

## Artikel

# We hebben allemaal een geschiedenis

Peter Weiss, een generatie later.

Ludo Abicht

*Peter Weiss, Die Aesthetik des Widerstands. Roman, drie delen, Subrkamp, Frankfurt/Main, 1981, 955 blz. Nederlandse uitgave: De esthetica van het verzet. Roman, Historische Uitgeverij, Groningen, 2000, 835 blz.*

*In 'Lesen und Schreiben', een essay uit 1968, schreef de Oost-Duitse auteur Christa Wolf, dat men pas begint te schrijven, wanneer de werkelijkheid niet langer vanzelfsprekend is. Je gaat noodzakelijk uit van de herinnering aan de eigen ervaringen, maar in je werk exploreer je de vele verschillende levens die je mogelijk had kunnen leven. Daarmee houd je ook de toekomst open, want met je verballen "bewaar je ook de herinnering aan een toekomst waarvan de mens zich niet mag losspreken, indien hij niet ten onder wil gaan."*

Dit citaat van zijn jongere geestesgenote had zonder meer als motto voor de meest ambitieuze onderneming van Peter Weiss kunnen dienen. In *De esthetica van het verzet* beschrijft hij, naast de grote lijnen van zijn eigen leven, vooral een aantal historisch belangrijke momenten waarin hijzelf een – weliswaar fictieve, maar daarom niet minder authentieke – rol speelt. Het lijkt of hij zich de vraag gesteld heeft, hoe hij, met zijn specifieke temperament en zijn morele en politieke opvattingen, in elk van die situaties zou gereageerd hebben of op zijn minst had moeten reageren.

Daar hij in dit magnum opus, waaraan hij tien jaar lang, van 1971 tot 1980, geschreven heeft, niet alleen zijn eigen leven beschrijft maar ook zowat alle fasen van zijn artistieke en politieke ontwikkeling verwerkt, moeten we vanuit die biografische gegevens vertrekken.

### **Wie was Peter Weiss?**

Ulrich Weiss (Peter was zijn schrijversnaam) werd op 8 november 1916 geboren in Nowawes bij Potsdam. Zijn vader was een joods textielabrikant die zich tot het christendom bekeerd had. Zo werd de jonge Weiss als lutheraan opgevoed. Daar het nationaal-socialistische regime uiteraard geen rekening hield met de bekering van de joden, werd de familie Weiss in 1934 verplicht naar het buitenland te vluchten. Tussen 1934 en 1939 leefde Ulrich met zijn familie in Engeland, Zwitserland en Tsjecho-Slowakije, tot ze zich ten slotte in Zweden konden vestigen. Daar begon hij, sterk beïnvloed door het surrealisme, te schilderen en films te produceren. Zijn vroegste literaire werk schreef hij in het Zweeds, maar hij keerde na een tijdje naar het Duits terug. Naast het surrealisme werd, niet zo verwonderlijk, het werk van de joods-Duitse auteur Franz Kafka een van zijn belangrijkste inspiratiebronnen. Bij Kafka vond hij een droomachtige wereld vol van indirecte dreiging en vervreemding die perfect aan zijn eigen ervaring als vluchteling en ontheemde beantwoordde. Zo publiceerde hij, nu onder de naam van Peter Weiss, drie min of meer autobiografische romans: *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (De schaduw van het lichaam van de koetsier), 1960; *Abschied von den Eltern* (Afscheid van de ouders), 1961 en *Fluchtpunkt* (Ballingschap), 1962. Met deze derde roman, waarin hij glashelder en heel precies de ervaring van de ballingschap ontleeft en zijn eenzaamheid en wanhoop beschrijft, werd hij in Duitsland bekend en kreeg hij er in 1963 de Charles Veillonprijs. In *Fluchtpunkt* gaat hij tevens op zoek naar nieuwe mogelijkheden om geestelijk te overleven en vinden we de eerste stappen op de weg naar een moreel en politiek engagement dat de rest van zijn leven en werk zal bepalen.

Zijn internationale doorbraak kwam in 1964 met het toneelstuk *Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung*

*des Herrn de Sade*, beter bekend als *Marat/Sade*. In dit 'totaaltheater', dat in 1965 door Peter Brook in New York City werd geregisseerd en in 1967 werd verfilmd, plaatst Weiss het revolutionaire ideaal van Marat tegenover het radicale individualisme van de Marquis de Sade. De dialoog tussen beide protagonisten wordt er onderbroken door droomscènes, gezang en dans, vermengd met elementen uit het 'théâtre de l'absurde' en het epische theater van Bertolt Brecht. *Marat/Sade* had op de generatie van '68 ongeveer dezelfde invloed als het eveneens in 1964 gepubliceerde essay *De ééndimensionale mens* van Herbert Marcuse: slechts door een dialectische synthese van maatschappelijke omwenteling en persoonlijke, onder meer seksuele, bevrijding kan de kapitalistische vervreemding definitief overwonnen worden.

In 1965 verwerkte Weiss de duizenden bladzijden van het eerste en grote Auschwitzproces in Frankfurt tot een "Oratorium in 11 zangen", *Die Ermittlung* (Het onderzoek). Het werd één van de sterkste literaire werken over de Holocaust, niet alleen vanwege het scrupuleuze citeren uit de feitelijke processtukken (docudrama), maar omdat hij er in slaagt, zowel de mentaliteit van de slachtoffers en de beulen als de schuld van het nazi-regime en zijn industriële sponsors (waaronder I.G.Farben) in één groot apocalyptisch fresco samen te brengen.

In 1967 verscheen *Gesang vom lusitanischen Popanz* (Lied van de Lusitanische boeman), waarin hij de misdaden van het fascistische Portugese regime in Angola aan de kaak stelde, en in 1968 viel hij in zijn *Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet-Nam...* (Vertoog over de voorgeschiedenis en het verloop van de langdurige bevrijdingsoorlog in Vietnam) de Amerikaanse agressie in Zuid-Oost-Azië aan. Door het alsmaar sterker wordende agitpropgehalte van deze laatste stukken verloor Weiss de sympathie van de links-liberale bewonderaars van *Marat/Sade* en (nog net) *Die Ermittlung* en werd hij, niet onterecht, steeds meer beschouwd als een zuiver marxistische politieke toneelschrijver. De verhouding met de officiële marxisten-leninisten kwam echter in 1970 tot een onzacht einde toen hij in zijn volgende stuk, *Trotzki im Exil* (Trotski in ballingschap) niet alleen begrip opbracht voor de vermoorde revolutionair en diens sympathie voor de Dadaïsten en Surrealisten, maar zich ook duidelijk afzette van de leninistische weg naar de revolutie. Ook in het historische leerstuk *Hölderlin* (1971) maakt hij duidelijk, dat zijn ideeën over kunst, revolutie en socialisme veel dieper reiken dan de discussie tussen stalinisten en trotskisten, of zelfs tussen marxisten en sociaal-democraten. Na een lange en bewogen artistieke en politieke ontwikkeling was Weiss eindelijk klaar voor zijn grootste en laatste werk, *De esthetica van het verzet* (Deel I, 1975; Deel II, 1978, Deel III, 1981). Peter Weiss stierf op 10 mei 1982 in Stockholm.

### *Over de brug tussen het leven en de kunst*

De Duitse uitgave van de roman telt ongeveer duizend bladzijden. De *Notizbücher 1971 – 1980*, waarin hij het ontstaan en de ontwikkeling van zijn werk beschrijft, verbonden met de dagelijkse besommeringen, de gesprekken met vrienden en collega's en, vooral, zijn voortdurende zelfbevraging, voegen daar nog eens duizend bladzijden aan toe. Eerst door de confrontatie van beide geschriften wordt duidelijk dat het hier gaat om de ongehoorde poging, in een literair werk de fundamentele tegenstellingen van de twintigste eeuw zo voor te stellen dat de auteur en zijn lezers die contradicties als het ware van binnenuit beginnen te begrijpen.

De plot is nochtans grotendeels rechtlijnig en chronologisch: de ik-figuur, één van de vele mogelijke alter ego's van de auteur, leeft als jonge arbeider in Berlijn en komt er onvermijdelijk in botsing met de zegevierende fascistische dictatuur. Als politiek bewust geworden activist trekt hij in de jaren dertig met de Internationale Brigades naar Spanje om daar hetzelfde fascisme met de wapens te gaan bestrijden. Daar ontdekt hij voor het eerst de diepe meningsverschillen en dodelijke vijandschappen tussen de verschillende vleugels van het antifascistische kamp die, naast de medeplichtigheid en zogenaamde neutraliteit van de westerse democratische staten, grotendeels verantwoordelijk geweest zijn voor de nederlaag van het republikeinse Spanje. Na de overwinning van Franco vlucht hij naar Parijs, waar hij in contact komt met een reeks bekende figuren uit de internationale socialistische en communistische arbeidersbeweging. Via hun (historisch gedocumenteerde) reacties en analyses probeert hij te begrijpen, wat er in feite gebeurd is. Hij is diep geschokt, maar weigert, de strijd op te geven. Wanneer ook Frankrijk in de handen van de Duitse en Franse fascistena valt, vlucht hij naar Stockholm. Daar vindt hij werk in een

fabriek en meldt hij zich aan als koerier van de Komintern, de streng vanuit de Sovjet-Unie geleide tegenstander van het intussen overal in Europa zegevierende fascisme die, zoals we weten, in 1939 niet zal aarzelen, een niet-aanvalsact met de duivel te sluiten. In het linkse bannelingenmilieu van Stockholm leert hij Bertolt Brecht kennen, met wie hij een tijd lang samenwerkt aan een historisch stuk. Tijdens de laatste oorlogsjaren werkt hij mee aan geheime verbindingsmissies van communistische infiltranten naar het Derde Rijk en is hij getuige van de tragische ondergang van de verzetsgroep 'Die rote Kapelle'. De roman eindigt na de militaire overwinning van de geallieerden op het fascisme, wanneer hij en anderen een nieuwe poging wagen om het sinds lang verbroken eenheidsfront van alle arbeiders en progressieven te herstellen en het ontstaan van een nieuwe onderdrukkerklasse onmogelijk te maken. Deze poging wordt echter verhinderd door de naoorlogse Koude Oorlog die elke droom van een verenigd socialistisch Europa blijkbaar voorgoed de kop inslaat.

Dit verhaal komt ongeveer overeen met de eerste helft van het boek van de Britse historicus Eric Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914 – 1991* (De eeuw van uitersten. De korte twintigste eeuw,) uit 1994. Voor Hobsbawm eindigt de negentiende eeuw op 4 augustus 1914, duurt de wereldoorlog van 1914 tot mei 1945 en beleven we het einde van de eeuw op het moment dat het 'reëel bestaande socialisme' in elkaar stort. Waarschijnlijk om louter biografische redenen – hij was 20 jaar oud in 1936 – heeft Weiss de kernperiode van 1934 tot 1948 gekozen, maar de opzet is dezelfde als bij Hobsbawm. Toch zou het een grote vergissing zijn, uit deze korte samenvatting te besluiten dat het hier om een louter historische roman gaat, om een tijdperk gezien door de ogen van één wakker en strijdlustig individu. Die tijd, waarin inderdaad 'de uitersten' (het fascisme en het stalinisme) het strijdtoneel beheersten en waarin de overwinning op dit fascisme juist niet tot de zege van het socialisme geleid heeft, was cruciaal voor de toekomst van Europa en de wereld. Het is namelijk duidelijk, dat de gemiste kansen van 1945 bijna noodzakelijk geleid hebben naar de Val van de Muur, de Nieuwe Amerikaanse Wereldorde en de Globalisering. De contestatie van mei '68, waaruit zich de Nieuwe Sociale Bewegingen ontwikkeld hebben, was dus niet zozeer een begin ('t is/ maar/ een begin/, we gaan door/ met de strijd!/, dan wel een achterhoedegevecht, maar dat kon ook Weiss in die tijd niet weten. Het is daarom zijn grote verdienste dat hij deze lange, langzame afbrokkeling van de echte linkse oppositie heeft durven toe te geven, en dat hij in zijn roman op zoek is gegaan naar de diepere oorzaken van deze nederlaag én naar vormen van verzet die meer zijn dan krampachtige, lichtjes groteske vormen van revolutionaire playback of nauwelijks verholde capitulatie voor de logica van het kapitaal.

Cultureel gezien was de twintigste eeuw begonnen met een revolutie van de kunstenaars tegen de leugenachtige, ziekelijke burgermaatschappij met heel haar al te luidruchtig beleden geloof in Wetenschap en Vooruitgang, het positivisme. Die kunstenaars, "luisteraars naar de stem van de werkelijkheid" (Hörer des Seins) zoals Heidegger ze noemde, geloofden niet meer in die alleenzalmakende technologie en kozen voor de kunst als laatste vluchtheuvel van de bedreigde mensheid. Kunst werd een doel op zich, 'l'art pour l'art'. Hun politiek gedreven tegenstanders, die net als de kunstenaars de burgerlijke samenleving hadden afgeschreven, verweten hun hun vlucht uit de strijd: het volstond niet, de bourgeoisie te schokken door erotisch gewaagde of modernistisch vervormde beelden en teksten, het kwam er op aan, die bourgeoisie eens en voorgoed af te schaffen. De heersende klassen, zeiden ze tegen de kunstenaars, zullen jullie schandaalkunst schaamteloos recupereren en er nog goed aan verdienen ook. Wie kan vandaag ontkennen dat ze gelijk hebben gehad? Maar net zoals de jonge Peter Weiss na een tijdje ingezien had, dat zijn surrealistische creativiteit hem niet langer bevredigde en hij de kunst in dienst stelde van de (emancipatorische) politiek, hebben hele generaties kunstenaars en intellectuelen, en heus niet de minsten, tussen 1920 en 1945 zich met overtuiging voor de stalinistische of fascistische kar laten spannen en zijn meestal van een erg kale reis thuisgekomen. Weiss trekt in deze roman de les uit beide ontgoochelingen en waagt het, opnieuw de nadruk te leggen op de kunst als "hoeder van het verzet" tegen een machtsstelsel dat nog steeds de mensen tot middelen degradeert. Aan het einde van de twintigste eeuw staat de kunst dus opnieuw in het centrum, nu echter niet langer als vluchtheuvel of alternatieve wereld als bij de symbolisten en modernisten, maar als een van de weinige ruimten waarbinnen nog een efficiënt verzet kan worden georganiseerd. Vandaar de op het eerste gezicht paradoxale titel: de "aesthetica van het verzet". Weiss verwijst hier naar een bekende uitspraak van de cultuurfilosoof Walter Benjamin, die het fascisme "de esthetisering van de politiek" noemde. Deze term is intussen trouwens een sleutelbegrip geworden, nu ook de cultuurfilosoof Fredric Jameson in zijn magistrale analyse van het postmodernisme, *Postmodernism or the cultural Logic of Late Capitalism* (Postmodernisme of de culturele logica van

het laatkapitalisme), 1990, van “de esthetisering van de markt” spreekt. De roman van Weiss valt tussen het historische fascisme (Benjamin) en de neoliberale globalisering (Jameson). Slechts wanneer we het werk binnen deze historisch-culturele context plaatsen, kunnen we het begrijpen en zo objectief mogelijk evalueren.

In de *Notizbücher* van 1971, dus helemaal aan het begin van het project, heeft hij het over Goethe, die niet gelooft dat er een brug bestaat tussen het leven en de kunst, en die tegenstelling dus maar symbolisch oplost in een utopisch sprookje. Men zou kunnen zeggen, dat Weiss een dergelijke gemakkelijke oplossing niet aanvaardt en ondanks Goethes waarschuwing opnieuw naar de band tussen zijn (het) leven en zijn (de) kunst op zoek gaat. Niet naar ‘kunst om de kunst’, maar naar ‘kunst om het leven’.

### *Over het realisme*

Meer dan de helft van de roman bestaat uit gesprekken tussen de ikfiguur en zijn ouders, zijn politieke medestanders en zijn vrienden. Hierin neemt kunst een bijzondere plaats in, vooral de kunst van het modernisme, zoals die onder meer vorm gekregen heeft bij Picasso en Brecht. Maar het boek opent met een verrassend gedetailleerde, lange beschrijving van het beroemde Pergamonaltaar in het museum van Berlijn:

“Rondom ons rezen de lijven op uit het steen, opeengedrongen tot groepen, elkaar omstrengelend of tot brokstukken verstrooid, met een torso, een leunende arm, een gebarsten heup, een schurftig stuk hun vorm markerend, steeds in een houding van strijd, uitwijkend, terugspringend, aanvallend, elkaar dekkend, uitgestrekt of gekromd, hier en daar vergaan, maar toch nog net met een losse, krachtig neergezette voet, een gedraaide rug, de contour van een kuit deel van één grote gemeenschappelijke beweging. Een reusachtige worsteling, opduikend uit het grijze vlak, zich vaag bewust van vroegere volmaaktheid, wegzakkend in vormloosheid.”

De lezers kunnen niet zeggen dat ze niet gewaarschuwd zijn: wie die eerste 50 bladzijden heeft doorgeworsteld zal verder lezen, omdat stilaan duidelijk wordt wat de auteur van plan is. (Wie denkt dat het aan de vertaling ligt, vergist zich. Het oorspronkelijke Duits is zo mogelijk nog compacter.) Hij wil met name zijn eigen visie in geen geval opdringen, maar de lezer/kijker uitnodigen, op een andere manier naar die vertrouwde kunstwerken te gaan kijken. Ten eerste omdat kunst in principe voor en van iedereen is, en ten tweede omdat kunst ons leert, hoe mensen zich tegen allerlei vormen van onmenselijkheid verzet hebben. De eerste stelling wordt bewezen door het feit dat het hier jonge, artistiek geïnteresseerde arbeiders zijn, vrienden die beseffen, hoe belangrijk hun eigen culturele ontwikkeling is voor het bereiken van hun grote socialistische idealen. Zij die dit als een soort van ideologisch wishful thinking afdoen, zijn vergeten, hoe ernstig de vroegere arbeidersbeweging die vorming opvatte, zeker in Scandinavië en Duitsland. Trouwens, wie weet nog dat ook in Vlaanderen mensen als August Vermeylen in de volkshuizen ging praten over Middelnederlandse poëzie, en waarom denk je dat uitgerekend een geniaal architect als Horta een paar van die volkshuizen heeft mogen bouwen? Wanneer de roman begint, hebben de nazi's net de laatste vertegenwoordigers van het Bauhaus, die ook van een moderne kunst voor arbeiders droomden, uit Duitsland verdreven. De intellectuele ambities van de ikfiguur en zijn vrienden passen dus in de geest van die tijd. Na de discussies over de Hellenisten van Pergamon komen de Divina Commedia van Dante, *Het vlot van de Méduse* van Théodore Géricault (1791 – 1824, let op de korte levensduur), de *Tauromachia* en natuurlijk *Guernica* van Picasso, de *Sagrada Familiakerk* van Gaudi, schilderijen van Piero della Francesca, Mantegna, Dürer en Breughel, de beelden van Angkor Vat en gotische muurschilderingen. Met een beetje burgerlijke perversiteit zou men deze roman ook uitsluitend als inleiding in de klassieke en de wereldkunst kunnen lezen, zonder zich verder zorgen te maken om de ‘politieke passages’. Ik noem dit pervers, omdat dit de uitdrukkelijke bedoeling van Peter Weiss volledig zou perverteren. Hij gelooft namelijk in de onlosmakelijke verstrengeling van kunst en de zorg voor de samenleving (polis) die wij enigszins reducerend ‘politiek’ zijn gaan noemen. Hetzelfde geldt ook voor wie zich, afgeschrikt door de lange en diepgaande esthetische analyses, tot het hierboven samengevatte verhaal zou beperken. Een van de meest indrukwekkende passages is de beschrijving van het ontstaan van Théodore Géricaults schilderij *Le radeau de la Méduse*, dat door Weiss geïnterpreteerd wordt als een aanklacht tegen de maatschappij die uit winstbejag onschuldige gewone mensen de dood indrijft. Weiss,

zelf kunstschilder, volgt het scheppingsproces op de voet en toont daarbij aan, hoe Géricault zich subjectief steeds meer met de doodsangst van de slachtoffers is gaan identificeren. Alleen op die manier kan men de intensiteit van dit kunstwerk begrijpen en als het ware door de ogen van de kunstenaar zelf bekijken. Hoewel het schilderij in de kunstgeschiedenis gewoonlijk als voorbeeld geldt van de 'romantische school', is het voor Weiss eerder een hoogtepunt van "humanistisch, dat wil zeggen geëngageerd realisme", een beetje zoals de criticus Hans Mayer de naar de vorm voegmodernistische stukken van Georg Büchner, een tijdgenoot van Géricault, 'realistisch' noemt.

Waarmee aangegeven wordt, dat het realisme van Weiss weinig te maken heeft met realistische stromingen uit de negentiende eeuw en nog minder met het latere 'socialistische realisme'. Picasso vervormde trouwens ook de fotografische weergave van het door een bommentapijt vernielde Guernica op de bekende manier, om de vreselijke realiteit van deze misdadige aanval juist te kunnen weergeven.

Weiss geeft daarmee niet alleen een nieuwe invulling van het begrip 'realisme', maar gaat nog veel verder. Categorieën als productie, techniek, receptie, het psychologische, het vaktechnische, de sociologische en economische context, die in de traditionele esthetica ofwel netjes van elkaar gescheiden blijven of er helemaal niet in thuishoren, worden bij zijn interpretatie van de kunstwerken complementair gehanteerd, zodat hij uitmondt in een totaalanalyse van het werk én zijn context. Alleen op een dergelijke onorthodoxe manier kunnen kunst en kunstreceptie een centrale rol gaan spelen in het verzet tegen de onmenselijkheid.

### ***Naar een nieuwe definitie van socialistisch internationalisme en verzet***

In de *Notizbücher* (I, 159) staat een merkwaardige zin over het marxisme: "Het systeem dat de grootste wetenschappelijke helderheid bevat, dat de functies van het sociale samenleven verklaart en dichter bij het humanisme staat dan alle andere filosofieën en ideologieën, bevindt zich ook in de onmiddellijke nabijheid van de waanzin, kan door een kleine verschuiving een instrument van de vernietiging worden." De ikfiguur, die ondanks de ontgoochelingen tijdens de Spaanse Burgeroorlog en zijn toenemende twijfels ten opzichte van de Sovjet-Unie nog lange tijd trouw blijft aan zijn revolutionaire geloof, komt slechts langzamerhand tot inzicht, dat het zo niet kon verdergaan. Dat leert de lezer onder meer uit de gesprekken tussen de ongeduldige jonge militant en zijn gematigde sociaal-democratische vader. En wanneer, aan het einde van de roman, de nieuwe poging om tot een links eenheidsfront te komen mislukt, wijt de auteur dat niet zonder meer aan de Koude Oorlog, dus aan het Westen, maar vooral aan de innerlijke verdeeldheid van het linkse kamp, dat blijkbaar niet veel geleerd had uit de catastrofe van de Wereldoorlog. Zijn internationalistische overtuiging blijkt onder meer uit het ontroerende beeld van de levensgevaarlijke missies van communisten naar Nazi-Duitsland, in politiek opzicht een van de sterkste passages van de roman. Zolang mensen tot zoiets in staat zijn, blijft er hoop voor de toekomst.

Die toekomst kan slechts worden opgehouden door het verzet. Historisch gaat het in de eerste plaats om het verzet tegen Hitler, maar het wordt steeds duidelijker dat dit verzet een veel bredere betekenis krijgt. Het wordt een levenswijze en een filosofische houding in dienst van alle armen en onderdrukten. Dit verzet begint met een individuele keuze en wordt vaak in bijna totale isolatie uitgevoerd: de illegale oversteek van Lotte Bisschoff in de ankerruimte van een Zweeds schip is daar een treffend symbool van. Ze weet niet wie van haar contactpersonen in Duitsland nog vrij is en op wie ze zal kunnen rekenen, maar ze neemt het risico, omdat ze ervan overtuigd is, op deze manier het best 'de zaak van de mensen' te kunnen helpen. Dat geldt evengoed voor kunstenaars en intellectuelen die vanuit hun eigen ervaring en creativiteit moeten vertrekken en nooit zeker weten, welke invloed ze kunnen uitoefenen. Eén ding is zeker: zolang ze hun talent niet in dienst stellen van de macht, kunnen ze het verzet tegen uitbuiting en onmenselijkheid levend houden

en wellicht een klein maar essentieel verschil uitmaken. En wie zou denken dat de inbreng van Weiss interessant, maar door de historische ontwikkelingen voorbijgestreefd is, moet maar eens het laatste hoofdstuk van Ignacio Ramonets

*Géopolitique du chaos* (1997. *Globalisering en chaos*, 1999) lezen om te merken, hoezeer de discussie over de cruciale rol van de cultuur vandaag opnieuw op de agenda staat. Daarin staat, net als bij Weiss, niet alleen dat kunst wezenlijk 'politiek' (bij de polis betrokken) is, maar dat echte bevrijdende politiek wezenlijk kunst moet zijn om vruchtbaar te worden. In die zin blijft *De esthetica van het verzet* een van de belangrijke teksten van de huidige tijd.

## Bio

Ludo Abicht is Germanist en filosoof en was de voorbije jaren docent filosofie aan een Antwerpse hogeschool, maar is vanaf september 2001 met pensioen. Hij publiceerde over de utopie, het Marxisme, de Palestijnse kwestie en over een linkse invulling van het Vlaams nationalisme. Zijn meest recente publicatie heet 'Intelligente Emotie', verschenen bij Hadewich. Hij is voorzitter van het Masereelfonds.