

LITERATURA
A RZEŹBA

LITERATUR
UND SKULPTUR

LITERATURA – KONTEKSTY

redaktorzy serii / herausgegeben von
Joanna Godlewicz-Adamiec
Tomasz Szybisty

tom iv / Band iv

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Uniwersytet Warszawski

LITERATURA A RZEŻBA

LITERATUR UND SKULPTUR

redakcja / herausgegeben von
Joanna Godlewicz-Adamiec
Tomasz Szybisty

współpraca / unter Mitarbeit von
Bruno Arich-Gerz
Dominika Wyrzykiewicz

Copyright © 2018 Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
© 2018 Uniwersytet Warszawski

Publikację sfinansowali:
Dieser Band wurde mit finanzieller Unterstützung der folgenden Institutionen herausgegeben:
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Uniwersytet Warszawski, Fundacja Uniwersytetu Warszawskiego



Recenzent tomu / Gutachterin des Bandes

dr hab. NINA NOWARA-MATUSIK (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

*Recenzenci
artykułów
przedłożonych
do tomu*

*Gutachterinnen
und Gutachter
der eingereichten
Beiträge*

prof. dr hab. WOJCIECH BAŁUS (Uniwersytet Jagielloński); Prof. Dr. phil. MATEI CHIHAIA (Bergische Universität Wuppertal); dr hab. RENATA DAMPC-JAROSZ, prof. uś (Uniwersytet Śląski w Katowicach); dr hab. JOLANTA DYGUL (Uniwersytet Warszawski); dr hab. ZBIGNIEW FELISZEWSKI (Uniwersytet Śląski w Katowicach); dr hab. ANNA GĘSICKA (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu); dr hab. ANNA GÓRAJEK (Uniwersytet Warszawski); dr hab. MARZENA GÓRECKA, prof. KUL (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II); dr hab. MICHAŁ HAAKE, prof. UAM (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu); Dr. STEFAN HERMES (Universität Duisburg-Essen, recenzent wspomagający); dr hab. MARIA HUSSAKOWSKA-SZYSZKO (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie); dr hab. KATARZYNA JAŚTAŁ (Uniwersytet Jagielloński); dr hab. GRAŻYNA JURKOWLANIEC (Uniwersytet Warszawski); dr hab. ROMUALD KACZMAREK, prof. UW (Uniwersytet Wrocławski); dr hab. JADWIGA KITA-HUBER (Uniwersytet Jagielloński); dr hab. DOROTA KUDELSKA, prof. KUL (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II); dr hab. MICHAŁ KURAN, prof. UE (Uniwersytet Łódzki); dr hab. MAGDALENA LATKOWSKA (Uniwersytet Warszawski); dr hab. ROBERT MAŁECKI, prof. UW (Uniwersytet Warszawski); dr hab. PRZEMYSŁAW MICHAŁSKI, prof. UP (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie); Prof. Dr. BERND NEUMANN (Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim); dr hab. MAJA PAWLOWSKA, prof. UW (Uniwersytet Wrocławski); prof. dr hab. ANDRZEJ PIEŃKOS (Uniwersytet Warszawski); dr hab. PAWEŁ PISZCZĄTOWSKI (Uniwersytet Warszawski); Prof. ANN MARIE RASMUSSEN (University of Waterloo); Prof. Dr. ANA RUIZ (Universidad Autónoma de Madrid); Prof. Dr. DOLORES SABATE PLANES (Universidade de Santiago de Compostela); dr hab. AGATA SEWERYN, prof. KUL (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II); dr hab. RYSZARD SIWEK, prof. UP (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie); dr hab. BEATA STUCLIK-SUROWIAK (Uniwersytet Śląski w Katowicach); dr hab. ALEKSANDRA SULIKOWSKA-BEŁCZOWSKA (Uniwersytet Warszawski); dr hab. LASZLO V. SZABO (Pannon Egyetem, Veszprém / Univerzita J. Selyeho, Komárno); dr hab. KRZYSZTOF TKACZYK (Uniwersytet Warszawski); dr hab. TOMASZ TOMASIK, prof. AP (Akademia Pomorska w Słupsku); dr hab. MONIKA WOLTING, prof. UW (Uniwersytet Wrocławski); dr hab. WŁODZIMIERZ ZIENTARA, prof. UMK (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Tom powstał we współpracy redakcyjnej z Sekcją Germanistyki Uniwersytetu w Wuppertalu.
Dieser Band entstand in redaktioneller Zusammenarbeit mit der Fachgruppe Germanistik der Bergischen Universität Wuppertal.



ISBN 978-83-952515-0-4

ISSN 2543-9480

Korekta / Korrektur: MARTA ŁUKASZCZYK

Korekta tekstów angielskich / Korrektur der Abstracts: IAN UPCHURCH

Wydawca / Verlag: Imedius agencja reklamowa sp. z o.o., ul. Mogilska 69, 31-545 Kraków

Printed in Poland

Spis treści / Inhaltsverzeichnis

	JOANNA GODLEWICZ-ADAMIEC, TOMASZ SZYBISTY	
	Słowo wstępne	11
<hr/>		
Ożywienia	DOROTHEE GALL	
	Skulptur und Text:	
Belebung	Facetten einer fruchtbaren Begegnung	15
	TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI	
	Na pograniczu realności i życia	35
	THOMAS EMMRICH	
	Skulpturen des Todes:	
	Zur Dekonstruktion literarischer Plastiken	55
	GABRIELA BRUDZYŃSKA-NĚMEC	
	Die Kunstliteratur als Schule der Anschauung.	
	Christian Adolph Klotz (1738–1771)	67
	CEZARY LIPIŃSKI	
	Zur Erfindung der Sprache als skulpturales Material	
	im Umkreis der Dadaisten	81
	EWA SZCZĘSNA	
	O powinowactwie i osobności literatury i rzeźby	95
<hr/>		
Bezruch i poruszenie	JOANNA GODLEWICZ-ADAMIEC	
	Zwischen Körper und Skulptur, Natur und Kunst.	
	Hans Rosenplüts (?) <i>Der Bildschnitzer von Würzburg</i>	111
Reglosigkeit und Bewegung	MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ	
	Od katedry Najświętszej Marii Panny w Rouen	
	do dzielnicy almei w Eśnie. Średniowieczna rzeźba	
	Salome a Flaubertowskie tancerki	123

	AGNIESZKA SOWA	
	„...ein Jahr reden, um eines seiner Werke mit Worten zu wiederholen.“ Zur Bedeutung der Bewegung und Berührung in Rilkes <i>Auguste Rodin</i>	137
<hr/>		
Pamięć słowa – pamięć materii	BARBARA MILEWSKA-WAŻBIŃSKA	
	O spójności rzeźby sepulkralnej z tekstem literackim (na podstawie dwóch zabytkowych nagrobków z Mazowsza)	153
Gedächtnis des Wortes – Gedächtnis des Materials	KATARZYNA KOLENDO-KORCZAK	
	Epitafium Jerzego Rudominy i jego towarzyszy w farze w Nowogródku – rzeźba inspirowana literaturą i literatura inspirowana rzeźbą	165
	JANUSZ MOSAKOWSKI	
	Gdańska rzeźba wobec pamięci (i) literatury	179
	AGATA WOLSKA	
	Adam Bunsch o ołtarzu Mariackim Wita Stwosza	191
	TOMASZ SZYBISTY	
	Literacka grabież ołtarza Mariackiego? Krakowskie dzieło Wita Stwosza w niemieckojęzycznej prozie okresu II wojny światowej	207
<hr/>		
Rzeźba odczytana	MAGDALENA GARNCZARSKA	
	Michała Psellosa dwa opisy antycznego reliefu, czyli o trudnościach interpretacyjnych jedenastowiecznego miłośnika starożytności	223
Skulpturen lesen	PIOTR KOCIUMBAS	
	Mit Feder enthüllt. Literarische Einweihung der Statue Augusts III. von Polen im Artushof zu Danzig	233
	CLAUDIA ALBES	
	Unheimliche Antike. Zu Mérimées Novelle <i>La Vénus d'Ille</i>	251
	ANDRZEJ FABIANOWSKI	
	Norwidowski dyskurs o rzeźbie: <i>Adam Krafft</i> i „ <i>Ad leones!</i> ”	263
	BARBARA DI NOI	
	Kafka und die Skulptur	275

	BEATE SOMMERFELD	
	„Ein lebensgroßer Marmorzwerg“ – emotionales Wirkungspotenzial und mediale Überblendungen in Franz Kafkas Ekphrasen von Skulpturen	289
	TIMO SESTU	
	Lesarten der Gigantomachie. Der Pergamonaltar und Peter Weiss' Ekphrasis in der <i>Ästhetik des Widerstands</i>	301
	AMIRA ŽMIRIĆ	
	Robert Michels Roman <i>Der steinerne Mann</i>	315
	MARIA KŁAŃSKA	
	Der Bildhauer und sein Werk im Schaffen Rose Ausländers	327
Literatura wyrzeźbiona	MONIKA JAKUBEK-RACZKOWSKA, JULIUSZ RACZKOWSKI	
Literatur skulptieren	Traktat św. Bonawentury <i>Lignum vitae</i> a toruński podominański krucyfiks na Drzewie Życia	341
	GRAŻYNA RYBA	
	<i>Ut sculptura poesis</i> . Poetyckie wizje Dantego w interpretacji uczestników biennale małych form rzeźbiarskich w Rawennie	369
	EWA GRESER	
	Refleksje wokół <i>Work about Kleist</i> Franka Stelli	383
Sploty i równoległości	MAŁGORZATA SMORAĞ-RÓŻYCKA	
Verflechtungen und Parallelen	Posągi-idole w <i>Psalterzu Chłudowa</i> . Uwagi o recepcji myśli platońskiej i przedstawieniach antycznej rzeźby monumentalnej w poikonoklastycznej kulturze bizantyńskiej	399
	ANDREA RUDOLPH	
	Hexenfiguren in Ernst Barlachs literarischem, graphischem und plastischem Werk	417
	WOLFGANG BRYLLA	
	Der Fall Ernst Barlach, oder: Wie die Literatur „entartete“ Kunst rehabilitieren konnte	441
	MAREK ZGÓRNIAK	
	Z notatek lekarza wariatów i z Paryża około roku 1900. Wypowiedzi Antoniego Kamińskiego o rzeźbie i rzeźbiarzach	455

Dotyk i fragment	BARBARA SEIDL Zwischen Reproduktion und Rekonstruktion: der Torso als Gegenstand interartistischer Transformation	479
Berührung und Fragment	ROBERT HERMANN Im Reigen der Blicke: Fragmentierte Dreidimensionalität in Rilkes <i>Archaischer Torso Apollos</i>	495
	BJÖRN HAYER Die Ethik der Ästhetik. Rainer Maria Rilkes Gedichte im Kontext der skulpturalen Kunst	507
Abstracts	Summaries in English	523
	Spis ilustracji /Abbildungsnachweis	557

*Mistrz uczuł w swojej piersi dech nieskończoności
Potężny, jak ocean, gdy się pianą zwelni.
Chciał wyrzucić z swej głębi moc życiowej pełni,
Której orkan wezbranej potęgi zazdrości.*

*I w głazie dłonie jego młodzieńca wykuly,
Który ludzi miał uczyć zwycięstw, dumy, chwały!
Posągu człon drgał każdy siłą napęczniały,
Szaleń nadmiaru grały w nim wszystkie muskuły.*

*A ten, co pierwszy ujrzał boskość w mistrza tworze,
Padł na twarz zatrwożony, szepcząc ciche modły:
„W proch przed tobą mocarze niech padną najpierwsi!”*

*Mistrz zmarszczył brwi, odtrącił zgiętego w pokorze
I widząc, jak moc rzuca się słabości podlej,
Młotem strzaskał posągu granitowe piersi!...*

Leopold Staff *Rzeźbiarz*
ze zbioru *Sny o potędze* (1901)

Lesarten der Gigantomachie. Der Pergamonaltar und Peter Weiss' Ekphrasis in der *Ästhetik des Widerstands*

Der Pergamonaltar – ein „entfesselter Laokoon“¹? Der vorliegende Beitrag möchte sich dieser beiläufig entliehenen Formulierung aus verschiedenen Perspektiven nähern, und dabei das wechselseitige Verhältnis von Literatur und bildender Kunst bzw. Literatur und Skulptur im Besonderen in den Blick nehmen. Die Frage nach den ‚Lesarten der Gigantomachie‘ wird sich dabei ebenso an das berühmte ‚Große Fries‘ des Pergamonaltars richten wie an die Ekphrasis desselben, die der schwedisch-deutsche Schriftsteller Peter Weiss in seiner *Ästhetik des Widerstands*² unternommen hat. Dabei soll es um eine doppelte Bezugnahme von Skulptur und Literatur gehen. Denn zum einen spiegeln sich im Großen Fries des Pergamonaltars die antike Mythologie bzw. die literarischen Narrationen von der Gigantomachie. Zum anderen verweist die repräsentative Funktion einer solchen Fries-Darstellung auch auf seine politischen Dimensionen, die besonders im Hinblick auf Peter Weiss beleuchtet werden sollen.

Bevor Weiss sich endgültig dem literarischen Schreiben zuwandte, hatte er bereits als bildender Künstler und als Filmemacher auf sich aufmerksam gemacht. So verwundert es auch nicht, dass der Autor in der Dankesrede anlässlich der Verleihung des Lessing-Preises im Jahr 1965 auf eben die Schrift

SCHLÜSSEL-
WÖRTER
Pergamonaltar, Ekphrasis, Laokoon, Politik, Ästhetik des Widerstands

-
- 1 B. Lindner, *Der Schrei des Laokoon. Winckelmann, Lessing ... Peter Weiss*, in: *Wege der Literaturwissenschaft*, hrsg. von J. Kolkenbrock-Netz, G. Plumpe, H.J. Schrimpf, Bonn 1985, S. 85.
 - 2 Der vorliegende Beitrag zitiert aus der einbändigen *Neuen Berliner Ausgabe* (P. Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, hrsg. von J. Schutte, Berlin 2016), die die besonders im dritten Band erheblich voneinander abweichenden Ausgaben in der BRD (Suhrkamp) und der DDR (Henschelverlag) nach den Korrekturen Peter Weiss' zusammenführt; vgl. zu Publikationsgeschichte des dritten Bandes: M. Haiduk, *Vom schwierigen Umgang mit dem Abbild der eigenen Geschichte. Zur Entstehung der Berliner Ausgabe der Ästhetik des Widerstands*, „Das Argument“, 58: 2016, Heft 2, S. 215–223. Der Roman wird im Fließtext mit der Sigle „ÄdW“ und entsprechender Seitenzahl zitiert.

Lessings eingeht, die unter dem Titel *Laokoon* von erheblichem Einfluss auf den Diskurs über das Verhältnis von Literatur und Malerei gewesen ist. Lessing selbst, von Hegel als „Stubengelehrte[r]“³ apostrophiert, nutzt seine Reflexion zur ‚Laokoon-Gruppe‘ und der Beschreibung des Todes des Trojaners Laokoon in Vergils *Aeneis* dazu, grundlegende Gedanken zum Verhältnis von Kunst und Literatur zu machen. Die Gegenstände, durch die sich Malerei, die hier stellvertretend für alle bildenden Künste steht, und Poesie definieren, gibt Lessing wie folgt an:

Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.⁴

Der hier verwendete abstrakte Gegenstandsbegriff unterscheidet Gegenstände in räumlichen und zeitlichen Dimensionen. Gegenstände, die sich räumlich ausprägen, nennt Lessing Körper und schlägt sie der Malerei bzw. den bildenden Künsten allgemein zu. Gegenstände, die sich zeitlich ausdehnen, nennt Lessing Handlungen und ordnet diese der Poesie zu. In der Paraphrase zeigt sich, dass notwendigerweise Überschneidungsbereiche existieren müssen: Denn das, was Lessing als „Handlung“ bezeichnet, hat, da es sich in der Regel im Raum ereignet, auch eine räumliche Dimension. Somit verwundert es nicht, dass Lessing seine Aufteilung aufweicht, indem er erläutert, die Malerei könne durch Körper ‚andeutungsweise‘ auch Handlungen darstellen. Die Poesie wiederum schildere auch Körper, aber ebenso nur ‚andeutungsweise‘ durch Handlungen.⁵

Peter Weiss richtet den Fokus in ‚seinem‘ Laokoon vor allem auf die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache. Dabei ist die in der dritten Person,

3 So Hegel (G.W.F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 14: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Frankfurt am Main 1970, S. 434) polemisch über Lessing in einer Anmerkung zur Laokoon-Debatte, ohne diesen jedoch explizit namentlich zu erwähnen. Denjenigen, zu denen die „Winckelmannsche Anregung“ (ibidem) noch nicht durchgedrungen sei, fehlte „ebenso sehr die Gelegenheit wirkliche Kunstwerke zu sehen, als die Fähigkeit, dieselben in der Anschauung aufzufassen“ (ibidem).

4 G.E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, mit einem Nachwort von I. Kreuzer, Stuttgart 1964, S. 114.

5 Vgl. ibidem, S. 114–115.

meist über Partizipien, angesprochene Person offenbar eine autobiographische Konstruktion. Weiss behandelt hier also auch seine eigene Sprachkrise⁶ im schwedischen Exil, in der er sich in einer problematischen Position zwischen seiner deutschen Muttersprache und der schwedischen Exilsprache befand:

Die Wörter des neuen Bereichs wuchsen vor ihm auf. Sie waren überdimensioniert, er tumte zwischen den Wörtern umher, stolperte von einem zum andern, die Wörter hatten scharfe Kanten an denen er sich stieß. In diesem Stadium befand er sich zwischen zwei Sprachen. Die eine Sprache gehörte zum seinem täglichen Leben. [...] Die andere Sprache gehörte der Nacht an. Wenn er einige Stunden allein verbracht hatte und die Laute, die ihn tagsüber umgeben hatten, zurückgesunken waren, konnten aus der alten Sprache Wortfolgen aufsteigen, zu denen oft noch der Klang bestimmter Stimmen gehörte.⁷

Weiss leitet so auch seine Hinwendung zur bildenden Kunst her, die dazu diene, die zerbrochenen Teile zu einer neuen, defragmentierten Ganzheit zusammenzusetzen, die „verschiedensten Erlebnisse [...] zu einem einzigen Augenblick“⁸ zu fügen. Das Bild wird dabei dennoch gegenüber der Sprache tendenziell abgewertet.

Wie reich auch immer der Inhalt eines Bildes ist, er umfaßt doch nie mehr als eine einmalige Situation. Das Auge folgt den Einzelheiten auf der Fläche, und alle Einzelheiten ergeben in Gleichzeitigkeit das Bild.⁹

Die Sprache hingegen, mit ihren Modi „Sprechen, Schreiben und Lesen bewegt sich in der Zeit“.¹⁰ Die Temporalität der Sprache wird also mit einer grundsätzlichen Struktur der Sprache verbunden, bei der einzelne Laut- bzw. Schriftzeichen aufeinander folgen und deswegen auch nur in diesem zeitlichen Nacheinander rezipierbar sind.¹¹

6 Vgl. R. Langer, *Wir seh'n nur ihr Verstummen. Zur Sprachproblematik bei Peter Weiss*, in: *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss*, hrsg. von H. Höller, Stuttgart 1988, S. 39–57.

7 P. Weiss, *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, in: idem, *Rapporte*, Frankfurt am Main 1968, S. 177–178.

8 Ibidem, S. 179.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 Vgl. hierzu kritisch: Ch. Schaefer, St. Rentsch, *Ekphrasis. Anmerkungen zur*

Satz stößt auf Gegensatz, Frage auf Antwort. Antwort auf neue Frage. Behauptetes wird widerrufen, Widerrufenes wird neuen Bewertungen unterzogen. Der Schreibende und Lesende befinden sich in Bewegung, sind ständig offen für Veränderungen.¹²

Der Linearität der Sprache wohnt damit ein entscheidendes hermeneutisches Potenzial inne. Interessant ist hierbei, dass dieser hermeneutische Zirkel unterscheidungslos von Schreibenden und Lesenden durchlaufen wird, die in Auseinandersetzung mit der Sprache (die gleichen?) Bewegungen von kritischer Aneignung und Distanzierung vollziehen. In Bezug auf die Ekphrasis kommt der Sprache damit auch die Funktion zu, Bilder kritisch zu hinterfragen. Weiss führt hierzu aus:

Worte enthalten immer Fragen. Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit dem Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen.¹³

*

Das vollständige Panorama der Gigantomachie, wie es sich im Pergamon-Altar darstellt, ist wohl erst „allmählich aus der Lokalsage“¹⁴ zu einer flächendeckenden Erzählung gewebt worden. Die schriftlichen Überlieferungen, auf die die Schöpfer des Gigantenfrieses zurückgreifen konnten, gehen dabei aber nicht sonderlich ins Detail. Die erste Erwähnung, in der auch Herakles bereits eine herausragende Stellung innehat, findet sich im *Ersten nemeischen Gesang* von Pindar:

*Wann im Gefilde von Phlegra die Götter
Mit den Giganten in den Kampf
Schreiten, dann durch seiner Geschosse Gewalt
Wird der Erde schimmernd Laub
Befleckt von ihrer Söhne Blut*¹⁵

Begriffsbestimmung in der neueren Forschung, „Zeitschrift für französische Sprache und Literatur“, 114: 2004, Heft 2, S. 154.

¹² Weiss, *Laokoon...*, op. cit., S. 179.

¹³ Ibidem, S. 182.

¹⁴ E. Kuhnert, *Giganten*, in: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, hrsg. von W.H. Roscher, Bd. 1, Abteilung 2, Leipzig 1890, Sp. 1639–1673.

¹⁵ Pindar, *Erster nemeischer Gesang*, in: idem, *Siegesgesänge*, Deutsch in den Versmaßen der Urschrift von J.J.C. Donner, Leipzig–Heidelberg 1860, S. 221.

Dies erfahren wir im Modus einer Prophezeiung, die das künftige Leben des Herakles vorhersagt. Zum Kampf der Olympier gegen die Giganten werden jedoch keine ausführlichen Informationen gegeben. Die bereits bei Pindar formulierte Prophezeiung taucht auch bei Apollodor in leicht abgewandelter Form wieder auf. Dort wird zudem die Gestalt der Giganten so beschrieben, wie sie auch im Gigantenfries erscheinen. Zur näheren Betrachtung der Konstellation auf dem Fries nutzt dieser Beitrag eine 3D-Rekonstruktion des Reliefs, die das Pergamon-Museum in Zusammenarbeit mit dem Fraunhofer-Institut für Graphische Datenverarbeitung entwickelt hat.¹⁶ Dieses 3D-Modell entwickelt bei genauerer Betrachtung eine erstaunliche Wirkung auf die Wahrnehmung des ‚Großen Frieses‘. Im Unterschied zum Pergamonaltar, wie er im Museum als ausgestellte Architektur wahrgenommen wird, lässt sich im 3D-Modell etwas nachvollziehen, das man als ‚Verräumlichung‘ einer zeitlichen, narrativen Struktur bezeichnen könnte.¹⁷ Umgekehrt lässt sich diese Beobachtung, mit Blick auf den Großen Fries selbst, als eine „temporalization“ of sculpture¹⁸ bezeichnen.

Die übliche Betrachterperspektive, wie sie auch für die Besuchergruppe in der Ästhetik des Widerstands angenommen werden müsste, gestaltet sich so, dass der ‚Große Fries‘ um den eigenen Standpunkt herum angeordnet ist. Das bedeutet, dass etwa der Teil des Frieses, der zur Rückseite des Pergamonaltars gehört, diesem gegenüber angeordnet ist. In der 3D-Rekonstruktion ist diese Situation in der Detailansicht des Frieses aufgelöst. Die virtuelle Führung beginnt mit dem ‚Ostfries‘, das in der ursprünglichen Architektur des Altars dem Hauptzugang zum Heiligen Bezirk gegenüberlag. Ein antiker

¹⁶ <http://3d.smb.museum/pergamonaltar/> [Stand: 23.04.2018]. Der Pergamonaltar wird derzeit aufwendig restauriert und ist seit Herbst 2014 für Besucher nicht zugänglich. Die Analyse des Altars bzw. des ‚Großen Frieses‘ muss sich daher auf Fotografien sowie auf die Erinnerung des Verfassers stützen, der das Pergamonmuseum im Jahr 2011 besucht hat. Für die Analyse des Frieses ist die genannte 3D-Rekonstruktion von entscheidender Bedeutung.

¹⁷ Werner Wolf hat im Entwurf einer intermedialen Erzähltheorie für graduelle Abstufungen innerhalb von Narrativität in den unterschiedlichen Künsten plädiert. Während dominant verbale Medien einen stärkeren ‚Anteil werkseitiger Narreme‘ aufwiesen, forderten Werke der bildenden Kunst bzw. der Musik zur ‚rezipientenseitigen Narrativierung‘ auf (vgl. W. Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hrsg. von V. Nünning, A. Nünning, Trier 2002, S. 96).

¹⁸ F. Cirulli, *Bridging Space and Time. Winckelmann's Theory and its Aftermath (1754–78)*, in: *Space and Time in Artistic Practice and Aesthetics. The Legacy of Gotthold Ephraim Lessing*, ed. S.J. Lippert, London–New York 2017, S. 38.

Besucher hätte an der Mitte des ‚Ostfrieses‘ also unweigerlich seinen Rundgang um den Altar beginnen müssen. Dort ist an zentraler Stelle auch der Kern der Gigantomachie dargestellt: Die olympischen Götter kämpfen, unterstützt durch Herakles, gegen die Giganten. Herakles fehlt in dem Fries, nur die Aufschrift mit seinem Namen deutet heute noch auf seine Position hin. Was bei der zeitlichen Betrachtung gleich ins Auge fällt, ist, dass der Kampf der Götter gegen die Giganten von seinem Ende her erzählt wird. Der Athena, die den Giganten Alkyoneus an den Haaren packt, wird von der Siegesgöttin Nike bereits der Kranz aufs Haupt gesetzt. Die „Handlung“¹⁹ startet also *in medias res*.

Was bei Apollodor noch stark auf die Herakles-Geschichte eingeschränkt bleibt, wird im Großen Fries nicht nur um das Figurenpersonal bedeutend erweitert. Vielmehr kommen auch Details hinzu, die die Bewaffnung und die Kampfkonstellationen betreffen. Auch bemerkt Ernst Kuhnert, dass die Darstellung von schlangenfüßigen Giganten späterhin stilbildend für die Darstellung von Giganten gewesen sei.²⁰ Eine Dimension des Narrativen liegt folglich in der eigenständigen Weiterführung der Mythographie durch die Auswahl und Anordnung der Figuren im Fries. Gestützt wird diese Beobachtung auch durch zwei weitere Aspekte. Zum einen lässt sich das bereits geschilderte Abschreiten des Altars als Abschreiten einer chronologischen Abfolge verstehen. Dies erscheint schon allein dadurch plausibel, dass die Gesamtlänge des Reliefs beim Umrunden des Altars etwa 120 Meter beträgt, worin bereits eine beträchtliche Verzeitlichung des Rezeptionsvorgangs erkennbar wird. Die freilich gleichzeitige Anwesenheit aller Bestandteile des Reliefs ändert nichts an seiner sukzessiven Rezeption.²¹ Dieser Umstand lässt sich besonders gut in der digitalen Rekonstruktion nachvollziehen, während ein fingierter Besuch des Pergamonmuseums die Gleichzeitigkeit der Eindrücke vermitteln würde.

Der zweite Aspekt, der für die Narrativität des Reliefs spricht, ist der Umstand, dass alle Figuren in unmittelbarem Geschehen eingefroren sind,

19 Bezeichnenderweise spricht auch die Beschreibung des Frieses, die die virtuelle Führung durch das 3D-Modell bereitstellt, von „Handlung“. Dort heißt es: „Geschicht hat der Bildhauer die Freitreppe in die Darstellung mit einbezogen und somit Architektur und Handlung aufs Engste miteinander verwoben“ (<http://3d.smb.museum/pergamonaltar/> [Stand: 23.04.2018], Beschreibung des Südrisalits).

20 Vgl. Kuhnert, op. cit., Sp. 1668.

21 Zur Verdeutlichung ließe sich ausführen, dass auch in einem handelsüblichen Buch alle Buchstaben gleichzeitig vorhanden sind, ohne dass die chronologische Abfolge ihrer Rezeption gewöhnlich in Frage gestellt würde.

sämtlich kurz vor der entscheidenden Ausführung der Handlung. In der *Ästhetik des Widerstands* wird diese Beobachtung ebenfalls aufgegriffen. Es heißt hierzu:

Noch einmal wandten wir uns dem Relief zu, das in seinen Bändern überall die Sekunde aufzeigte, in der gewaltsame Veränderung bevorstand, den Augenblick, in dem die gesammelte Kraft die unabwendbare Folge ahnen läßt. Indem wir die Lanze unmittelbar vorm Wurf, die Keule vorm Niedersausen, den Anlauf vorm Sprung, das Ausholen vorm Aneinanderprallen sahn, wurde unser Blick von Figur zu Figur, von einer Situation zur nächsten getrieben, und im ganzen Umkreis begann der Stein zu vibrieren (ÄdW, 14).

Im Auftakt von Peter Weiss' Roman betrachten drei Schüler (Coppi, Heilmann und der mutmaßlich Peter Weiss verkörpernde²² Ich-Erzähler) im Berlin des Jahres 1937 den Pergamonaltar und deuten den Kampf der Giganten gegen die Götter, der auf dem Großen Fries desselben dargestellt ist, marxistisch aus. Dabei wird der Fries allerdings in seiner Bruchstückhaftigkeit, wie sie sich ‚heute‘ darstellt, beschrieben und interpretativ fruchtbar gemacht, was an folgender Textstelle deutlich wird:

Die Wellen des unaufgelösten Haars umflossen sie. Auf der Schulter trug sie eine Schale voll Granatäpfeln. Blattwerk, Weintrauben rankten an ihrem Nacken. In der seitwärts gewandten rohen Fläche war der Ansatz des um Gnade flehenden Munds zu erkennen. Eine Wunde klappte vom Kinn bis zum Kehlkopf. Alkyoneus, ihr Lieblingssohn, drehte sich, ins Knie sinkend, schräg von ihr weg. Der Stumpf seiner linken Hand tastete nach ihr. Sein linker Fuß, am gedehnten zersplitterten Bein hängend, rührte sie noch an (ÄdW, 13).

Beschrieben wird die Erdmutter Gaia, die Beschädigungen und Zersplitterungen werden hier zur notwendigen Konsequenz der Gigantenschlacht und damit auf die ursprüngliche Bildaussage zurück bezogen. An der Textstelle lässt sich auch besonders gut verdeutlichen, was Tobias Schluttenhofer

²² Peter Weiss selbst hat die *Ästhetik des Widerstands* in einem Interview mit Rolf Michaelis als eine „Wunschautobiographie“ bezeichnet (P. Weiss, *Es ist eine Wunschautobiographie. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman*, „Die Zeit“, 42, 1975, www.zeit.de/1975/42/es-ist-eine-wunschautobiographie [Stand: 10.07.2018]).

meint, wenn er die Besonderheit der Ekphrasis bei Peter Weiss darin sieht, dass nicht „aus einer differenten Logik in die eigene Kunst“²³ übertragen werden soll, sondern das Ziel auch darin besteht, die „Lessing’sche Trennung zwischen bildender Kunst und Dichtung“ zu überwinden.²⁴ So bemerkt auch Hans Höller:

Die Roman-Ouverture führt in der sprachlichen Nachahmung des antiken Bildwerks die tendenzielle Aufhebung der Grenzen von *Malerei und Poesie* vor. Grammatisch zeigt sich diese Grenzaufhebung vor allem in den parataktischen Gruppen der Präsenz- und Perfektpartizipien, die als sprachliche Imitation der *nebeneinandergeordnete(n) Zeichen* (Lessing) des Bildes verstanden werden können, und in den substantivierten Verben und substantivischen Ausdrücken, die der dinghaften Präsenz des Bildgeschehens in der Sprache Ausdruck zu verleihen scheinen.²⁵

Deutlich wird, dass Weiss sich für eine handlungsbezogene Beschreibung auf drei Ebenen entscheidet,²⁶ von denen die Ebene der Gigantomachie, also der Handlungsverlauf des Kampfes der Götter gegen die Giganten, bereits aufgezeigt wurde. Die zweite Ebene ist die der Architektur im Sinne einer Baugeschichte:

Die Giganten, die Söhne der klagenden Ge, vor deren Oberkörper wir standen, hatten sich frevelnd gegen die Götter erhoben, andere Kämpfe aber, die über Pergamons Reich hingegangen waren, lagen unter dieser Darstellung verborgen. Die Regenten aus der Dynastie der Attaliden ließen sich von ihren Bildhauermeistern das schnell Vergehende, von Tausenden mit ihrem Leben Bezahlte, auf eine Ebene des zeitlos Bestehenden übertragen und damit ein Denkmal ihrer eignen Größe und Unsterblichkeit errichten (ÄdW, 11).

23 T. Schluttenhofer, *Im Treiben der Fragmente. Der Große Fries des Pergamon-Altars bei Peter Weiss und Gerhard Falkner*, in: *Zeitgedanken. Beiträge zur Literatur(theorie) der Moderne und Postmoderne*, hrsg. von M. Preuss, Berlin 2015, S. 160–161.

24 Ibidem.

25 H. Höller, „Plötzlich, in der Konfrontation mit diesem Fries, verknüpfte sich vieles miteinander.“ *Ein Kommentar zu ÄdW I, 7–15*, in: *Hinter jedem Wort...*, op. cit., S. 149–150.

26 Mit Blick auf die Ästhetik des Widerstands insgesamt hat auch Peter Bürger die drei Zeitebenen „des Dargestellten, der Produktion und der Rezeption“ unterschieden (P. Bürger, *Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der „Ästhetik des Widerstands“*, in: *Die Ästhetik des Widerstands*, hrsg. v. A. Stephan, Frankfurt am Main 1983, S. 288).

Auf dieser zeitlichen Ebene werden also der Kontext der Erbauung und die Rezeption des Frieses thematisiert. Auf beiden Ebenen, in der Nacherzählung der Gigantomachie und der Ebene der Architektur, wird ebenso das Verhältnis von Kunst und Politik thematisiert. Weiss liest gleich in doppelter Hinsicht einen politischen Gehalt in den Fries: Zum einen sind die Giganten in seiner Lesart positiv konnotiert, als Identifikationsfiguren für die unteren Gesellschaftsschichten. Dabei wird die Dialektik zwischen dem Kunstsinn der Herrschenden, für die das Kunstwerk einen propagandistischen und elitären Charakter aufweist, und der aus dem Kunstwerk sich ableitenden „untergrabenden Fähigkeiten“ (ÄdW, 72) zu jeder historischen Etappe einer Geschichte des Pergamonaltars deutlich.

Die Eingeweihten, die Spezialisten sprachen von Kunst, sie priesen die Harmonie der Bewegung, das Ineinandergreifen der Gesten, die andern aber, die nicht einmal den Begriff der Bildung kannten, starrten verstohlen in die aufgerissenen Rachen, spürten den Schlag der Pranke im eignen Fleisch (ÄdW, 12).

Weiss geht es nun auf der dritten Ebene, der Ebene der Rahmenhandlung – Coppi, Heilmann und der Ich-Erzähler im Museum – um eine radikale Umwertung dieser Zusammenhänge und eine Aktualisierung der thematischen Bezüge. Die Freundesgruppe „liest“, so Stephan Meyer, „den Fries nicht nur als steinernes Zeugnis eines bestimmten historischen Zustands menschlicher Ausbeutungs- und Widerstandsformen, sondern transformiert es darüber hinaus zu einem generellen Deutungs- und Strukturschema für historische Daten und eigene Erfahrungen“. ²⁷ Besonders deutlich wird dies durch die gleichzeitige Anwesenheit von SS- und SA-Angehörigen im Museum:

Auf dem Weg zum engen, niedrigen Ausgang an der Seite des Saals leuchteten uns oft aus den kreiselnden Verschiebungen in der Menge der Besucher die roten Armbinden der schwarz und braun Uniformierten entgegen, und immer wenn ich im weißen runden Feld das Emblem auftauchen sah, rotierend und hackend, wurde es zur Giftspinne, schroff behaart, gestrichelt mit Bleistift, Tinte, Tusche, unter Coppis Hand, so wie ich es von der Schulklasse des Scharfenberger Instituts her kannte (ÄdW, 14).

²⁷ St. Meyer, *Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“*, Tübingen 1989, S. 160.

Eine Funktion der Ekphrasis liegt für Weiss also deutlich in der Möglichkeit der Aktualisierung und der Explikation der politischen Dimension der Skulptur. Aber:

Die Deutungsleistung des Kunstwerkes ‚Pergamonfries‘ besteht für die Freundesgruppe nicht nur in dessen Inhalt, sondern darüber hinaus in seiner bildlichen, d.h. visuellen Darstellungsweise, die in dieser Eigenschaft die Anschauungsform unmittelbaren Erlebens wiederholt und darin mit den alltäglichen Erfahrungswerten der drei Freunde übereinstimmt.²⁸

Gemeint ist hiermit auch der Fragment-Charakter des Frieses, der bei Peter Weiss nicht nur direkt in die Beschreibung eingeht, sondern auch interpretatorisch fruchtbar gemacht wird. So wendet er sich der Figur des Herakles ganz dezidiert zu:

wir suchten zwischen den eingemauerten Körpern, den Resten der Glieder, nach dem Sohn des Zeus und der Alkmene, dem irdischen Helfer, der durch Tapferkeit und ausdauernde Arbeit die Zeit der Bedrohungen beenden würde. Nur auf ein Namenszeichen von ihm stießen wir [...], und Coppi nannte es ein Omen, daß gerade er, der unsresgleichen war, fehlte, und daß wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprecher des Handels zu machen hatten (ÄdW, 14).

Die Ausdeutung des Frieses dringt damit auch in die Zwischenräume der Figuren ein und füllt die Leerstellen auf, ohne diese unkenntlich zu machen. Mit der Verschachtelung der Ekphrasis in drei zeitliche Ebenen erreicht Peter Weiss etwas, das als ‚temporale Dreidimensionalität‘ apostrophiert werden könnte. Unter Bezugnahme auf Lessings Laokoon könnte man diese ‚temporale Dreidimensionalität‘ als Verweis auf die handlungsbezogene Beschreibung eines Raumes verstehen. Das Koordinatensystem, das Weiss mit den drei Zeitebenen aufspannt, stünde damit ganz in der antiken Gattungstradition²⁹: Auch der Pergamon-Altar wird gleich mehrfach handlungsvermittelt dargestellt, wobei die eigentliche Beschreibung der dargestellten Szenen

²⁸ Ibidem, s. 159.

²⁹ So beschreibt etwa Homer den Schild des Achill im Modus eines ‚Verfahrensberichtes‘. Durch eine Handlung – das Schmieden des Schildes durch Hephaistos – wird (mit Lessing: „andeutungsweise“) die räumliche Dimension des Schildes offenbar.

eben entweder aus der expliziten Betrachterposition des Museumsbesuchers oder losgelöst als mythographische Explizierung fassbar wird.

Im komplexen Zusammenspiel der drei ausgeführten zeitlichen Ebenen stellt sich der Pergamon-Altar nicht nur in seinem historischen Kontext dar, sondern auch als ‚Überrest‘.³⁰ Weiss stellt die Beschädigungen des Frieses nicht nur aus, sondern macht diese auch für seine politische Lesart fruchtbar. Und, indem er die Gigantomachie nicht nur einfach nacherzählt, sondern die beschädigten Skulpturen von der Instrumentalisierung des Mythos zeugen lässt; indem der Erhaltungszustand nicht als Makel, sondern als produktives Moment der Beschreibung empfunden wird, leistet Peter Weiss auch eine Verwissenschaftlichung der literarischen Bildbeschreibung, die damit zu einer Art von materialistischer Quellenkritik wird, ohne dabei den Modus des Poetischen zu verlassen.

Die Ekphrasis bei Peter Weiss begnügt sich mithin nicht mit der bloßen Darstellung des Sichtbaren, sondern erweitert dieses mehrfach um bedeutungstragende historische Einschreibungen. Ihr kommt damit eine epistemische Dimension zu, auf die auch Peter Klotz hingewiesen hat: „Eine ekphrastische Betrachtweise zielt auf Wesentliches, sie schließt Vorwissen nicht aus, versteht sich aber als Entdeckungsprozedur mittels Beschreiben“.³¹ Bei Peter Weiss erhält die Ekphrasis in diesem Sinne geradezu methodische Bedeutung. Denn: „[I]ndem das antike Kunstwerk in einer zentralen Institution der Überlieferung der Kunst, im Museum, und an einem historisch ausgewiesenen Datum interpretiert wird, rückt der gesellschaftliche Funktionszusammenhang der Kulturgüter in den Blick“.³² Die Ekphrasis versteht sich allerdings nicht nur als Einlösung einer solchen politischen Betrachtungsweise von Kunstwerken, sondern enthält auch einen didaktischen Impetus.

Der Rezipient wird dazu aufgefordert, in der Lektüre des monumentalen Textes der *Ästhetik des Widerstands* eine spezifische Lektürehaltung einzuüben.³³ So vermerkt Peter Weiss in seinen Notizbüchern ebenfalls

30 Dieser Begriff wird in der Geschichtswissenschaft als dasjenige verstanden, „was aus jener Gegenwart, deren Verständniss wir suchen, noch unmittelbar übrig ist“ (J.G. Droysen, *Grundriss der Historik*, Leipzig 1868, S. 14). Er bildet ein Gegensatzpaar mit dem Begriff ‚Tradition‘ (bei Droysen: „Quellen“ und „Denkmäler“, *ibidem*), zu der die mythologischen Grundlagen gerechnet werden können.

31 P. Klotz, *Ekphrastische Betrachtungen. Zur Systematik von Beschreiben und Beschreibungen*, in: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*, hrsg. von H. Hausendorf, München 2007, S. 79.

32 Höller, *op. cit.*, S. 166.

33 Der Kunsthistoriker Harald Olbrich sieht im Umgang mit Kunstwerken in der *Ästhetik des Widerstands* gar eine „indirekte Forderung von Weiss an die

Leitfragen zur Bildanalyse, die letztlich auch, wie deutlich geworden ist, in der Beschreibung des Altarfrieses beantwortet werden. Insbesondere die kommentarlos untereinandergeschriebenen Begriffe „Hauptwirkung / Nebenwirkung / Konsequenzen“³⁴ eröffnen genau den Spielraum für ambivalente Deutungen, der der Kunst immer eingeschrieben ist.

Zwar mag man in diesem Sinne dem Archäologen Wolfgang Schindler zustimmen, Peter Weiss habe „dieses Weltwunder der Antike seinen Intentionen völlig gefügig gemacht“.³⁵ So wird letztlich aber auch eine Lektürepraxis eingelöst, die der Roman scheinbar intradiegetisch programmatisch vertritt:

Als Eigentumslose näherten wir uns dem Angesammelten zuerst beängstigt, voller Ehrfurcht, bis uns klar wurde, daß wir dies alles mit unsern eignen Bewertungen zu füllen hatten, daß der Gesamtbegriff erst nutzbar werden konnte, wenn er etwas über unsre Lebensbedingungen sowie die Schwierigkeiten und Eigentümlichkeiten unsrer Denkprozesse aussagte (ÄdW, 67–68).

In einer rezeptionsästhetischen Lesart könnte man den monumentalen Charakter der Textblöcke³⁶ auch als Aufforderung an den Rezipienten verstehen, diese Blöcke zu bearbeiten, mithin selbst „bildhauerisch“ tätig zu werden. Nur in Bezug auf die Gestaltungsfreiheit sind die Freiheiten durch den ‚Steinmetz‘ Weiss bereits deutlich eingeschränkt: Was sich in den Textblöcken verbirgt, das ist von ungleich härterem Gestein. Die Kunst, in der die Gruppe um den Erzähler, Heilmann und Coppi, auch die „untergrabenden Fähigkeiten“ (ÄdW, 72) erkennt, auf die die Herrschenden mit „zensurierenden Maßnahmen“ (ÄdW, 71–72) reagierten, hält in der ekphrastischen Ausdeutung immer wieder diese Botschaft parat: Die Gigantomachie ist das verborgende Paradigma des Widerstands – und allgegenwärtig.

Kunstwissenschaft, nicht mehr die Beschreibung der Kunstwerke als stillgelegtes Objekt einer neutralisierten Stilgeschichte“ (H. Olbrich, *Die Ästhetik des Widerstands als Herausforderung: Zum Umgang mit bildender Kunst*, in: „*Ästhetik des Widerstands*“. *Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*, hrsg. von N. Krenzlin, Berlin 1987, S. 130) zu betreiben, sondern vielmehr die „Wirkungsstrategien der Werke, die vielfältig verflochtenen Wechselbeziehungen von Künstler, Kunstwerk, Adressaten und Auftraggeber“ (ibidem) zu behandeln.

34 P. Weiss, *Notizbücher 1971–1980*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1981, S. 19.

35 W. Schindler, *Der Große Fries des Pergamonaltars – Peter Weiss' Deutungen in der Sicht des Klassischen Archäologen*, in: „*Ästhetik des Widerstands*“..., op. cit., S. 44.

36 Vgl. hierzu A. Honold, „*Eine Kuppel, in die Erde versenkt. Vom Widerstand des Ästhetischen bei Peter Weiss*“, „*Das Argument*“, 58: 2016, Heft 2, S. 191–204.

Bibliografie

BÜRGER, PETER, *Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der „Ästhetik des Widerstands“*, in: *Die Ästhetik des Widerstands*, hrsg. von Alexander Stephan, Frankfurt am Main 1983, S. 285–295.

CIRULLI, FRANCO, *Bridging Space and Time. Winckelmann's Theory and its Aftermath (1754–78)*, in: *Space and Time in Artistic Practice and Aesthetics. The Legacy of Gotthold Ephraim Lessing*, ed. Sarah J. Lippert, London–New York 2017, S. 35–73.

DROYSEN, JOHANN GUSTAV, *Grundriss der Historik*, Leipzig 1868.

HAIDUK, MANFRED, *Vom schwierigen Umgang mit dem Abbild der eigenen Geschichte. Zur Entstehung der Berliner Ausgabe der Ästhetik des Widerstands*, „Das Argument“, 58: 2016, Heft 2, S. 215–223.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 14: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Frankfurt am Main 1970.

HÖLLER, HANS, „Plötzlich, in der Konfrontation mit diesem Fries, verknüpfte sich vieles miteinander.“ *Ein Kommentar zu AdW I, 7–15*, in: *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und*

literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, hrsg. von Hans Höller, Stuttgart 1988, S. 143–171.

HONOLD, ALEXANDER, *„Eine Kuppel, in die Erde versenkt. Vom Widerstand des Ästhetischen bei Peter Weiss“*, „Das Argument“, 58: 2016, Heft 2, S. 191–204.

KLOTZ, PETER, *Ekphrastische Betrachtungen. Zur Systematik von Beschreiben und Beschreibungen*, in: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*, hrsg. von Heiko Hausendorf, München 2007, S. 77–97.

KUHNERT, ERNST, *Giganten*, in: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, hrsg. von Wilhelm Heinrich Roscher, Bd. 1, Abteilung 2, Leipzig 1890, Sp. 1639–1673.

LANGER, RENATE, *Wir seh'n nur ihr Verstummen. Zur Sprachproblematik bei Peter Weiss*, in: *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss*, hrsg. von Hans Höller, Stuttgart 1988, S. 39–57.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM, *Laokoon oder Über die Grenzen der*

Malerei und Poesie, mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer, Stuttgart 1964.

LINDNER, BURKHARDT, *Der Schrei des Laokoon. Winckelmann, Lessing ... Peter Weiss*, in: *Wege der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jutta Kolkenbrock-Netz, Gerhard Plumpe, Hans Joachim Schrimpf, Bonn 1985, S. 65–87.

MEYER, INGO, *Ekphrasis als Medium von Bildlichkeit. Gryphius – Heine – Peter Weiss*, „Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft“, 61: 2017, S. III–141.

MEYER, STEPHAN, *Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“*, Tübingen 1989.

OLBRICH, HARALD, *Die Ästhetik des Widerstands als Herausforderung: Zum Umgang mit bildender Kunst*, in: „*Ästhetik des Widerstands*“, *Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*, hrsg. von Norbert Krenzlin, Berlin 1987, S. 122–134.

PINDAR, *Erster nemeischer Gesang*, in: idem, *Siegesgesänge*, Deutsch in den Versmaßen der Urschrift von Johann Jakob Christian Donner, Leipzig–Heidelberg 1860, S. 221.

SCHAEFER, CHRISTINA; RENTSCH, STEFANIE, *Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung*, „Zeitschrift für französische Sprache und Literatur“, 114: 2004, Heft 2, S. 132–165.

SCHINDLER, WOLFGANG, *Der Große Fries des Pergamonaltars – Peter Weiss' Deutungen in der Sicht des Klassischen Archäologen*, in: „*Ästhetik des Widerstands*“, *Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss*, hrsg. von Norbert Krenzlin, Berlin 1987, S. 31–44.

SCHLUTTENHOFER, TOBIAS, *Im Treiben der Fragmente. Der Große Fries des Pergamon-Altars bei Peter Weiss und Gerhard Falkner*, in: *Zeitgedanken. Beiträge zur Literatur(theorie) der Moderne und Postmoderne*, hrsg. von Marion Preuss, Berlin 2015, S. 153–170.

WEISS, PETER, *Die Ästhetik des Widerstands*, hrsg. von Jürgen Schütte, Berlin 2016.

WEISS, PETER, *Es ist eine Wunschautobiographie. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman*, „Die Zeit“, 42, 1975, www.zeit.de/1875/42/es-ist-eine-wunschautobiographie [Stand: 10.07.2018].

WEISS, PETER, *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, in: idem, *Rapporte*, Frankfurt am Main 1965, S. 170–187.

WEISS, PETER, *Notizbücher 1971–1980*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1981.

WOLF, WERNER, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hrsg. von Vera Nünning, Ansgar Nünning, Trier 2002, S. 23–104.

Readings of the Gigantomachy. The Pergamon Altar and Peter Weiss's Ekphrasis in *The Aesthetics of Resistance*

This essay seeks to take a closer look at the interrelationship between literature and the fine arts, literature and sculpture in particular, and asks about the 'Readings of the Gigantomachy' in the famous 'Great Frieze' of the Pergamon Altar and in its Ekphrasis in the *Aesthetics of Resistance* by the Swedish-German writer Peter Weiss. It is about a double reference of sculpture and literature. First, in the Great Frieze of the Pergamon Altar, ancient mythology or the literary narrations of the Gigantomachy are reflected. Second, the representative function of such a frieze depiction also points to its political dimensions, which should be examined in particular with regard to Peter Weiss.

KEYWORDS
Pergamon Altar,
ekphrasis, Lao-
coön, politics,
aesthetics
of resistance