlich positionierte Akteure treffen und ihr soziales Kapital auf dem politischen Feld akkumulieren oder zum kollektiven oder individuellen Nutzen mobilisieren, genau wie es im Untergrund geschieht, der als ein abstrakter Versammlungsort mit unterschiedlichen konkreten Lokalitäten gleiche Qualitäten im Hinblick auf das Soziale aufweist.

„[...] nirgendwo sonst zuhause waren [wir] als in unsrer Parteilichkeit“ (ÄdW, I, S. 136), bemerkt der Erzähler an einer Stelle und fasst so den Kern der Wechselbeziehung zwischen der Partei und dem sozialen Kapital in der *Ästhetik* zusammen, denn der auffällige und als vertraut empfundene Kollektivismus der sozialen Strukturen im Werk realisiert seine volle Potenz vor allem in Konstruktionen, die das Alleinsein in den vorhandenen Umständen nur missbilligen können, wie es die Familie und die Partei machen, die nur kraft der Zusammenarbeit aller sich darin befindenden Akteure existieren können. Die Signifikanz des sozialen Kapitals spiegelt sich daher in der Tatsache, dass das (un)gewollte Alleinsein in der *Ästhetik* als negativer Zustand dargestellt wird, der dem Individuum einen Entwicklungsprozess verweigert und daher eine allmähliche intellektuelle, emotionale oder psychische Abschweifung von der Gesellschaft verursacht.

4.3. Das Unheil des Alleinseins

Obwohl es bei den meisten alleinstehenden, beziehungsweise aus dem Kollektiv ausgesonderten Akteuren im Roman um Frauen geht, deren meist tragische Schicksale im Kontext der *Ästhetik*-Forschung als die weibliche Gegengeschichte des männlich konnotierten Romans gedeutet werden (Hvidtfeldt Madsen 2003, S. 181), kann diese als ungünstig gekennzeichnete Position, betrachtet bloß im gesellschaftlichen Zusammenhang und im Hinblick auf die Figuren als Akteure, unabhängig von ihrem Geschlecht, auch auf einige männliche Akteure erweitert werden, um die Wirkungskraft des sozialen Kapitals und die Nachteile zu veranschaulichen, die im Falle mangelnden sozialen Kapitals eintreten können.

Das evidenteste Beispiel eines gesellschaftlich ausgesonderten, alleinstehenden Akteurs ist natürlich die Mutter des Erzählers, die sich infolge ihrer traumatischen Erlebnisse aus der Gesellschaft zurückzieht und nicht mehr imstande ist, soziale Kontakte zu knüpfen oder zu erhalten, was sie unmittelbar in den Tod führt trotz der Versuche anderer Akteure, sie wieder ins Kollektive einzubinden und dadurch zu retten, denn das Gesellschaftliche und Kollektive wird implizit mit dem Normalen und Ordnungsgemäßen, sogar Gesunden gleichgestellt. Die Schriftstellerin Karin Boye erfährt ein ähnliches Schicksal, sie trennt sich allmählich von anderen Akteuren, versucht, ihre Traumata durch die Kunst zu kanalisieren, doch dieser gescheiterte Versuch mündet in einem Selbstmord, mit dem sie sich endgültig von der Gesellschaft losreißt. Eine Diagnose der Zustände dieser beiden sich isolierenden Figuren wird im Gespräch zwischen dem Erzähler und Hodann sogar expliziert:

Für diese Menschen gebe es nur zwei Möglichkeiten, entweder denn immer hermetischer werdenden Rückzug in ihre Halluzinationen, in denen die Vereinsamung ihnen allmählich den Sinn für das Zusammensein mit andern Menschen raube, oder den Weg in die Kunst. Dieser Weg aber sei nur so lange offen, als Bereitschaft bestehe, sich an die äußere Welt zu wenden. (ÄdW, III, S. 132)

Neben diesen emotionalen Alienationen stellen einige andere Akteure Beispiele für politisches Entfremden dar, das ebenfalls ungünstige Positionen entstehen lässt, die das Individuum sozial paralisieren. Ein prägnantes Exemplar dafür ist der Parteifunktionär Wehner, der nach seiner Verhaftung andere Mitglieder preisgibt und in Gefahr bringt, dadurch einen symbolischen Bruch mit dem Parteikollektiv vollzieht, das ihn automatisch ausschließt und ihm Zugang zu allen darin enthaltenen Kapitalien verweigert. „[...] so war er für die Partei schon ein toter Hund. Und entwürdigt, abgestempelt zum Verbrecher wurde er auch hinter den verschloßenen Türen des Amtsgerichts.“ (ÄdW, III, S. 164). Dieses abrupte Verwerfen erlebt auch Marcauer wegen ihrer schon erwähnten Kritik an der Partei, obwohl es bei ihr um eine direkte interne und von der Partei vollzogene Sanktionierung geht, bei Wehner jedoch um externe Faktoren, beziehungsweise um die schwedische Polizei, die ihn verhaftet, worauf die Sanktionierung der Partei folgt. Auch Hodann muss letztendlich den Preis seines Alleinstehens zahlen, denn er, anfangsweise parteitreu, wandelt sich im Laufe des Romans der Kritik zu, akzeptiert resigniert das Scheitern des Strebens nach einer politischen Einheitsfront, versucht anschließend mit seinem Kulturbund eine kulturelle Front zu bilden, jedoch gelingt ihm dieses Vorhaben nicht und er bleibt am Rande der Gesellschaft, ausgeschlossen aus allen größeren Kollektiven, die ihm soziales Kapital gewähren konnten. „Mit seinem Wunsch, unabhängig zu bleiben, fand Hodann sich plötzlich isoliert und mußte sich als Abtrünniger, ja als Verräter bezeichnen lassen.“ (ÄdW, III, S. 255). Eine interessante und potenziell als Gegenbeispiel deutende Position nimmt Lotte Bischoff ein, die alle politischen Erschütterungen überlebt und am Ende des Romans als alleinstehender Akteur nicht tragisch untergeht. Dennoch kann dies einerseits durch ihren Decknamen erklärt werden, der ihr das Schaffen einer parallelen Identität mit potenziell zusätzlichen sozialen Einbindungen ermöglicht, andererseits ist aber auch bei ihr letztendlich eine gewisse Resignation und die Unmöglichkeit des Weitergehens außerhalb des politischen Kollektivs bemerkbar, da sie ohne das sich dadurch anbietende soziale Kapital keine Wirkungsmacht besitzt, um politischen Widerstand zu leisten.

Sogar der Erzähler erlebt das Laster des Alleinseins, obwohl es bei ihm nur temporär ist. Erstmals kommt es bei dem Zusammenfall der Volksfront vor, nachdem die Einigkeit der bis dahin kämpfenden und politisch oder ideologisch agitierenden Akteure aufgelöst wird und ohne die direkte Leitung und Aufsicht der Partei die Akteure „überwältigt worden [waren] von der

Fremdheit voneinander.“ (ÄdW, II, S. 18). Das bis dahin bestehende soziale Kapital zerfällt und die auf sich selbst angewiesenen Akteure verlieren ihren Kompass als frei handelnde Individuen. Andernorts wird das Alleinstehen problematisch im Hinblick auf das kulturelle Kapital, denn der Erzähler, der sich kulturelle Mittel ständig durch das Kollektiv angeeignet hat, mit seinen Freunden, Mitstreitern oder mit seiner Familie, kann alleine nur mühsam vorankommen, denn das Kollektive bot ihm Denk- und Handlungsrichtlinien, die er in seiner Isoliertheit nicht alleine aufbringen konnte. Gerade in dem oft vorkommenden Evozieren seiner Nächsten, besonders Heilmann und Coppi, spiegelt sich die Quintessenz des sozialen Kapitals im Roman. Die politisch auf der Makroebene angestrebte Volksfront und das ständige Verlangen einer kollektiv zu gestaltenden Einheit lässt sich bei den Akteuren der Ästhetik auch auf der Mikroebene eines jeden Individuellen finden, denn durch die Gemeinsamkeit werden Hindernisse jeglicher Art überwunden, während die soziale Ausgesondertheit, unabhängig davon ob sie vom Akteur selbst oder von anderen Instanzen initiiert wurde, dauernd in die Isolation führt, die mit mehr oder weniger schlimmen Konsequenzen ein Individuum handlungsunfähig macht.

Betrachtet man die einzelnen Romanteile der *Ästhetik* im Hinblick auf das soziale Kapital, lässt sich schlussfolgernd feststellen, dass es im Laufe der Handlung zu einem fortschreitenden Zerfall des sozialen Kapitals der Akteure kommt. Was im ersten Teil als Kollektiv aufgebaut wird, die Familie, der Freundeskreis, die internationale kämpferische Front in Spanien, politische Parteien und Anderes, wird im zweiten Teil durch die Krise gefährdet, sogar gewissermaßen dekonstruiert und erschüttert, und mündet im dritten Teil in einer allgemein herrschenden Enttäuschung, einer Resignation, verursacht durch das (un)gewollte und oft tragische Abschweifen von den vorher schützenden und orientierungsgebenden gesellschaftlichen Institutionen. Eine potenziell tröstende Rolle fällt dabei dem kulturellen Kapital zu, das die Möglichkeit bietet, durch Kunst, Wissenschaft oder andere Formen kultureller Tätigkeiten neue Diskurse aufzubauen, neue Akteure anzulocken, um die Krise mittels des dermaßen erworbenen Werkzeugs zu überwinden versuchen.

5. Kulturelles Kapital – prekäre Formen der Verteidigung⁹

Das kulturelle Kapital gilt aufgrund des Leitmotivs der *Ästhetik* als die meist vorhandene und aus der Perspektive der Figuren relevanteste Kapitalsorte im Roman, die sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene des Werks diverse Fragestellungen zum Vorschein bringt. Die zentrale Forderung der Arbeiterfiguren nach einer konsequenten Aneignung kultureller Werke bewirkt nämlich die ständige Präsenz des kulturellen Kapitals in unterschiedlichen Formen und macht die Arbeiterbewegung zur symbolischen Schnittstelle aller Kapitalsorten und zum Medium der dialektischen Auseinandersetzung politischer, ideologischer, kultureller und gesellschaftlicher Handlungsstränge, die in der *Ästhetik* aufgegriffen werden. Das kulturelle Kapital kommt daher vor allem in seiner inkorporierten Form vor, weil diese als die Waffe angestrebt wird, die den Kampf gegen die herrschende Klasse ermöglichen kann, denn die alte Arbeiterbewegung, die im Roman beschrieben wird,

[...] war nicht nur eine politische und gewerkschaftliche Emanzipationsbewegung, sondern auch von ihren Anfängen an, eine kulturelle Bewegung. [...] Denn gerade aus der Aneignung eines ihm zunächst dank des Bildungsmonopols der herrschenden Klasse vorenthaltenen Wissens und der ihm zunächst fremden Kultur hatte der Arbeiterfunktionär die Kraft zu seiner politischen Entscheidung gewonnen. (Abendroth und Abendroth 1981, S. 23)

Das Emanzipationspotenzial des kulturellen Kapitals basiert daher auf der postulierten Annahme, dass „[u]ntrennbar von der ökonomischen Begünstigung [...] die Überlegenheit des Wissens [war].“ (ÄdW, I, S. 53) und dass vonseiten der Herrschenden eine Unterdrückung gerade durch den Entzug der Bildungsmöglichkeiten und der damit verknüpften Perspektiven ermöglicht wird, die nur durch die Perzeption der kulturellen Mittel als Kampfmittel aufgehoben werden kann. Diese müssen aber außerhalb des institutionellen Rahmens erworben werden, denn den Arbeitern ist ein typischer, staatsbeglaubigter Schulungsweg aus primär materiellen Gründen vorenthalten. Daher ist das institutionalisierte kulturelle Kapital in der *Ästhetik* nur bei Figuren zu finden, durch deren bürgerliche Herkunft der Besuch legitimer schulischer Institutionen ermöglicht wurde, wie es der Fall bei Heilmann und Ayschmann ist. Viel häufiger verlassen sich die Figuren auf Autodidaktentum und das alleinige Grübeln mittels unterschiedlicher Objekte, die als Zeugen objektiven kulturellen Kapitals der Akteure dienen, was durch das soziale Kapital verstärkt wird, denn die gesellschaftliche Konsekration dieses Wissens findet im Kollektiv statt, durch das es gestärkt und geprüft wird, und letztendlich in

⁹ „Kultur = ein Verteidigungswerk (Gramsci)“ schreibt Weiss in seinen Notizbüchern (1981, S. 255). Zu weiteren Hinweisen über Gramsci im Kontext der *Ästhetik* siehe Haug (1981, S. 36 ff.).

Einklang mit den Richtlinien der Arbeiterbewegung gebracht, die sich oft mit den Grundsätzen einer von den vorhandenen politischen Parteien decken. Sowohl im künstlerischen als auch im politischen Feld findet diese Unterordnung wegen der herrschenden gesellschaftlichen Krise statt, die eine Kristallisierung der Motivation zur Aneignung des jeweiligen Wissens bewirkt. Das Motto, „Unser Studieren war von Anfang an Auflehnung.“ (ÄdW, I, 53), bestätigt die immanenten ideologischen Implikationen des kulturellen Kapitals, das im Roman ständig durch das Prisma der unaufhörlichen historischen Kämpfe zwischen den Unterdrückten und den Unterdrückern gezogen wird und in dieser Konstellation seine eindeutige Verknüpfung sowohl mit dem ökonomischen als auch mit dem sozialen Kapital aufweist. Das objektive kulturelle Kapital, das wegen unzulänglicher ökonomischer Mittel vorsichtig und zielorientiert erworben wird, wird von den Figuren nicht zufällig angeeignet. In seiner materiellen und symbolischen Wirksamkeit hat es nämlich nach Bourdieu (1987, S. 358 f.) Bestand nur aufgrund der Kämpfe im Feld der Kulturproduktion und Feld der sozialen Klassen. Daher ist die Auswahl der anzueignenden Werke im Roman von dem politisch-ideologischen Schlüssel und der Nützlichkeit im Hinblick auf den Klassenkampf bedingt, was schon sehr früh im Rahmen der Familie gelernt wird, die wegen des Mangels einer richtungsweisenden Bildungsinstitution wie der Schule als die primäre Ausbildungsstätte fungiert und das inkorporierte kulturelle Kapital der Arbeiter samt ihres Habitus entscheidend beeinflusst. Klassenzugehörigkeit, die bei Bourdieu (1983, S. 2) ein wichtiges Merkmal zur Erklärung des ungleichen Schulerfolgs bei Kindern ist, stellt auch in der *Ästhetik* den primär zu betrachtenden Grund für die Diskrepanz zwischen den Herrschenden und Beherrschten im Hinblick auf das kulturelle Kapital dar, deren gegenseitiger Antagonismus als ein integraler Teil der historischen Kontinuität des Widerstands aufgefasst wird.

5.1. „Von oben her war die Geschichte gegeben worden“¹⁰ – historische Perspektiven und die Namenlosen

Weiss‘ eröffnet seinen Roman symbolisch mit der fast akribischen Beschreibung des Pergamonaltars, mit der er ein programmatisches Antizipieren seines eigenen Werks skizziert, denn in dem gigantischen Fries spiegelt sich nicht nur die unmittelbar bevorstehende Handlung des Romans sondern auch seine Leitidee vom unaufhörlichen Kampf der niedrigeren Schichten,

¹⁰ (ÄdW, I, S. 72)

der Unterdrückten und Benachteiligten gegen die Herrschenden, die Ausbeuter und Peiniger. Diese im weiteren Verlauf der Handlung durch mehrere historische Beispiele belegte Dichotomie gesellschaftlicher Konstellationen wird durch den Pergamonaltar als Topos eingeleitet, den die Figuren in Anbetracht all der Arbeiter, die an der Erstellung des Kunstwerks teilnahmen, interpretieren und bewerten, und lässt eine räumlich konzipierte Polarisierung entstehen, die sowohl Müller (1991, S. 132 ff.) als auch Hvidtfeldt Madsen (2003, S. 173 ff.) und Hermand (1981, S. 113 f.) als ein klassenbedingt entgegengesetztes Oben und Unten aufstellen, wobei dieser hierarchische Gegensatz von einer Wertorientierung begleitet wird (Hvidtfeldt Madsen 2003, S. 173), beziehungsweise einem Sympathisieren mit den Unteren, deren Unterdrückung durch Kampf gegen die oberen Schichten bezukommen ist. Geschichte wird von den Herrschenden geschrieben¹¹, deren Dominanz stets auf Gewalt beruht und die ihre Kapitalien und Ressourcen mobilisieren, um die Untergeordneten für eigene Ziele auszunutzen und sie fortschreitend durch Entzug jeglichen Wissens im Dunkeln des Gehorsams zu halten.

Die Kluft zwischen den Klassen war eine Kluft zwischen verschiedenen Bereichen der Einsicht. Die Welt war für beide die gleiche, [...] doch abgetrennt von den Dienenden [...] gab es Erkenntnisse, die die Dinge selbst nicht veränderten, ihnen aber zusätzliche Werte und Funktionen gaben, die sich von den Eingeweihten nutzen ließen. (ÄdW, I, S. 38)

Das kulturelle Kapital wird daher wegen seiner Wirksamkeit im Hinblick auf das Emanzipationspotenzial, das es für die unteren Schichten enthält, als Motiv eingeführt, denn es ermöglicht eine Veranschaulichung der Überlegenheit der Oberen im Bereich des Wissens, was dann von den Unteren angestrebt wird, obwohl ohne Anspruch auf Aneignung ökonomischer Mittel, die bei den Herrschenden detektiert werden, aber ihre Bedeutung im Zusammenhang mit dem kulturellen Kapital offensichtlich vernachlässigt wird, da die Arbeiter eher Bildung als die wichtigste Kampfzweckmittel wahrnehmen. Der Kunst wird diesbezüglich eine besonders prägnante Rolle beigemessen, da „Kunst, und zwar besonders die große und größte, stets Ausdruck von Klassenkämpfen war. [...] Schließlich habe es in Kunst und Leben stets zwei Kulturen gegeben. Auf der einen Seite [...] Herrscher, [...] auf der anderen die Beherrschten [...].“ (Hermand 1981, S. 113). Im Roman wird die Kunst dabei positiv aufgewertet und als Produktionsmittel aufgefasst (ÄdW, I, 350), dem die Herrschenden untergrabende Fähigkeiten zuerkennen (ÄdW, I, 57) und durch das sich noch zusätzlich die politische Dimension des übergreifenden Kampfs artikulieren und kanalisieren lässt. Doch obwohl den Arbeitern dadurch ein symbolischer und konkreter Widerstand ermöglicht wird, war Kunst andererseits oft selbst

¹¹ Zur Verknüpfung der Unterdrückung im konkreten und übertragenen, historiographischen Sinn vonseiten der Mächtigen mit Walter Benjamins VII geschichtsphilosophischer These siehe Hvidtfeldt Madsen (2003, S. 164-167).

ein Komplize des grausamen Exploitierens und der Erniedrigung Namenloser¹², was besonders anschaulich durch den Pergamonaltar dargestellt wird. Die geschilderte Tatsache, dass beim Fries aus Herrschsucht und Erniedrigung Kunst entstand (ÄdW, I, 14), verknüpft Hvidtfeldt Madsen (2003, S. 115 ff.) mit der These Walter Benjamins, dass kulturgeschichtliche Inhalte „niemals ein Dokument der Kultur [sind, A.A.], ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.“ (Benjamin 1977, S. 477), wozu diesbezüglich auch der Erzähler bemerkt, dass „So wie das Erkennen der Welt deren Beherrschung bedeutete, so war das Beherrschen mit dem Recht auf Macht und Gewalt verbunden.“ (ÄdW, I, S. 40).

Diese konzeptuelle Korrelation zwischen der Macht- und Gewaltausübung der Oberen auf die Unteren wird im Roman zusätzlich durch das spiralförmige Entwicklungsbild der Geschichte ergänzt (vgl. Müller 1991, S. 138 ff.; Hvidtfeldt Madsen 2003, S. 127 ff.), das eine direkte Verbindung zum marxistischen Geschichts- und Kunstkonzept aufstellt, jedoch es zu überwinden tendiert indem es eine linear konzipierte und kulturpolitisch angepasste Entfaltung beider Phänomene zugunsten einer ambivalenten und dialektischen spiralförmigen Zyklusform verwirft,

in deren Verlauf wir [die Figuren, A.A.] immer in der Nähe des Früheren waren, und alle Bestandteile ständig aufs neue moduliert und variiert sahn, und wenn sich eine für uns bedeutsame Veränderung ergab, so lag sie darin, daß wir den anfänglichen Wert der Kunst [oder der Geschichte, A.A.] wiederentdeckt hatten, denn sie war, seitdem es ein Denken gab, Eigentum aller, verwachsen mit unsern Impulsen und Reflexen. (ÄdW, I, 75 f.)

Aus diesem Gefühl eines fortschreitenden universellen Kontinuums lässt sich auch die anfängliche Identifikation der Figuren mit Herakles ableiten, dem „einzigsten Sterblichen, [...] der durch Tapferkeit und ausdauernde Arbeit die Zeit der Bedrohungen beenden wurde.“ (ÄdW, I, S. 11), die jedoch im Laufe des Romans ins Gegenteil umschlägt kraft der Tatsache, dass auch der Herakles-Mythos einer Reinterpretation unterliegt, nach der man den früher als „siegereichen Helfer der Versklavten“ als „nur einen, der sich manchmal weit über sich selbst erhob, dann wieder rettungslos verfangen war in seinen Phantasien“ (ÄdW, I, 317) betrachten kann. Gemäß der erwähnten spiralförmigen Entwicklung wird das Herakles-Bild zunächst als ein möglicher Anhaltspunkt zur Entfaltung der politisch-kulturellen Tätigkeit der Figuren aufgegriffen, doch wird es im Nachhinein überwunden wegen der kritischen (Selbst-)Reflexion, die durch das angehäuften kulturellen Kapital und die Zielstrebigkeit bei seinem Einsatz im Kampf bewirkt wird. Die Arbeiterklasse, beziehungsweise ihre einzelnen Vertreter, gehen

¹² Ein Begriff, der in Weiss' Notizbüchern zu finden ist: „Die stillen Helden des Kriegs und Widerstandskampfs, im Namenlosen untergegangen. (Unzählige von ihnen verleugnet, aus den Annalen gestrichen.)“ (Weiss 1981, S. 703).

somit einen evidenten Wandlungsprozess durch, der sowohl ihre Einstellungen, beziehungsweise Dispositionen, als auch ihre Positionen in den Feldern beeinflusst, wobei es neben der derart verursachten Öffnung neuer Handlungs- und Perzeptionsmöglichkeiten auch Effekte gibt, die im Hinblick auf die Klassenzugehörigkeit der Akteure als Arbeiter zu deuten sind.

5.2. Kulturelles Kapital und Klassenfrage

Da Weiss' Gesellschaftsbild im Roman auf einer hierarchisch vertikal aufgeteilten und marxistisch fundierten Aufteilung der Klassen beruht, sind die Arbeiter die Benachteiligten in dieser Konstellation, beziehungsweise diejenigen, denen es an Produktionsmitteln und daher auch an Kapitalien mangelt, um ernsthaftere Änderungen in den gesellschaftlichen Feldern zustande zu bringen. Der Ansatz, dies durch Bildung, beziehungsweise durch kulturelles Kapital erreichen zu wollen, bringt aber bestimmte klassenbedingte Ambivalenzen mit sich, die besonders beim Zusammentreffen der Akteure mit künstlerischen Werken hervortreten. Eine der schon angesprochenen Problemstellungen betrifft die Korrelation zwischen barbarischem Ursprung der künstlerischen Werke und ihrer ästhetisch-kulturellen Dimension, welche die den Kunstwerken zugrunde liegenden gesellschaftlichen Verhältnisse verschleiert und deren Aufdeckung einen neuen, fast sozioanalytischen kunstgeschichtlichen Blickwinkel ermöglicht, der sich als politisches Instrumentarium anwenden lässt. Da Kunst oft als bürgerlicher Bereich gilt, der dem Geschmack und den Affinitäten der Herrschenden angepasst ist, stellt die Reinterpretation eine potenzielle Überbrückung dieses Problems für die Arbeiter, bei der die bloße ästhetische Konsumierung der Werke zugunsten der Nützlichkeit verworfen wird, die die Kunstwerke für ihre Ziele aufweisen können. „Wollen wir uns der Kunst, der Literatur annehmen, so müssen wir sie gegen den Strich behandeln, das heißt, wir müssen alle Vorrechte, die damit verbunden sind, ausschalten und unsre eignen Ansprüche in sie hineinlegen.“ (ÄdW, I, 41). Dieser Modus Operandi bringt aber eine weitere heikle Stelle der klassenbestimmten Kunstdeutung hervor, nämlich die Frage nach der Auswahl der Werke, die man sich aneignen wird, und ihre Relevanz im Hinblick auf den eigenen Kampf, denn die Debatten über den Anspruchsgrad der Kunst, über das Verhältnis, das die Arbeiter ihr gegenüber entwickeln sollten und über die Form und den Inhalt solcher Kunstwerke, über ihre Realitätsbezogenheit und die Möglichkeit, auch Abstrakteres kanalisieren zu können, nehmen einen wichtigen Platz in der *Ästhetik* ein. All diese Fragestellungen deuten auf die signifikante Position der Bildung

in der Bestimmung des Verhältnisses der Arbeiter zum Phänomen der Kunst, die auch politische Konnotationen ins Spiel bringt und die Komplexität des kulturellen Kapitals im Roman zusätzlich erweitert, denn der gewollte „Weg heraus aus der geistigen Unterdrückung war ein politischer.“ (ÄdW, I, 56).

5.2.1. Bildungsweg der Arbeiter

Um den Ursprung der Struktur des kulturellen Kapitals bei den Akteuren aus der Arbeiterklasse bestimmen zu können, damit auch ihre wichtigsten Merkmale, sollte man vor allem die Verknüpfungen mit dem sozialen Kapital in Betracht ziehen, da kulturelle Werte vorerst im Rahmen der Familie vermittelt und erworben werden. Da die kulturelle Kompetenz durch die Bedingungen ihres Erwerbs geprägt ist (Bourdieu 1987, S. 120), wird bei den Arbeiterfiguren die Entwicklungsrichtung ihrer kulturellen Präferenzen derart von ihrem Milieu bestimmt, dass Politisches zur Rechtfertigung des Ästhetischen und der kulturellen Praktiken herangezogen wird, beziehungsweise entfernen sich die Akteure somit allmählich von der Bourdieu'schen Kategorie des von hohem kulturellem Kapital zeugenden reinen Blicks, beziehungsweise der reinen Ästhetik (ebd., S. 21 ff.), deren primäres Charakteristikum ein zweckfreier und uneigennütziger Konsum der Kulturgüter ist, was die Akteure der *Ästhetik* als bürgerliche Muße betrachten, die sie sich nicht leisten können und sie deshalb auch einer paradoxen Logik gemäß als unerwünscht proklamieren, um ihren kämpferischen Richtlinien treu zu bleiben.

Der Erwerb von Kulturgütern in der Familie ist weiterhin auch mit ökonomischem Kapital verknüpft, da ästhetische Einstellungen unmittelbar von den vergangenen wie gegenwärtigen materiellen Existenzbedingungen abhängig sind (ebd., S. 100), was sich im Roman durch ein geringes, aber zielgerichtetes objektiviertes kulturelles Kapital manifestiert, das unter Umständen mangelnder ökonomischer Sicherheit wieder politisch gefärbt wird, da die Arbeiterfiguren im politischen Feld eine potenzielle soziale, aber auch ökonomische Begünstigung finden können. Eine weitere Bildungsstätte, die einen höheren institutionellen Wert als die Familie aufweist, ist die Schule, durch die jedoch im Fall der Akteure aus dem Roman eine geringe kulturelle Kompetenz vermittelt werden kann, was wieder auf die klassenbedingten ökonomischen Umstände zurückzuführen ist, weil ihr Wohnsitz das Angebot an kulturellem Kapital bestimmt (ebd., S. 181). Die Arbeiterfiguren waren folglich zum Besuch

von Schulen genötigt, in denen sie „zu nichts andrem als zu Arbeitsvieh erzogen wurden“ und waren „als Kinder eines proletarischen Viertels, zur Nichtigkeit bestimmt, ein Wort, das von Reflexion zeugte, wurde niedergeschlagen mit Fäusten und Stöcken.“ (ÄdW, I, 338). Solche Grundschulerfahrung führt entweder zum direkten Bruch im Bildungsweg oder zum weiteren Besuch einer Abendschule, die, bestimmt für ein niedrigeres soziales Milieu, wieder politische Kräfte ins Spiel bringt, die, die Möglichkeit einer autonomer Bildung einschränkend, den Wert jedwedes derart angeeigneten kulturellen Kapitals ständig auf seine Nutzung im politischen Kampf zurückführen. Da nach der Berufung der nationalsozialistischen Regierung der Schulbesuch unmöglich wird, beschränkt sich die Bildung der Figuren im weiteren Verlauf des Romans ausschließlich auf autodidaktische Aneignung, die individuell verläuft, durch Bibliothek- oder Museumsbesuche, oder kollektiv, in unterschiedlichen Diskussionskreisen, an denen Familie und Freunde oder Parteikommilitonen teilnehmen. Einer der repräsentativsten Kulturkreise der *Ästhetik* wird um die Figur Brechts geformt, der, selbst Inhaber eines erheblichen kulturellen Kapitals aufgrund seiner bürgerlichen Herkunft, eine neue Verknüpfung des Ästhetischen und Politischen einführt, bei der wegen seiner massenproduktionsbedingten Position im künstlerischen Feld Kunstwerke nicht ausschließlich als politisches Werkzeug gedeutet und produziert werden, sondern ihre ästhetische Qualität auch berücksichtigt wird, jedoch nicht als autonome Einheit, wie es im Feld der reinen Produktion der Fall wäre, sondern im Hinblick auf deren Rezeptionsmöglichkeiten auf dem Markt kultureller Güter, was auch Claas (1981, S. 147) folgendermaßen formuliert:

Das große Thema, das mit der Darstellung der Brechtschen Werkstatt abgehandelt wird, ist das des intellektuellen Klassenverrats, des parteilichen Zugriffs des sozialistischen Künstlers auf die fortgeschrittenen Produktionsmittel der Kultur seiner bürgerlichen Herkunftsklasse, an denen ihn nicht der Verfall, sondern ihr Reichtum interessiert.

Dieser intellektuelle Klassenverrat birgt aber weitere Bildungsmöglichkeiten für die anderen am Kreis teilnehmenden Akteure, denn er leitet neue perzeptive Möglichkeiten im Hinblick auf die Kunst ein, vermittels derer es zu individuellen Profiten im Bereich des kulturellen Kapitals kommen kann, wie es bei dem Erzähler passiert, denn „[v]om Auftauchen der Brecht-Figur an datiert der Impuls für den Übergang der *Ästhetik des Widerstands* von der rezeptiven Aneignung der Kunst zur produktiven Aneignung der Wirklichkeit im Medium der Dichtung.“ (ebd., S. 146; Hervorh. im Original). Der Erzähler wird in Brechts Engelbrekt-Projekt eingezogen und bekommt dadurch eine Gelegenheit zur Aneignung und Ausübung kultureller Praktiken, die von Brecht als Lehrer gesteuert werden und wegen seiner bürgerlicher Herkunft auch einen gewissen Grad an vermittelter Legitimität erlangen. Dadurch wird das

kulturelle Kapital des Erzählers dermaßen entfaltet, dass er die dadurch neugewonnene ästhetische Einstellung zur Entfaltung eigener künstlerischer Kompetenz einsetzt (vgl. Bourdieu 1987, S. 95), womit er sich ein symbolisches Produktionsmittel aneignet: „Als einer, dem nie gehörte, was er produzierte, sah ich [der Erzähler, A.A.] beim Schreiben den ersten eignen Wert entstehn [...]“ (ÄdW, III, S. 29). Dies wird zum entscheidenden Ereignis, das den Erzähler von anderen Arbeiterfiguren trennt, weil er der Einzige ist, der durch das überwiegend autodidaktisch angeeignete kulturelle Kapital produktiv wird und die Schranke der mangelnden Vertrautheit mit der Kunst überwindet. Obwohl es bei ihm nie zu der Selbstsicherheit und Ungezwungenheit kommt, die bei einem durch Besitz der kulturellen Legitimität geprägten Habitus bemerkbar sind (Bourdieu 1987, S. 121), da der Großteil seines Umfangs an kulturellem Kapital vom Autodidaktentum gekennzeichnet ist, kann ein gewisser Bildungsprozess festgestellt werden. Von den anfänglichen Behauptungen, Begegnungen mit einem künstlerischen Stoff besäßen nie Selbstverständlichkeit (ÄdW, I, S. 60), die Leistungen der Kunst seien exklusiv, anspruchsvoll (ebd., S. 85) oder es gäbe Zweifel, ob ein tatsächlicher Einblick in das jeweils behandelte Thema erhalten wurde (ebd., S. 92), kommt es im dritten Teil zu einer evidenten Wendung, denn der Erzähler behauptet, er „konnte schreiben und lesen, mit solcher Fertigkeit, daß ich [der Erzähler, A.A.] nicht mehr wußte, wie mir dies zugekommen war.“ (ÄdW, III, S. 148). Im Gegensatz zu ihm, der sich dank dem dadurch neugewonnenen Orientierungssinn seines Habitus im kulturellen Feld zu behaupten versuchen wird, bleibt der Rest der Protagonisten im politischen Feld wegen der Krisenzeit verhaftet, die der Kunst die Autonomie raubt und daher den Einfluss des Politischen im Künstlerischen ermöglicht. Dies erklärt auch das Platzieren des Erzählers in der Position der engagierten Kunst, aber auch die politischen Tätigkeiten der anderen Akteure, die ihr kulturelles Kapital vor allem einsetzen, um im politischen Feld voranzukommen.

Die Kunst, als der wesentliche Teil des im Werk zirkulierenden kulturellen Kapitals, erweist sich weiterhin im Hinblick auf das Ethos der Arbeiterklasse als ein fruchtbarer Bereich zur Deutung ihrer strategischen Ansätze, denn gerade durch Kunstkonsum und -produktion kommen die jeweiligen Dispositionsmerkmale des Arbeiterhabitus zum Vorschein, die zu äußerst wichtigen Faktoren im gewollten gesellschaftlichen Umbruch werden.

5.2.2. Kunst und der klassenbedingte Geschmack

Betrachtet man die Palette der im Roman vorkommenden künstlerischen Werke, fällt vorab die mangelnde Breite der Kunstgattungen ins Auge, da fast ausschließlich Literatur und Malerei zur Analyse herangezogen werden. Film, Photographie oder Musik werden eventuell beiläufig erwähnt, als Möglichkeiten, die jedoch nicht realisiert werden. Den Grund dafür könnte man vorab beim Autor suchen, da Weiss Maler und Schriftsteller war und diese beiden Bereiche ihm daher am nächsten waren, doch andererseits ermöglicht diese Tatsache auch eine werkinterne Deutung dieses Spezifikums, die in Weiss' Notizbüchern als einem Ergänzungstext zum Roman explizit belegt wird und auf dem Zusammenhang mit finanziellen Umständen der Figuren beruht:

die Bildkunst, die Literatur hatten wir [die Figuren des Romans, A.A.] uns weitgehend erobert, aber die Musik war uns fremd, sie hatte für uns immer noch Klassencharakter, gehörte dem Bürgertum an. In Konzertsäle gingen wir nicht, Grammophonplatten konnten wir uns nicht leisten. Mit dem Theater war es auch ähnlich – (Weiss 1981, S. 195)

Auch Bourdieu (1987, S. 42) bestimmt die Musik als die reine Kunst schlechthin, die nichts sagt und nichts zu sagen hat, daher für die höheren Schichten reserviert ist, die, losgelöst vom ökonomischen Zwang, ihren von hoher kultureller Kompetenz zeugenden reinen ästhetischen Blick entfalten können. Die Arbeiter der *Ästhetik* sind jedoch als Akteure zu einer anderen Kunstauffassung genötigt, jener, die Bourdieu als die populäre Ästhetik bezeichnet und sie den niedrigeren Schichten aufgrund ihrer materiellen Umstände und eines beschränkten Zugangs zur legitimen Kunst zuschreibt. Diese wird durch die bevorzugte Überlegenheit der Funktion gegenüber der Form (ebd., S. 23) gekennzeichnet, beziehungsweise durch die Reduktion der Dinge der Kunst auf die Dinge des Lebens (ebd., S. 24), was folglich eine Identifizierung mit den dargestellten Inhalten ermöglicht (ebd., S. 23), durch ein auf ethischen Prinzipien fundiertes Normensystem bei Wertung der Kunst (ebd., S. 24) und die Bevorzugung des explizierenden Wissens gegenüber der Erfahrung beim Kunstkonsum (ebd., S. 122). Dies erklärt die ständige Instrumentalisierung der Kunst im Namen der politischen Ziele, „[d]enn einen andern Zweck [...] könnten unsre [von den Arbeiterfiguren, A.A.] Bemühungen um die Eroberung der Kunst [...] nicht haben, als die Zusammenhörigkeit zu stärken zwischen denen, die bisher nur ihr Abgeschnittensein davon verspürt haben.“ (ÄdW, I, S. 184). Die Kunst ist für die Figuren daher kein autonomer Bereich, sie wird immer im Hinblick auf das Alltägliche, das Gesellschaftliche oder Politische betrachtet, obwohl Coppi, Heilmann und der Erzähler wegen umfänglicher Beschäftigung mit künstlerischen Werken von diesem Prinzip abzuweichen beginnen:

Zumeist prüften wir Text oder Bild [...] ob es sich im politischen Kampf verwenden ließ, und akzeptierten es, wenn es von offener Parteilichkeit war. Dann wieder stießen wir auf andres, was eine unmittelbare politische Wirksamkeit nicht zu erkennen gab und doch beunruhigende und, wie uns schien, wichtige Eigenschaften besaß. (ÄdW, I, S. 56)

„Viel von unserm eignen Leben hatten wir in solchen Bildern gefunden [...]“¹³, (ebd., S. 61) wird weiterhin behauptet, und diese inhaltsbezogene Identifikation mit den Kunstwerken mündet im Bevorzugen realistischer Darstellungen und Stilrichtungen der Kunst, die formales Experimentieren vermeiden, denn in den Augen der Arbeiter waren solche Werke „genau so, wie sie zu sein hatten, eindeutig, naturgetreu, den Geschehnissen entsprechend [...]. Sie folgten einer Malweise, die bekannt war, sie verlangten keine Umstellung der Sehgewohnheiten [...]“ (ebd., S. 64). Zusätzlich lassen sich auch ethisch fundierte Kunstwertungen finden, besonders bei Coppis Mutter, die sich fragt, „ob nicht die Last der Peinigungen, mit der das Zustandekommen der Kunstwerke bezahlt worden war, diesen für alle Zeiten etwas Abstoßendes geben müsse.“ (ÄdW, I, S. 50) und behauptet, dass „in dem, was grausam ist, nie Schönheit enthalten sein [kann].“ (ÄdW, I, S. 52). Sogar in den akribischen Beschreibungen der einzelnen Kunstwerke¹⁴ könnte man die Züge des Arbeiterhabitus finden, da der Erzähler beim Kunstkonsum keinen Genuss empfindet, sondern nur sein Wissen darüber oder seine politische Deutung des Inhalts zu schildern vermag, was man auch als eine Art dauernden Demonstrierens kultureller Fähigkeiten eines Autodidakten betrachten kann, der keinen schulischen Titel zur Garantie und Legitimierung seiner Kenntnisse hat und daher unter ständigem Beweiszwang steht (Bourdieu 1987, S. 48 f.; Bourdieu 1983, S. 5).

All die angeführten Merkmale zeugen von einer im ökonomischen Zwang und mangelnder Legitimität erworbenen Kulturkompetenz der Akteure, die trotz der gewünschten und versuchten Annäherung an die Dispositionen eines bürgerlichen Habitus, um ironischerweise gegen die gleiche Klasse, deren Praxisformen in Bezug auf Kunst angestrebt werden, anzukämpfen, schon im ästhetischen Geschmack der Arbeiterakteure die verschleierte gesellschaftlichen Reproduktionsmechanismen offenbart, wegen derer der proklamierte Kampf mittels des kulturellen Kapitals zum Scheitern verurteilt ist.

¹³ Munkholm (1991, S. 152, zit. nach Hvidtfeldt Madsen 2003, S. 133) betrachtet die Identifizierung der Figuren mit den Kunstwerken als Weiss' Kritik und Weiterführung des Projekts der historischen Avantgarde: „Auf diese Weise hält Weiss am Projekt der Avantgarde fest, die Kunst in den Alltag zu integrieren, gibt ihm aber eine entscheidende Wendung, indem er den Rezeptionsprozess höher bewertet als den Produktionsprozess, anders als es die Avantgarde tut. Der Abbau der Autonomie der Kunst ist kein Anliegen des Künstlers in der Werkproduktion, sondern des Betrachters im Aneignungsprozess.“

¹⁴ Diese Lessing'sche Laokoon-Problematik der *Ästhetik* betrachtet Hvidtfeldt Madsen (2003, S. 151 ff.) in Anlehnung an W. J. T. Mitchells Begriff der Ekphrasis (vgl. Mitchell 1995) und stellt diesbezüglich eine filmische Literarität der *Ästhetik* fest, die den Leser zu einem aktiven Rezeptionsprozess zwingt.

5.3. Kollektiver Kampf und individuelle Laufbahnen

Als ein „Ensemble von Akteuren, die auf der Grundlage homogener vergegenständlichter oder inkorporierter Eigenschaften und Merkmale sich zusammengefunden haben zum Kampf um Bewahrung oder Änderung der Verteilungsstruktur der vergegenständlichten Eigenschaften.“ definiert Bourdieu (1987, S. 175) den Begriff der mobilisierten Klasse, der für die Arbeiter der Ästhetik zutreffend ist. Ihr angestrebter gesellschaftlicher Umbruch, der auf einer planmäßigen und zielgerichteten Aneignung des kulturellen Kapitals basiert, wird daher zum primären Ziel dieser Mobilisation und unterwirft die ganze Handlung des Romans dieser Strategie, die sich zeitlich mit der Krisenzeit unmittelbar vor und während des Zweiten Weltkriegs deckt und daher eine Erschütterung der Feldstrukturen im sozialen Raum bewirkt. Dass Krisenzeiten, als externe Wandlungsprozesse, interne Wandlungen in den Feldern ermöglichen und daher auch das objektiv gegebene Möglichkeitsfeld für Akteure erweitern und zu einem eventuellen Umsturz der Ordnung in unterschiedlichen Feldern führen können, erläutert Bourdieu an mehreren Stellen (1987, S. 188; 2001a, S. 207, 326, 367, 378, 400 f.), wobei das geplante Vorhaben der Arbeiter in der *Ästhetik* mit dieser Logik gewisse Homologien aufweist, jedoch mit bestimmten Lücken in dem strategischen Zugang der Akteure im Roman, die die Realisierung des Geplanten unerreichbar machen.

Die Tatsache, dass die mobilisierten Arbeiter die hierarchische Stellung der Herrschenden anstreben und dies mittels des kulturellen Kapitals erlangen wollen, deutet auf eine oberflächliche Wahrnehmung der strukturellen Besonderheiten gesellschaftlicher (Re)produktionsmechanismen ihrerseits hin, die die Relevanz des ökonomischen und sozialen Kapitals im Kampf vernachlässigen und das Prinzip, auf dem die Ordnung des Machtfelds beruht, falsch interpretieren. Dies führt zu einer strategischen Sackgasse, in der kulturelles Kapital, obwohl politisch instrumentalisiert, tatsächlich angeeignet wird, doch da es im Machtfeld dem ökonomischen Kapital hierarchisch untergeordnet ist (vgl. Bourdieu 2001a, S. 343), verliert es in den dortigen Auseinandersetzungen seine gewünschte Wirkung und kann daher die herrschende Konstellation der Kräfte zwischen den Akteuren und Klassen nicht ändern. Obwohl die Akteure der Arbeiterklasse die kulturellen Praktiken der Herrschenden nachzuahmen versuchen, bleibt dies aufgrund ihrer materiellen Umstände eingeschränkt, denn einerseits weisen ihre Praktiken einen evidenten Mangel finanzieller Mittel auf, da sie auf Bücher und Museumsbesuche beschränkt sind, die fast jedermann zugänglich sind, im Gegensatz zum beispielsweise Theater-, Ausstellungs-, Konzert- oder Galeriebesuch (vgl.

Bourdieu 1987, S. 416 ff.). Deshalb könnte man diese Beschränktheit der im Roman vorkommenden künstlerischen Werke auf den Kanon der jeweiligen Gattung, die einen potenziell zu erreichenden zusätzlichen Distinktionsgewinn durch das kulturelle Kapital für die Arbeiter raubt, ebenfalls auf die materiellen Umstände der Akteure zurückführen. Die Tatsache, dass fast ausschließlich Werke von etablierten Autoren genannt werden, die nach der Logik schulischer Vermittlung am zugänglichsten sind, sichert den Arbeitern eventuell einen Gewinn am Seltenheitsgrad im Hinblick auf den Durchschnitt ihrer eigenen Klasse, doch da ein gesellschaftlicher Aufstieg mittels dieser Kompetenz angestrebt wird, stellt sich die Kenntnis der kanonisierten Werke als kein gewinnbringendes Merkmal aus, da es die höheren Schichten unter ökonomisch gesichertem zeitlichen Vorsprung bereits durch ihre Familie und die legitimierte Bildung erworben haben.

Obwohl es in der *Ästhetik* zur Erfüllung kollektiver Ziele letztendlich nicht kommt, wird mittels des kulturellen Kapitals die Erweiterung individueller Laufbahnen ermöglicht für diejenigen Akteure, die ihre feldspezifischen Strategien den objektiv gegebenen Umständen der Positionen und Positionierungen in den jeweiligen Feldern anpassen, beziehungsweise eine feldgemäße Anwendung ihrer Kapitalien anstreben. Das beste Beispiel dafür ist der Erzähler, der sich im Laufe des Romans zum Chronisten des Widerstands entwickelt und literarisch produktiv wird, beziehungsweise sein akkumuliertes kulturelles Kapital im künstlerischen Feld einsetzt, um sich dort eine bessere Position erkämpfen zu können. Die Struktur seines Kapitalumfangs, in der das kulturelle dominiert, gefolgt vom sozialen Kapital, wobei das ökonomische spärlich vorhanden ist, beeinflusst seinen Habitus derart, dass er ihn, zwischen den beiden im Roman vorhandenen Feldern, eine Platzierung im künstlerischen Feld als eine realere Option einschätzen lässt, die zusätzlich mittels seiner umfangreichen politischen Aktivität in einer Position der engagierten Kunst mündet. Eine solche Erweiterung des Möglichkeitsfelds bringt aber auch eine Modifikation des Habitus mit sich, wegen der es zur Abweichung vom Klassenhabitus vonseiten des betroffenen Akteurs kommt und einer impliziten Angst, dadurch eine Art Klassenverrat zu vollziehen:

[...] wenn wir dabei waren, Zeitloses und Mächtiges zu entdecken, so gerieten wir in die Gefahr, uns von unsrer Klasse zu entfernen. Mit der Verwendung neuer Benennungen, neuer Assoziationen weckten wir das Mißtrauen derer, die von der Vorherrschaft der bürgerlichen Ideologie so vergewaltigt worden waren, daß sie den Zugang zu intellektuellen Ebenen nicht einmal erwogen. (ÄdW, I, S. 55)

Mit dem Erwerb anspruchsvoller Kulturgüter sind weiterhin auch Gewissensbisse und Schüchternheit verbunden (ebd., S. 81) und eine gefühlte „Absonderung von denen, die wie wir des Lesens fähig waren, aber nicht zur rechten Zeit gelernt hatten, wie ein Buch anzufassen

oder zu öffnen war.“ (ebd.). Hodann expliziert im Gespräch mit dem Erzähler auch eine ähnliche Problematik, wenn er zu ihm sagt: „Vielleicht [...] wagst du auch noch nicht, ganz für dein Schreiben einzustehn, glaubst, du würdest damit deine Arbeitsgefährten kränken.“ (ÄdW, III, S. 44 f.). Der Erzähler nimmt dies als möglich wahr und fügt hinzu:

Er hatte recht, in der Fabrik griff ich nur verstohlen zum Notizbuch, das ich bei mir trug, und [...] während der Pause [...] wäre mir das Eintragen von Stichworten überheblich oder wie etwas Anrühiges vorgekommen. [...] Doch schon die Frage, was ich denn da aufschreibe, erschreckte mich, als würde derjenige, der forschen und sich weiterbilden wollte, bezichtigt, er dünke sich besser als die übrigen [...]. (ÄdW, III, S. 45)

Später bemerkt der Erzähler zusätzlich: „Nach dreijähriger Zugehörigkeit hatte ich mich als Fremdkörper zu erkennen gegeben, und war nun hinübergewechselt ins Proletariat der intellektuell Arbeitenden [...].“ (ebd., S. 96). Diese Wechslung, die einen gesellschaftlichen Aufstieg bedeutet, muss der Erzähler aber auch mit seinem Arbeitsplatz bezahlen: „[...] von dem Tag an, als ich für Gewerkschaftszeitungen und auch für eine literarische Zeitschrift angefangen hatte zu schreiben, [...] war ich einer immer härter werdenden Überwachung ausgesetzt, die, nach einem Artikel über die Arbeitsverhältnisse in den Separator Werken, dazu führte [...] entlassen zu werden.“ (ebd., S. 96).

Die Laufbahn, die derart für den Erzähler kraft des kulturellen Kapitals ermöglicht wird, bestätigt die von Bourdieu (1987, S. 130) festgestellte Eigenschaft des Kapitals im Hinblick auf seine Effektivität im sozialen Raum: „[...] mit Kapital ist die Möglichkeit gegeben, sich die kollektiv produzierten und akkumulierten Mittel zur realen Überwindung der anthropologischen Schranken anzueignen.“ Infolge der Krisenzeit werden diese Schranken zusätzlich destabilisiert und erleichtern daher ein strategisches Erkämpfen neuer Positionen, das jedoch trotz der erhöhten Chancen für eine unübliche Laufbahn oder einen radikalen Klassenumbruch, durch die Funktionsmechanismen der Gesellschaft weitgehend bestimmt und beschränkt ist. Ob die Strategie gelingt, hängt vorab von der Berücksichtigung spezifischer Wechselbeziehungen zwischen jeweiligen Kapitalien, den daraus entstehenden und dies beeinflussenden Habitus und des Feldes, auf dem sich ein jeweiliger Akteur zu positionieren versucht.

6. Symbolisches Kapital

Da das symbolische Kapital keine eigenständige Kapitalsorte darstellt, sondern aus den anderen Kapitalien abgeleitet wird, ist auch seine Wirkungsmacht durchgehend feldabhängig, deshalb lässt sich „das Ansehen, das Prestige, die Ehre, die einem der Besitz dieser oder jener Kapitalsorte in einem spezifischen Bereich einbringt“ (Jurt 2012, S. 35) im Roman gerade in den Bereichen der Kunst und Politik finden, eng angebunden an das soziale und kulturelle Kapital der Akteure. Obwohl jedes der beiden Felder seine eigenen internen Funktionsmechanismen hat und demgemäß auch unterschiedliche Vorzüge von den Akteuren als symbolisch wertvoll anerkannt werden können, kommt es im Fall der *Ästhetik* zu einer gewissen Überlappung in Bezug auf das symbolische Kapital. Die Tatsache, nämlich, dass die Autonomie des künstlerischen Feldes dermaßen gefährdet ist, dass ein Durchbruch der Logik des politischen Feldes darin ermöglicht wird, beeinflusst auch die symbolischen Machtpotenziale der Akteure, wobei das Politische zur wichtigsten Ressource wird, die nicht nur konkrete Profite einbringen kann, sondern auf der symbolischen Ebene ebenfalls wirksam ist.

6.1. Kollektive Anerkennung und Prestige

Das symbolische Kapital wird vor allem innerhalb der Parteien akkumuliert, die als die wichtigsten Legitimierungsinstanzen des sozialen, aber teilweise auch kulturellen Kapitals fungieren und den Akteuren durch ihre aktive Mitgliedschaft bestimmtes Ansehen ermöglichen, das potenzielle Profitchancen in den vorhandenen Feldern erhöht. Eine gute Stellung in der Partei bietet den Akteuren daher nicht nur potenzielle zusätzliche ökonomische Profite, wie es der Fall mit Stipendien und bezahlten Lebenskosten ist, sondern auch soziale Chancen, profitable Bekanntschaften und gesellschaftliche Netzwerke, durch die man im Feld Prestige erlangen kann. Dass dies nicht nur im politischen, sondern auch im künstlerischen Feld wirksam ist, beweist am besten der Erzähler, deren Parteimitgliedschaft, obwohl erst später im Roman tatsächlich realisiert, ihm Kontakte zu Akteuren ermöglicht, die deutlich besser positioniert sind als er und die für ihn dann als Lehrerfiguren fungieren und ihm ein Vorankommen in beiden Feldern möglich machen, was man im Roman am besten durch das Verhältnis zwischen dem

Erzähler und Hodann im politischen und dem Erzähler und Brecht im künstlerischen Feld veranschaulichen kann, wobei der exklusive Zugang zu beiden Figuren für den Erzähler erst durch die politische Dimension seines kulturellen Kapitals möglich wird, durch die er seine Glaubwürdigkeit beweist, und symbolisch ein Abheben von anderen Akteuren verursacht, das ihm letztendlich Zugang zu konspirativen Tätigkeiten verschafft, jedoch dabei auch die Struktur seines sozialen Kapitals verändert, da er sich von Akteuren, die nicht an den genannten Tätigkeiten teilhaben, fernhalten muss. Durch die Geschlossenheit dieser Zirkel, bei denen die repräsentativsten Akteure zugleich das symbolische Gesamtkapital der Gruppe erhöhen und für seine Gültigkeit bürgen, wird den daran partizipierenden Mitgliedern die Teilnahme an diesem Kapital ermöglicht, obwohl in einem hierarchisch gestaffeltem Maße wegen der generellen Ungleichheiten in Bezug auf die Kapitalien der Akteure. Da die herrschende Krisenzeit im Roman die Ursache des mangelnden Vorhandenseins konkreter gesellschaftlicher Institutionen ist, die, wie es der Fall bei der Schule, Universität oder einer anderen Bildungsstätte ist, ein allgemein als legitim und legal anerkanntes symbolisches Kapital verleihen und garantieren können, übernehmen die genannten sozialen Gruppierungen teilweise diese Funktionen, wobei sie ihre Wirkungsmacht vor allem auf dem derart gemeinsam akkumulierten Ansehen basieren, jedoch in Bezug auf die Breite der Anwendbarkeit ihrer symbolischen Macht beschränkt bleiben, da sie einerseits an sich feldbedingt und -begrenzt sind, andererseits auch juristisch nicht abgesichert und ihnen daher der auf einer derart erworbenen Legalität beruhende gesamtgesellschaftliche Konsens vorenthalten bleibt. Diese Feldbegrenztheit des symbolischen Kapitals, das derart durch die Parteimitgliedschaft angeeignet werden kann, bringt aber auch dessen potenziell negative Auswirkungen zum Vorschein, denn die Zugehörigkeit zu einer Partei schließt die Akteure aus allen anderen aus und bewirkt, dass das, was als Prestige, Ehre oder Anerkennung in einer Gruppe wahrgenommen wird, in einer anderen negativ gedeutet und sogar verhängnisvoll sein kann, wie es beispielsweise in den Machtspielen zwischen der kommunistischen und sozialdemokratischen Partei vorkommt, oder sogar bei den Nationalsozialisten, wo das symbolische Kapital eines kommunistischen Parteifunktionärs seine Wirkungsmacht komplett verlieren würde.

Das gesellschaftliche Prestige, das man sich symbolisch innerhalb einer Partei aneignen kann, ist im Roman vor allem an das akkumulierte kulturelle Kapital gebunden wegen der Signifikanz, die das Kulturelle für die in den Feldern verkehrenden Akteure hat. Jedoch ist gerade das soziale Element die kohäsive Kraft, die kraft der Interdependenz der gesellschaftlichen Netzwerke Unterschiede in Bezug auf das kulturelle Kapital veranschaulicht,

beziehungsweise kommt es erst innerhalb der sozialen Strukturen zur sichtbaren Trennungen zwischen den symbolisch mehr, beziehungsweise weniger anerkannten Akteuren. Da die Mehrzahl der Akteure keine Chance hat, durch Bildungs-, Berufs-, Adels- oder andere Titel symbolische Distinktion zu erlangen und zu demonstrieren, wird durch ihre soziale Stellung entweder innerhalb der Partei als der größten sozialen Konstruktion im Roman, oder auch in kleineren Gruppen, wie dem Freundes- und Familienkreis, oder unter Mitstreitern, ihr Kapitalbesitz symbolisch anerkannt und gepriesen. Dass ein derart erworbenes und beglaubigtes symbolisches Kapital ein Potenzial enthält, konkrete Wirkung hervorzurufen, ist im Kontext dieser sozialen Gruppen am besten anhand der Parteifunktionäre zu beobachten, die durch ihre im Rahmen der Partei erworbene Legitimität Macht ausüben dürfen und können, denn ihre Stellung wird wegen der Wirksamkeit des symbolischen Kapitals als selbstverständlich und natürlich perzipiert, was ihnen dementsprechend ermöglicht, ihre Sicht der sozialen Welt durchzusetzen (Jurt 2012, S. 36) im Rahmen des Konzepts der kaschierten Machtverhältnisse, die Bourdieu als symbolische Gewalt bezeichnet.

6.2. Symbolische Gewalt – Versuch einer Loslösung

Die symbolische Gewalt, ein Terminus, der in Bourdieus Soziologie einen wichtigen Platz einnimmt, basiert auf den Funktionsmechanismen des symbolischen Kapitals und ist die Grundlage zur Reproduktion sozialer Ordnung (Schmidt 2009, S. 231), die, eng verknüpft mit den Machtverhältnissen zwischen den Akteuren, Herrschenden ermöglicht, ihre eigenen Einsichten als legitim durchzusetzen, was folglich von den Beherrschten nicht nur als natürlich empfunden und angenommen, sondern auch unbewusst unterstützt wird, denn ihr Wahrnehmungsvermögen wird von den von oben bestimmten Denkstrukturen stark beeinflusst. Demzufolge ist auch die parteiliche Folgsamkeit im Kontext des Romans im Hinblick auf dieses Konzept zu erklären, denn die Akteure der oberen politischen Strukturen bestimmen die Spielregeln für die Untergeordneten, wobei die Gewalt, die sie dabei ausüben, sanft sein kann, in Form von subtil aufgezwungenen Dispositionen, oder auch gewalttätig, denn ungenügend fügsame Akteure erleiden nicht nur symbolische, sondern auch konkrete Sanktionen, die lebensgefährlich sein können, daher werden die symbolisch Beherrschten innerhalb der Partei gezwungen, ihre eigenen Bedürfnisse, Wünsche und Anschauungen zugunsten derjenigen ihrer Führer aufzugeben (vgl. Jurt 2012, S. 37).

Ein weiteres Beispiel evident ausgeübter symbolischer Gewalt im Roman wäre der Staat, den Bourdieu (1991, S. 99) generell als das größte Reservoir der symbolischen Macht bezeichnet (Bourdieu 1991, S. 99), bei dem jegliche Gewaltausübung von den Akteuren stets als legitim empfunden wird. In der *Ästhetik* kommt der Staat daher ebenfalls als ein Macht demonstrierendes und sanktionierendes System vor, das alle Akteure seiner symbolischen Dominanz unterwirft, aber auch oft, seine äußeren Grenzen infolge der Kriegszeit abzusichern versuchend, die ihm zuerkannte symbolische Macht in nackte Gewalt transponiert. Dies lässt sich durch die diversen Lebensstationen des Erzählers exemplifizieren, der, durch mehrere Staaten reisend, all die Situationen und daher auch die Mechanismen schildert, an denen man erkennen kann, wie die Akteure repressive Maßnahmen vonseiten des Staats erleiden müssen, denn diejenigen, die von den durch schulische und gesellschaftliche Disziplinierung und Konsekration hervorgebrachten Benehms- und Denkmuster abweichen, werden entweder körperlich sanktioniert, durch staatliche Institutionen wie die Polizei oder das Militär, oder symbolisch, durch ein subtil hervorgerufenen Gefühl der Deplatziertheit oder Unterlegenheit, das Akteure mithin dazu drängt, sich den vorgegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen anzupassen. Da eines der wichtigsten Merkmale der symbolischen Gewalt gerade die Unmöglichkeit des Erkennens dieser verschleierte Herrschaftsmechanismen ist, kann durch die unbewusst und kaschiert vollzogene Reproduktion dieser Schemata die Hegemonie der Herrschenden gesichert werden, wobei es trotz der bestehenden Dominanz der Oberen in der *Ästhetik* zu einer Bewusstwerdung der Unteren kommt und folglich auch zu einer gewollten Überwindung der vorhandenen Machtstrukturen. Diese Emanzipation, die die Arbeiterfiguren versuchen, könnte man als ein Durchbrechen des Rahmens der symbolischen Gewalt deuten, denn die Akteure erkennen ihre Positionen durch einen langwierigen Reflexionsprozess, durch eine Art geplanter Neugestaltung ihrer Dispositionen, mit der es zum Widerstand und letztendlicher Loslösung von den Obrigkeitsstrukturen kommen sollte. Doch trotz des Erkennens und Explizierens der kaschierten Spielregeln und Prinzipien, auf denen die symbolische Gewalt beruht, können sich die Figuren von den in ihnen inkorporierten und mit ihnen fest verwickelten Mechanismen und Systemen nicht befreien, denn symbolische Gewalt „wird insofern ausgeübt, als es dem Bildungssystem gelingt, den beherrschten Klassen den Glauben an die herrschenden Maßstäbe von Kultur und Bildung zu implementieren“ (Schmidt 2009, S. 234), was die Akteure der *Ästhetik*, besonders die engagierten und aufgeklärten Arbeiter, ironischerweise in ein perpetuierendes System schließt, in dem sie gerade die Mittel, durch die sie vonseiten der höheren Schichten geknechtet werden, nämlich die Kunst und Kultur, zur eigenen Emanzipation zu nutzen versuchen. Nach der Logik der symbolischen

Herrschaft scheitert dieses Vorhaben gerade deswegen, weil die inkorporierten Dispositionen zu stark sind und zu verdeckt, als dass ihre vollständige Wirksamkeit erkannt und bekämpft werden könnte und daher können die Figuren ihren geplanten Umsturz nicht realisieren, weil sie ihr Vorhaben auf einer verkannten Einschätzung der Logik des sozialen Raums basieren.

Zur Schlussfolgerung über die gescheiterten Pläne der Arbeiter könnte letztendlich noch der Bourdieu'sche Begriff der Hysteresis herangezogen werden, durch den die Anpassungsträgheit eines jeweiligen Habitus erklärt wird, der in Umstände gerät, die anders sind als diejenigen, in denen die ihm zugrundeliegenden Dispositionen erworben wurden. Diese potenzielle Reaktion des Habitus auf neue strukturelle Bedingungen tritt oft im Falle plötzlicher und starker Veränderungen auf, „wenn die wahrscheinliche Zukunft plötzlich durch unerwartete und rasante Veränderungen nicht mehr realistisch zu erwarten ist und die Dispositionen wegen des Hysteresis-Effekts schlecht an die objektiven Möglichkeiten angepasst sind“ (Suderland 2009a, S. 127), was ein Beharren auf alten, gewohnten und inkorporierten Schemata bewirkt. Gerade dieses Verhaltensmuster weisen die Akteure der *Ästhetik* auf, denn ihre Dispositionen, die unter einer omnipräsenten symbolischen Gewalt erworben wurden, wirken nach den infolge der Krisenzeit verursachten strukturellen Änderungen der Felder deplatziert, denn der Kampf, den sie durch Kultur und Kunst zu führen beabsichtigen, beweist ihre Unangepasstheit an die objektiv gegebenen Krisenumstände, in die sie versetzt werden und raubt ihnen folglich die Chance, an all den im Machtfeld stattfindenden Auseinandersetzungen teilzuhaben, da gerade an ihren im Kampf offenbarten Dispositionen und an dem dabei erkennbaren Hysteresis-Effekt ihre Unterlegenheit und ihr Klassenhabitus abgelesen werden können. Die Figuren weisen wegen den von ihrer Herkunft bestimmten Lebensumständen eine mangelnde Habitusflexibilität auf und bleiben entweder in erfolglosem Streben nach besserem Positionieren verhaftet, wie es der Fall bei der Mehrheit der Akteure im Roman ist, oder erleben den Effekt des gespaltenen Habitus, bei dem der früher erworbene Habitus sich mit einem neuen, jedoch konträren verbindet und dadurch Gefühle von Unsicherheit und Leid hervorrufen kann (vgl. ebd., S. 128), was bei der Figur des Erzählers festgestellt werden könnte, der seine Herkunft aus dem Arbeitermilieu mit neuen Dispositionen konfrontiert, erworben durch das Kulturelle, die ihm ein Vorankommen im Feld tatsächlich ermöglichen, jedoch das Gefühl eines Klasseverrats bei ihm verursachen, wodurch letztendlich die volle Wirksamkeit des symbolischen Kapitals zum Vorschein gebracht wird, das sich auf unterschiedliche Art und Weise auf die Akteure reflektieren kann und dessen gewalttätigem Griff sich jedoch in der *Ästhetik* keiner der Akteure entziehen kann.

7. Fazit

Obwohl Bourdieu (1987, S. 130) die Kapitalien generell als Potenziale definiert hat, mittels derer Akteure die in ihrem Umfeld vorhandenen Schranken überwinden können, werden sie von den Feldern und der ihnen inhärenten Dynamik und Funktionslogik samt aller damit verknüpften Erscheinungen dermaßen bestimmt, dass ihre Wirkungsmacht nie außerhalb des Kontextes betrachtet werden kann, in dem sie erworben und angewandt werden. Dies bedeutet folglich, dass innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* die Kapitalsorten erst durch das Heranziehen der Dynamik und Organisationsstruktur der jeweiligen Felder und der Habitusformen der darin verkehrenden Akteure verstanden werden können, denn genau wie viele anderen Bourdieu'sche Begriffe sind die Kapitalsorten vor allem relational, interdependent und im Kontext einer funktionellen gesellschaftlichen Ganzheit zu betrachten. Obwohl sie theoretisch als Begriffe postuliert werden, deren Anwendungsbereich primär dem Soziologischen gilt, lässt sich ihre Wirkung auf das Literarische ausdehnen, indem das Subjekt der Analyse ein fiktional konstituiertes Gesellschaftssystem ist, dessen immanente Funktionsmechanismen samt des internen Netzwerks interdependenter Akteure wegen der Plausibilität ihrer inhärenten Logik ein analytisches Terrain darbieten können, das mittels der Bourdieu'schen theoretischen Triade aufgegriffen werden kann.

Da in der *Ästhetik des Widerstands* vor allem eine extreme gesellschaftliche Krisenzeit geschildert wird, sollten die Kapitalsorten samt ihrer Funktionslogik in den darin beschriebenen gesellschaftlichen Netzwerken vor allem im Hinblick darauf gedeutet werden, da diese beschriebene Krise alle im Roman vorhandenen gesellschaftlichen Felder erschüttert und daher auch die Strategien und folglich auch Kapitalien der Akteure in entscheidendem Maße prägt. Die Destabilisierung der Felder im Roman verursacht eine Änderung der Kraftverhältnisse nicht nur im Machtfeld, in dem es wegen des Zweiten Weltkriegs und der damit verknüpften Ansprüche auf die Durchsetzung eigener Verhaltens- und Denkmuster als legitimer Ordnungsrichtlinien zu einer Zuspitzung der internen Kämpfe kommt, sondern auch in dem politischen und künstlerischen Feld, denn es kommt zu einer Abschaffung der Autonomie des künstlerischen Feldes und folglich zu einem allmählich größer werdenden Einfluss der Logik des politischen Feldes auf seine interne Struktur, da inmitten der Kriegszeit die existenzielle Notsituation die Akteure auf eine Verwerfung des Werts derjenigen Kapitalien zwingt, die ihnen in den unmittelbar bevorstehenden Kämpfen keinen bedeutenden Vorsprung bieten

können. Da im Machtfeld das ökonomische Kapital bevorzugt wird, folglich auch im politischen Feld, weil dieses innerhalb des Machtfeldes relevanter ist wegen der Homologie im Hinblick auf die als dominant geltende Kapitalsorte, weiterhin ergänzt durch das soziale Kapital der Akteure, das eine bestimmte Sicherheit, materielle oder symbolische, und Solidarität bieten kann, kommt es dazu, dass das kulturelle Kapital der Feldlogik nach, obwohl im Roman am meisten vorhanden, die geringste Wirkungskraft aufweist. Während das ökonomische Kapital vonseiten der dominierten, gesellschaftshierarchisch untergeordneten und im Hinblick auf das Gesamtvolumen und die Struktur ihrer Kapitalien unterlegenen Arbeiterfiguren meist als zweitrangig betrachtet wird und der Aneignung objektivierter kultureller Kapitalien dient, beweist es innerhalb des Machtfeldes seine volle Wirkungsmacht, da es dort akkumuliert und ausgenutzt wird, um geltende Maßstäbe in allen anderen Felder durchsetzen zu können. Die Tatsache, dass die Machtzentren im Roman, wie es der Fall bei Parteien ist, ökonomisches Kapital anhäufen können und eine partielle Teilnahme daran nur denjenigen Akteuren gewähren, die ihre Richtlinien treu befolgen und daher gut angepasste Habitusformen aufweisen, zeugt von der Exklusivität solcher gesellschaftlichen Machtstrukturen und bringt eine eindeutige Verknüpfung des Geldes mit Macht und Herrschaft hervor, gegen die die unteren Schichten durch kulturelles Kapital anzukämpfen versuchen. Die Rolle, die das ökonomische Kapital in den historischen Kämpfen zwischen den Herrschern und Beherrschten gespielt hat, wird zwar von den unteren Schichten erkannt und expliziert, dagegen wird aber eine Strategie mittels des kulturellen Kapitals angewandt, die nicht nur angesichts der Krisenzeit und der damit verbundenen Dominanz des ökonomischen Kapitals im Machtfeld, daher auch in anderen Feldern wegen der eingeschränkten Möglichkeit zur Entfaltung eigener Autonomie, eine schwache Wirkungskraft demonstriert, sondern auch die verkannte und auf deplatzierten Dispositionen basierende strategische Logik der mobilisierten Arbeiterklasse entlarvt, die auf einer falsch eingeschätzten Dynamik gesellschaftlicher Reproduktionsmechanismen basiert. Der Grund für dieses taktische Fehlurteil und die Ursache des zum Scheitern verurteilten Vorhabens zur Umgestaltung gesellschaftlicher Strukturen qua kulturelles Kapital rührt daher, dass sich das kulturelle Kapital der Arbeiterfiguren infolge bescheidener ökonomischer Umstände nur beschränkt entfalten kann, meist durch autodidaktische Aneignung bereits kanonischer und deshalb von Herrschenden implizit legitimer Werke, die zudem politisch gefärbt und oft parteilich gesteuert ist, daher den Akteuren keine Flexibilität im Hinblick auf die derart erworbenen Dispositionen bietet und mithin einen eingeschränkten Wert aufweist, denn durch symbolische Gewalt mittels des Konsums solcher Werke werden die Dispositionen der Arbeiterfiguren ohnedies nach dem von

den Herrschenden vorgeschriebenen Denk- und Handlungsschemata geformt, was paradoxerweise zu einem perpetuierendem System führt, in dem die unteren Schichten den Grund ihrer Knechtschaft erkennen, jedoch nicht verändern können, da sie nur die oberflächlichen Manifestationen der herrschenden gesellschaftlichen Konstellationen zu ändern versuchen, wie den Kunst- und Kulturkonsum, ihre Wurzeln jedoch, die eindeutig mit dem ökonomischen Kapital zusammenhängen, vernachlässigen. Gerade das kulturelle Kapital, das man als Waffe anzuwenden versucht, entblößt, inwiefern die Akteure wegen der subtil, aber unaufhörlich ausgeübten symbolischen Gewalt den aufgezwungenen Grundsätzen verhaftet sind, sodass ihr Vorhaben, einen Feldumsturz durchzuführen, trotz des potenziellen Erfolgs infolge der Krisenzeit und der dazugehörigen Destabilisierung festgestellter Feldgrenzen, letztendlich zum Scheitern verurteilt ist, da die Reinterpretation der künstlerischen Werke vonseiten der Arbeiter gemäß den eigenen Dispositionen und ihr Einsatz im Klassenkampf im Sinne einer dadurch neu aufzubauenden Kultur wegen mangelnder ökonomischer Kapitalien keine Konkurrenz für die Herrschenden darstellen können, die gerade wegen ihrer finanziellen und materiellen Überlegenheit im Bereich des Kulturellen angesichts ihrer durch symbolische Gewalt erworbener Legitimität den Arbeitern immer einen Schritt voraus sind und sein werden. Obwohl die im Rahmen dieses Strebens nach dem Leisten eines Widerstands gegen die oppressiven Macht- und Herrschaftsstrukturen die strategische Anhäufung des kulturellen Kapitals einige Vorteile im Feld mitbringen kann, die sich im Bereich des Ökonomischen, Sozialen oder Kulturellen manifestieren und die letztendlich in dem Einschlagen unüblicher, aber profitabler Laufbahnen vonseiten individueller Akteure münden können, bleibt am Ende die Mehrheit der Akteure enttäuscht und resigniert wegen der misslungenen Strategie, die sie anzuwenden versuchten, was durch den Hysteresis-Effekt erklärt werden kann, beziehungsweise durch die Anpassungsträgheit des Habitus, die die veränderten Feldumstände nicht systematisch erkennen kann und darauf mit veralteten und unpassenden Praktiken reagiert, durch die dann folglich die Deplatziertheit der Akteure im jeweiligen Feld veranschaulicht wird.

Die Mobilisierungskraft des Kollektiven, die im Roman oft durch die Formung größerer oder kleinerer sozialer Gruppen vorkommt, zeugt von der stützenden Rolle, die das soziale Kapital in der erwähnten Krisenzeit einnimmt. Es ermöglicht Akteuren, nicht nur im Rahmen des Familien- und Freundeskreises eine Anfangsposition im Feld zu erwerben und sich daher auch Kapitalien und Dispositionen anzueignen, die als Kampfmittel zur Durchsetzung im Feld angewandt werden, sondern bringt auch zusätzliche Profite mit sich, durch Bindungen an besser

positionierte Akteure in den Feldern, die entweder ökonomisch oder symbolisch sein können. Neben der Familie und den Freunden, die als primäres Akkumulationszentrum des sozialen Kapitals eines Akteurs dienen, in dem deren Leistungen und Neigungen symbolisch kontrolliert und sanktioniert werden, kommt die Partei als die zweite soziale Bildungsstätte im Roman vor, die von Akteuren Gehorsam verlangt, dessen Mangel je nach Grad des Grenzüberschreitens sanktioniert wird und entweder sanft beziehungsweise symbolisch vorgeht, oder grob, mit lebensgefährlichen Konsequenzen für die zu sanktionierenden Akteure. Die politische Zugehörigkeit wird daher eines der trennenden Merkmale nicht nur im politischen Feld, sondern auch im künstlerischen Feld und im Machtfeld, denn es kommt zu einer scharfen und exklusiven Trennung zwischen den Mitgliedern dominanter Parteien, den Nationalsozialisten, Kommunisten und Sozialisten, deren Auseinandersetzungen nicht nur im Machtfeld und politischem Feld spürbar sind, sondern auch das künstlerische wegen seiner mangelnden Autonomie deutlich prägen, was die Formung interner Regeln nach extern aufgezwungener Logik zur Folge hat. Diese in allen sozialen Strukturen spürbare und geförderte Kollektivität gewährleistet daher einen taktischen Vorzug in den gesellschaftlichen Machtkämpfen, denn die Akteure können ihrer Kapitalstruktur gemäß alleinstehend keinen produktiven Widerstand leisten und versammeln sich daher in Gruppen oder Parteien, um mit ihrem kollektiv akkumulierten Kapital eine reale Konkurrenz für den übergeordneten Feind im Machtfeld darstellen zu können. Diejenigen, die entweder als Resultat einer Sanktionierung oder infolge eines traumatischen Absonderungsverfahrens alleine bleiben, können den heftigen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen nicht standhalten und versinken entweder symbolisch oder konkret im Unheil ihrer sozialen Absonderung. Da das soziale Kapital, beziehungsweise das Kollektiv daher infolge der allgemeinen Krisenzeit im Roman die wichtigste Legitimierungs- und Konsekrationsinstanz verkörpert und die Akteure gesellschaftlich, politisch und ideologisch prägt, ist es eng verknüpft nicht nur mit dem kulturellen Kapital, denn es bestimmt seinen Wert und nutzt die Art seiner Anwendung als gesellschaftliches Distinktionsmerkmal, sondern auch mit dem symbolischen Kapital, das den Akteuren im Falle erfolgreich anerkannter Kapitalien in bestimmten Feldern Vorzüge verschafft, die auf kollektiv festgestellten Wertmechanismen basieren. So wird den Akteuren ermöglicht, innerhalb der sozialen Konstruktionen, wie es die Partei, Familie, der Freundeskreis oder sogar der Staat sind, durch erfolgreiche und regelrechte Anwendung bestimmter Kapitalsorten Prestige, Ehre oder Anerkennung zu erringen, die folglich zum gesellschaftlichen Aufstieg oder zur Erlangung konkreter, materieller Profite führen können, somit zugleich Potenzial zum Ausüben symbolischer Gewalt implizieren, da ein Aufstieg sowohl im künstlerischem als auch im

politischen Feld einen Akteur dem Machtfeld nähert, dem Terrain zur Akkumulation und Reproduktion verschleierter gesellschaftlicher Herrschaftswerkzeuge.

Das kulturelle Kapital, das zugleich das Leitmotiv des Romans ist und in seiner inkorporierten und objektivierten Form am häufigsten vorkommt, weist im Hinblick auf dessen politisch motivierte Aneignung und Anwendung einen beschränkten Wert auf, einerseits wegen der geschilderten Krisenzeit, die dem ökonomischen Kapital Vorschub leistet, andererseits wegen der Unmöglichkeit vonseiten der Arbeiterfiguren trotz ihrer Bemühungen die ihrem Habitus zugrunde liegenden Dispositionen in ihrer Ganzheit bewusst zu erkennen und umzuwandeln. Daher münden die Figuren ironischerweise in einer strategischen Sackgasse, aus der man sich eventuell durch auf einem angepassten Habitus basierende individuelle Strategien retten kann, die den Umständen eines jeweiligen Feldes entsprechen, was besonders durch die Position der engagierten Kunst demonstriert wird, die kraft der Überlappung des politischen und künstlerischen Feldes entsteht und in der das angeeignete kulturelle Kapital, daher auch die dadurch produzierten künstlerischen Werke, einen bestimmten Wert in beiden Feldern aufweisen. Ihre Wirkung im politischen Feld ist jedoch relevanter, da sie nicht bloß zur Unterstützung parteilichen Richtlinien ausgenutzt werden, wobei die Akteure als Produzenten dafür von der Partei materiell oder symbolisch belohnt werden, sondern auch zur Förderung kritischen Bewusstseins und politischer Mobilisierung unterer Schichten, die in derart instrumentalisierten künstlerischen Werken eine Widerspiegelung der Chronik ihrer Knechtschaft wiederfinden können, die sie zur Reflexion und Aktivwerdung bewegen kann, was letztendlich eine Integrierung der autopoetischen Ansätze des Romans selbst innerhalb seines Inhalts ist.

Da Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* ein derart paradigmatisches Gesellschaftsbild enthält und sich infolge der darin beschriebenen sozialen Konstellationen und des kapitalbezogenen Leitmotivs des Romans als zuträglich erwiesen hat, die darin enthaltenen Felder und Akteure mit einem Fokus auf die Kapitalsorten analytisch unter die Lupe zu nehmen und dadurch sowohl die Tragweite der Bourdieus'schen methodologischen Ansätze zu prüfen, als auch zu bestimmten Schlussfolgerungen im Hinblick auf die internen Gesellschaftsmechanismen des Romans zu gelangen, bleibt daher abschließend zu bemerken, dass gerade anhand der Kapitalsorten und aller damit verknüpfter Begleiterscheinungen innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* die der darin abgebildeten sozialen Ganzheit inhärente Herrschaftslogik erkannt werden kann, die sowohl bei Bourdieu als auch bei Weiss ein zentrales Motiv ist. Während sich Bourdieu in seinen wissenschaftlichen Schriften damit durch die

Analyse der aufgezwungenen Systemhaftigkeit der vorhandenen, realitätsbezogenen Gesellschaftsordnung auseinandersetzt indem er deren Normalzustand beschreibt und dies unter die Lupe nehmend eine umfassende Methodologie entwickelt, deren Ziel eine tiefgründige Beschreibung der Herrschaftslogik ist, widmet sich Weiss einer literarischen Beschreibung des gleichen Phänomens, entwickelt jedoch innerhalb seines Romans eine gesellschaftliche Krisenzeit, die man wegen ihrer Wirkung auf die Felder und die darin verkehrenden Akteure als ein Antizipieren Bourdieu'scher theoretischer Postulate auffassen kann. In beiden Fällen geht es um einen Versuch, die Logik gesellschaftlicher Funktionsordnung zu erkennen, um die darin enthaltenen Herrschaftsformen verstehen und folglich erklären zu können, wobei Bourdieu die Ansätze, die er im Bereich des Realen ausarbeitet, im Literarischen anzuwenden versucht, wie es der Fall in *Die Regeln der Kunst* ist, Weiss jedoch umgekehrt vorgeht und durch das Literarische sich dem Realen annähert. Die Tatsache, dass die im Roman beschriebenen gesellschaftlichen Umstände den Ansatz der Protagonisten, einen Feldumsturz qua kulturelles Kapital versuchen zu wollen, als möglich erscheinen lassen, es zugleich paradoxerweise nicht zulassen wegen der verschleierte repressiven Reproduktionsmechanismen, auf denen das gesellschaftliche System beruht, zeugt letztendlich von einer literarisierten Vorwegnahme Bourdieu'scher theoretischer Annahmen, nicht nur im Hinblick auf die gesellschaftliche Krisenzeit und all ihre möglichen Auswirkungen, sondern auch bezüglich der verschleierte Herrschaftsmechanismen, denen sowohl Bourdieu als auch Weiss trotz des schwer zu brechenden Banns derart aufgezwungener Handels- und Denkmuster durch ihre Werke zu kontern versuchten.

8. Literaturverzeichnis:

- Abendroth, Lisa und Abendroth, Wolfgang (1981): Die „Ästhetik des Widerstands“ als Beitrag zur Geschichte der Arbeiterbewegung. In: Götze, Karl-Heinz und Scherpe, Klaus (Hg.) (1981): *Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss*. Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 1. Argument-Sonderband 75. Berlin: Argument-Verlag GmbH. S. 18-28.
- Beise, Arnd (2002): *Peter Weiss*. Stuttgart: Reclam.
- Benjamin, Walter (1977): *Gesammelte Schriften, II.2*. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1976): *Entwurf einer Theorie der Praxis aus der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. Übers. von Cordula Pialoux u. Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1983): Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Kreckel, Reinhard (Hg.) (1983): *Soziale Ungleichheiten. Soziale Welt*. Sonderband 2. Göttingen, S. 183-198. Übers. von Reinhard Kreckel. URL: <http://unirot.blogspot.de/images/bourdieukapital.pdf>. Zugriff: 18.05.2017
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1991): Das Feld der Macht und die technokratische Herrschaft. Loïc J. D. Wacquant im Gespräch mit Pierre Bourdieu anlässlich des Erscheinens von „La Noblesse d'État“. In: Bourdieu, Pierre (1991): *Die Intellektuellen und die Macht*. Irene Dölling (Hg.). Hamburg: VSA-Verlag. S. 67-100.
- Bourdieu, Pierre (2001): Das politische Feld. In: Bourdieu, Pierre (2001): *Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft*. Übers. von Roswitha Schmidt. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. S. 41-66.
- Bourdieu, Pierre (2001a): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Bourdieu, Pierre (2008): *Political Interventions. Social science and political action*. Texte ausgewählt und vorgestellt von Franck Poupeau and Thierry Discepolo. London, New York: Verso.
- Briegleb, Klaus (1992): Literatur in der Revolte – Revolte in der Literatur. In: Briegleb, Klaus; Weigl, Sigrid (Hg.) (1992): *Gegenwartsliteratur seit 1968 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 12)*. München, Wien: Hanser Verlag. S. 19-72.
- Bürger, Peter (1977): *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (1983): Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Stephan, Alexander (Hg.) (1983): *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 285-295.
- Claas, Herbert (1981): Ein Freund nicht, doch ein Lehrer. Brecht in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Götze, Karl-Heinz und Scherpe, Klaus (Hg.) (1981): *Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss*. Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 1. Argument-Sonderband 75. Berlin: Argument-Verlag GmbH. S. 146-149.
- Götze, Karl Heinz (1995): *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Grenfell, Michael (Hg.) (2008): *Pierre Bourdieu. Key Concepts*. Stocksfield: Acumen.
- Haug, Wolfgang Fritz (1981): Vorschläge zur Aneignung der „Ästhetik des Widerstands“. In: Götze, Karl-Heinz und Scherpe, Klaus (Hg.) (1981): *Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss*. Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 1. Argument-Sonderband 75. Berlin: Argument-Verlag GmbH. S. 29-40.
- Hedges, Inez (2006): The Aesthetics of Resistance. Thoughts on Peter Weiss. In: *Socialism and Democracy*. Volume 20, Issue 2, 2006. S. 69-77. URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08854300600691608>. Zugriff: 18.05.2017
- Herman, Jost (1981): Das Floß der Medusa. Über Versuche, den Untergang zu überleben. In: Götze, Karl-Heinz und Scherpe, Klaus (Hg.) (1981): *Die „Ästhetik des Widerstands“*

lesen. Über Peter Weiss. Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 1. Argument-Sonderband 75. Berlin: Argument-Verlag GmbH. S. 112-120.

Herman, Jost (1983): *Obwohl. Dennoch. Trotzallem. Die im Konzept der freien Assoziation der Gleichgesinnten aufgehobene Antinomie von ästhetischem Modernismus und sozialistischer Parteilichkeit in der „Ästhetik des Widerstands“ und den sie begleitenden „Notizbüchern“.* In: Stephan, Alexander (Hg.) (1983): *Die Ästhetik des Widerstands.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 79-103.

Hvidtfeldt Madsen, Karen (2003): *Widerstand als Ästhetik. Peter Weiss und Die Ästhetik des Widerstands.* Übers. von Ursula Kleinen und Monika Wesemann. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Jenkins, Richard (1992): *Pierre Bourdieu.* London, New York: Routledge.

Jurt, Joseph (2008): Die Theorie des literarischen Feldes von Pierre Bourdieu. In: *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie.* Nummer 1, 2008, S. 5-14. URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege08_01/lithes08_heft1.pdf. Zugriff: 18.05.2017

Jurt, Joseph (2009): *Leben und Zeit.* In: Fröhlich, Gerhard und Rehbein, Boike (Hg.) (2009): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler. S. 1-9.

Jurt, Joseph (2010): Die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu. In: *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie.* Nummer 3, 2010, S. 5-17. URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_03/heft_3_gesamt.pdf. Zugriff: 18.05.2017

Jurt, Joseph (2012): Bourdieus Kapital-Theorie. In: Bergman, Manfred Max; Hupka, Sandra; Meyer, Thomas; Samuel, Robin (Hg.) (2012): *Bildung, Arbeit, Erwachsenwerden: Ein interdisziplinärer Blick auf die Transition im Jugend- und jungen Erwachsenenalter.* Wiesbaden: Springer VS. S. 21-41.

Krenzlin, Norbert (1987): *Ästhetik im Epochenbruch - Zur Stellung der „Ästhetik des Widerstands“ in den Ästhetik-Debatten der Gegenwart.* In: Krenzlin, Norbert (Hg.) (1987): *„Ästhetik des Widerstands“.* Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss. Berlin: Akademie-Verlag. S. 79-99.

Kuttner, Jürgen (1987): „...kein Buch, das einfach zum Leser gelangt“? Zur Aufnahme der Ästhetik des Widerstands in der BRD. In: Krenzlin, Norbert (Hg.) (1987): *„Ästhetik des*

- Widerstands“*. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss. Berlin: Akademie-Verlag. S. 154-176.
- Lenger, Alexander; Schneickert, Christian; Schumacher, Florian (2013): Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. In: Lenger, Alexander; Schneickert, Christian; Schumacher, Florian (Hg.) (2013): *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven*. Wiesbaden: Springer VS. S. 13-41.
- Mitchell, W.J.T. (1995): *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Müller, Jost (1991): *Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die „Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus*. Wiesbaden: DUV, Springer Fachmedien.
- Munkholm, Per (1991): *Avantgardebevægelsen of nutidskunsten*. In: K&K 71. S. 145-155.
- Peter, Lothar (2011): Prolegomena zu einer Theorie der symbolischen Gewalt. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, Jahrgang 36, Ausgabe 4. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften. S. 11-31.
- Rehbein, Boike und Saalman, Gernot (2009): Habitus (habitus). In: Fröhlich, Gerhard und Rehbein, Boike (Hg.) (2009): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler. S. 110-118.
- Rehbein, Boike und Saalman Gernot (2009a): Feld (champ). In: Fröhlich, Gerhard und Rehbein, Boike (Hg.) (2009): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler. S. 99-103.
- Rehbein, Boike und Saalman, Gernot (2009b): Kapital (capital). In: Fröhlich, Gerhard und Rehbein, Boike (Hg.) (2009): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler. S. 134-140.
- Saalman, Gernot (2012): *Soziologische Theorie. Grundformen im Überblick*. (E-Book). o.O.: Centaurus Verlag & Media UG.
- Schmidt, Robert (2009): Symbolische Gewalt (violence symbolique). In: Fröhlich, Gerhard und Rehbein, Boike (Hg.) (2009): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler. S. 231-235.

- Schmidt, Werner (2016): *Peter Weiss. Leben eines kritischen Intellektuellen* (E-Book). Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Schütte, Uwe (2003): Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Die Gefilde des Grauens und der Hoffnung. In: o.V. (2003): *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Bd 3. Stuttgart: Reclam. S. 66-86.
- Sebald, W. G. (2003): *On the Natural History of Destruction*. (E-Book). New York: Random House.
- Stephan, Alexander (1983): „Ein großer Entwurf gegen den Zeitgeist.“. Zur Aufnahme von Peter Weiss‘ „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Stephan, Alexander (Hg.) (1983): *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 346-366.
- Stoppacher, Peter (1986): *Literatur und Gesellschaft am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss*. Graz: dbv-Verlag für die Technische Universität Graz.
- Suderland, Maja (2009): Disposition (disposition). In: Fröhlich, Gerhard und Rehbein, Boike (Hg.) (2009): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler. S. 73-75.
- Suderland, Maja (2009a): Hysteresis (hystérésis). In: Fröhlich, Gerhard und Rehbein, Boike (Hg.) (2009): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler. S. 127-129.
- Wayand, Gerhard (1998): Pierre Bourdieu: Das Schweigen der Doxa aufbrechen. In: Imbusch, Peter (Hg.) (1998): *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Konzeptionen und Theorien*. Opladen: Leske + Burdich. S. 221-238.
- Weiss, Peter (o.J.): Umfrage-Antwort: Schriftsteller der Welt im Kampf um den Frieden. In: Haiduk, Manfred (Hg.) (1979): *Peter Weiss. Aufsätze Journale Arbeitspunkte. Schriften zu Kunst und Literatur*. Berlin: Henschelverlag. S. 172-173.
- Weiss, Peter (1965): 10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt. In: Haiduk, Manfred (Hg.) (1979): *Peter Weiss. Aufsätze Journale Arbeitspunkte. Schriften zu Kunst und Literatur*. Berlin: Henschelverlag. S. 145-151.
- Weiss, Peter (1981): *Notizbücher 1971-1980*. 2 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Weiss, Peter (1988): *Die Ästhetik des Widerstands. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.