

Max Roehl (Hg.)

Politische Ideen in der Literatur

Von der Romantik bis zur Gegenwart

Max Roehl (Hg.)

Politische Ideen in der Literatur

Max Roehl (Hg.)

Politische Ideen in der Literatur

Von der Romantik bis zur Gegenwart

wbgAcademic



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

Gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF)
und dem Wissenschaftsministerium Baden-Württemberg
im Rahmen der Exzellenzstrategie von Bund und Ländern.

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH

© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2024

Alle Rechte vorbehalten

www.herder.de

Satz und E-Book: Arnold & Domick GbR, Leipzig

Umschlaggestaltung: Arnold & Domick GbR, Leipzig

Umschlagmotiv: © Creative Commons 0 – Public

Domain. 1951P97 Le Lecteur – Louis Marcoussis. Presented by the Friends of
Birmingham Museums & Art Gallery, 1951.

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-534-64016-4

ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64017-1

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Abbildungen (Buchinhalt und Umschlag)
als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«)
veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in ande-
ren als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhalt

Politische Ideen in der Literatur. Einleitung Max Roehl	7
„die Poesie bildet die schöne Gesellschaft – die Weltfamilie – die schöne Haushaltung des Universums“. Zum poetischen Kosmopolitismus in Novalis' <i>Allgemeinem Brouillon</i> und dem <i>Heinrich von Ofterdingen</i> Pauline Julia Preisler	25
Eine „That der Gegenwart“, die zur „That der Zukunft“ begeistert. Widerständige Dramatik Karolines von Günderrode und Augusts von Platen Arnd Beise	51
Kriegslyrik, politische Lyrik, Geschichtsllyrik. Versuch einer Differenzierung Max Graff	75
Politik und Geschlecht. Erzählkonzepte frauenemanzipatorischer Problematiken und schriftstellerisches Selbstverständnis bei Louise Otto-Peters und Fanny Lewald Anne-Rose Meyer	103
Geopolitik und literarische Moderne. Schlaglichter auf Stefan Zweig, Alfred Döblin und Jakob Wassermann Korbinian Lindel	129

Reinheit und die Logik des Politischen um 1900 Immanuel Nover	161
Ich war, ich bin, ich werde sein? Von der Revolution zur Reflexion im politischen Theater Erwin Piscators Anja Thiele	187
Radio silence. The arrival of the Pax Americana in Carson McCullers' <i>The Member of the Wedding</i> Dan Poston	213
Hans Scholz: <i>Am grünen Strand der Spree</i> (1955). Ein literarischer Bestseller aus der Zeit der politischen Neusituierung der Deutschen nach dem Nationalsozialismus Felix Kraft	243
Jenseits des Staates. Private Akteure im Werk Friedrich Dürrenmatts Max Roehl	269
Politische Ideen und ihre Wirkpotentiale in Kinderliteratur und -medien Raphaela Tkotzyk, Johanna Lategahn	289
Das Politische in der Lyrik May Ayims Joachim-Friedrich Kern	317
„Literatur ist niemals nur Kunst“. Vorüberlegungen zum aktivistischen Potential von Literatur und dessen Erforschung Dilan Canan Çakir	337
Beiträgerinnen und Beiträger	359

Politische Ideen in der Literatur

Einleitung

MAX ROEHL

In unerwarteter Heftigkeit ist das Politische in unserer Gegenwart wieder in den Fokus gerückt. Ökonomische, soziale und psychologische sowie nicht zuletzt ökologische Fragen sind nicht länger unabhängig von der politischen Sphäre zu betrachten oder ‚unpolitisch‘ zu bearbeiten. Inmitten einer Multikrise aus Post-Pandemie, Krieg in Europa, geopolitischen Verschiebungen und Energiekrise sowie vor dem Hintergrund des Klimawandels scheinen politische Umbruchs- und Übergangsprozesse im Gang, die ganz reale Auswirkungen auf unser aller Leben haben. Beschäftigt man sich unter diesen Umständen mit dem Verhältnis von Literatur und Politik, so kann es nicht darum gehen, dieses Spannungsfeld mit Blick auf heutige Entwicklungen aktualistisch auszubeuerten. Doch natürlich findet die Auseinandersetzung mit politischen Themen in der Literatur auch in einem historischen Kontext statt, der den Blick für manche politischen Phänomene vielleicht eher schärft als früher.

Zum Verhältnis von Literatur und Politik liegt ein breit ausdifferenziertes Forschungsfeld vor, das sich von politischem Engagement über die politischen Funktionen der Literatur und ihr utopisches Potential bis hin zur politischen Ästhetik aufspannt. Gegenstand des vorliegenden Bandes sind die Austauschbeziehungen zwischen der literarischen Tradition und der politischen Ideengeschichte. Die Beiträge des Bandes untersuchen, wie die Literatur an der Ausbildung, Reflexion und Modifikation politischer Ideen teilhat und wie das Politische wiederum die

Poetik literarischer Texte mitbestimmt. Damit wird ein Begriff des Politischen angelegt, der sich von der alltagssprachlichen Bedeutung von Politik als Praxis, als Konkurrenz um Macht und als Organisation von Interessen und Mehrheiten unterscheidet. Vielmehr zielt die Konzeption auf den ideengeschichtlichen Hintergrund des Politischen ab, auf historische Verschiebungen des politischen Diskurses sowie auf politiktheoretische Grundfragen.

Politische Ideen sind einer bestimmten Vorstellung des Politischen zuzuordnen, die konzeptionell in Abgrenzung zu konkretem politischem Handeln entworfen worden ist. Bedeutsam ist hier zunächst die so genannte politische Differenz, also die vor allem im Kontext französischer Politiktheorie relevante Unterscheidung von *Politik* und dem *Politischen*.¹ Während sich *Politik* (*la politique*) in diesem Zusammenhang auf den Politikbetrieb, auf Parteienpolitik und Regierungshandeln bezieht, meint das *Politische* (*le politique*) alles, was mit einem Gemeinwesen und dessen Bedingungen und Möglichkeiten zu tun hat. Sich auf das Politische zu beziehen, heißt, „von Macht und von Gesetz, vom Staat und der Nation, von der Gleichheit und der Gerechtigkeit, von der Identität und der Differenz, von der *citoyenneté* und Zivilität“ zu sprechen.² Ein enger Begriff von Politik wird damit durch einen weiten Begriff des Politischen ergänzt, der sich weniger der politischen Praxis als der politischen Philosophie und Theorie zurechnen lässt.

Vergleichbar ist dieser Unterscheidung eine aus dem englischen Sprachraum stammende Begriffstrias: *polity*, *policy* und *politics*. Sind mit *policy* die Programme von politischen Akteuren in verschiedenen Politikfeldern und mit *politics* das Agieren in konkreten politischen Entscheidungsprozessen bzw. die ‚Regierungskunst‘ gemeint, so bezieht sich

-
- 1 Vgl. Oliver Marchart: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. 2. Aufl. Berlin 2013, S. 9.
 - 2 Pierre Rosanvallon: Pour une histoire conceptuelle du politique. Paris 2003, S. 14, in der Übersetzung zit. n. Marchart: Die politische Differenz, S. 13.

polity auf die politische Ordnung überhaupt, etwa eine Verfassung, auf deren Grundlage Politik im Sinne der anderen beiden Begriffe erfolgen kann.³ Wird *polity*, also der Handlungsrahmen, „fraglich, so verschwinden alle Selbstverständlichkeiten, mit denen *policy* und *politics* operieren[,] und müssen wieder im Lichte alternativer *polity*-Modelle verstanden werden.“⁴ Beide Begriffsbestimmungen unterscheiden so eine Ebene der Tagespolitik, des politischen Handelns und der politischen Programmatik von einer sie fundierenden Ebene des Politischen, welche die Strukturen und Bedingungen politischer Ordnung und die sie beinhaltenden Grundfragen politischer Philosophie umfasst. Auf dieser Ebene ist auch der Gegenstand des vorliegenden Bandes anzusiedeln.

Mit dem Begriff der politischen Ideen sind hier politische Konzepte oder Wahrnehmungsmuster gemeint, die im kulturellen Imaginären, im Diskurs der politischen Philosophie und vermittelt natürlich auch in der praktischen Politik wirksam sind.⁵ Einige Beispiele sind Staat und Nation, Naturzustand und Gesellschaftsvertrag, Souveränität, Staatsräson und Realpolitik, Revolution und viele mehr. Sie gestalten die Art und Weise, wie wir politisch denken, also über die Organisation des sozialen Lebens und auch des Staates nachdenken. Dabei ist zu beachten, dass der Staat zwar ein äußerst wichtiger Bezugsrahmen politischer Ideen ist, dass sich das politische Denken jedoch nicht im ‚Staatsdenken‘

3 Vgl. Karl Rohe: Politik. Begriffe und Wirklichkeiten. 2. Aufl. Stuttgart 1994, S. 61–67.

4 Marcus Llanque: Politische Ideengeschichte. Ein Gewebe politischer Diskurse. München, Wien 2008, S. 59.

5 Lovejoy zufolge beschäftigt sich die Ideengeschichte allgemein „besonders mit dem Auftauchen und Wirken bestimmter Elementarideen im kollektiven Denken großer Gruppen und nicht nur in den Lehren oder Ansichten einer kleinen Anzahl bedeutender Denker oder hervorragender Schriftsteller“. Arthur O. Lovejoy: Die Beschäftigung mit der Ideengeschichte. In: Andreas Mahler, Martin Mulsow (Hg.): Texte zur Theorie der Ideengeschichte. Stuttgart 2014, S. 116–138, hier S. 133.

erschöpft: Eine Gleichsetzung von „politisch“ mit „staatlich“ wäre etwa „für die Antike zu eng“.⁶ Und auch in dem (literar)historischen Zeitraum, der im vorliegenden Band bearbeitet wird, ist der Staat, zumal der Nationalstaat, zwar die zentrale politische Einheit, doch zeigen die einzelnen Beiträge auf, in welcher vielfältiger Weise sich die Literatur mit dem Politischen auch jenseits des Staates auseinandersetzt und welche Begriffe des Politischen die literarischen Texte selbst entfalten.⁷

Der disziplinäre Ort der politischen Ideen ist die politische Ideengeschichte. Sie kann als „*Archiv und Arsenal des politischen Denkens*“ bezeichnet werden, als ein „Kontinuum politischer Theorien“, das „einen schier unerschöpflichen Reichtum an Begriffen und Argumenten“ beinhaltet, „der immer wieder neu aufgenommen und verarbeitet wird“ – mit dem Ziel, „zur anhaltenden [...] Aufgabe beizutragen, die politische Selbstausslegung des Menschen in seiner Zeit zu orientieren“.⁸ Allerdings ist zu beachten, dass das ideengeschichtliche Archiv kein unveränderliches System politischer Ideen ist, sondern sich dynamisch verändert und selbst „Teil des Deutungskampfes der Gegenwart“ ist.⁹ Versteht man die politische Ideengeschichte als einen „Ort“, an dem „sichtbar wird, wie politische Denker die Probleme ihrer Zeit wahrge-

6 Hans Fenske et al.: *Geschichte der politischen Ideen. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt/Main 2003, S. 19 [Abschnitt *Griechenland und Rom* von Klaus Rosen, S. 19–139].

7 Nur oberflächlich betrachtet ist das Vorhaben des Bandes demjenigen der Publikation *Literatur und Politische Philosophie* verwandt, in der die beiden Begriffe „Subjektivität und Fremdheit“ im Kontext philosophischer Theoriebildung fokussiert werden und die sich als Hinwendung der Politischen Philosophie zur Literatur versteht. Vgl. Philipp Schweighauser, Michael G. Festl: *Einleitung. Die erste Schwalbe*. In: Dies. (Hg.): *Literatur und Politische Philosophie. Subjektivität, Fremdheit, Demokratie*. München 2018, S. 9–17, hier S. 10.

8 Llanque: *Politische Ideengeschichte*, S. 2, 1 u. 9.

9 Ebd., S. 3.

nommen und bearbeitet haben“,¹⁰ und an dem in „*historisch-analytische[r] Perspektive*“ zugleich „Herkunft und Wandel politischer Kernbegriffe und zentraler politischer Ideen“ verfolgt werden können,¹¹ so liegen die Berührungspunkte mit der Literatur(geschichte) auf der Hand: Literarische Texte weisen zum einen konkrete Zeitbezüge und politische Anspielungen auf, die einen Durchblick auf die historisch spezifische gesellschaftliche Wirklichkeit sowie die Themen der Zeit gestatten; zum anderen *arbeiten* sie damit auch in einem Feld überzeitlich relevanter (politischer) Konzepte, die sie aufrufen, modifizieren oder dekonstruieren. Beide Aspekte schließen einander freilich nicht aus; vielmehr kann der konkrete Zeitbezug ideengeschichtlich überformt und ins Allgemeine gewendet sein.

Im Band *Politische Literatur* von 2019 wird Literatur als „Reflexionsraum des Politischen“ bestimmt: Mit ihren „spezifischen ästhetischen Darstellungsformen“ erscheine sie „als ein bevorzugtes Medium, in dem solche kommunikativen Selbstverständigungsprozesse, bezogen auf gesellschaftliche Problemstellungen und utopische Visionen, probeweise durchgespielt und kritisch reflektiert werden.“¹² Das gilt auch für die Verhandlung politischer Ideen, die zwar (kollektive) Vorstellungen und somit geistige Entitäten bezeichnen, doch nur in einer konkreten sinnlichen Gestaltung beobachtbar sind. Die Literatur ist mit ihrem Bezug auf das Imaginäre ebenso wie mit ihrer formalen Gestalt wichtiger Formgeber für politische Ideen – und zwar nicht nur die politisch *engagierte* Literatur.¹³ In literarischen Texten werden politische Ideen veranschau-

10 Herfried Münkler, Grit Straßenberger: *Politische Theorie und Ideengeschichte. Eine Einführung*. München 2016, S. 15 f.

11 Ebd., S. 17.

12 Christine Lubkoll, Manuel Illi, Anna Hampel: *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. In: Dies. (Hg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart 2019, S. 1–10, hier S. 7 f.

13 Im weiteren – über seine Position in Jean-Paul Sartres Literaturtheorie hinausgehenden – Sinne meint der Begriff der engagierten Literatur jene literarischen

licht, diskutiert, konkretisiert und in eine Handlung eingebunden. Sie werden kritisch durchgespielt und über den Umweg der Fiktion an der Wirklichkeit gemessen. Damit betreiben literarische Texte mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln selbst eine Form von Politiktheorie, was auch Konsequenzen für ihre poetischen und narrativen Strukturen hat.

Das Verhältnis von Politik und Ästhetik ist zuletzt vielfach vor allem im Anschluss an die wirkmächtige Politikkonzeption Jacques Rancières bearbeitet worden, mit der auch einige Beiträge dieses Bandes operieren. Nach Rancière basiert Politik auf der fundamentalen Unterscheidung zwischen denen, die teilhaben, und den Anteillosen – also jenen, „die kein Recht dazu haben, als sprechende Wesen gezählt zu werden“.¹⁴ Politik setzt nun ein, wenn diese Grenze überschritten, wenn der Ort neu geordnet wird: „Die politische Tätigkeit ist jene, die einen Körper von dem Ort entfernt, der ihm zugeordnet war[,] oder die Bestimmung eines Ortes ändert; sie lässt sehen, was keinen Ort hatte gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde.“¹⁵ Insofern es hier um die Neuverteilung von Räumen und Zeiten innerhalb eines *sinnlichen* Universums geht, sind bei Rancière Politik und Ästhetik aufeinander bezogen: Erst wenn er die etablierte „sinnliche Gestaltung“ zerbricht, werde ein Anteilskampf tatsächlich zu einer politischen Tätigkeit.¹⁶ Literatur

Texte, „die ausdrücklich politische oder soziale Einflußnahme als Ziel haben und zum Prozeß gesellschaftlicher Veränderung im Zeichen der Freiheit beitragen sollen (z. B. *Agitprop*, *Arbeiterliteratur*, *Dokumentarliteratur*). Direkter Gegenbegriff dazu ist das Konzept ‚autonomes Kunstwerk‘ [...]“ Karl-Heinz Hucke, Olaf Kutzmutz: Engagierte Literatur. In: Klaus Weimar et al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin, New York 2007, S. 446–447, hier S. 446.

14 Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Übers. v. Richard Steurer. 7. Aufl. Frankfurt / Main 2018, S. 38.

15 Ebd., S. 41.

16 Ebd.

kann nun politisch sein, wenn sie „in diese Einteilung der Räume und der Zeiten, des Sichtbaren und des Unsichtbaren, der Sprache und des Lärms eingreift“¹⁷ – nicht nur Reflexion, sondern Umgestaltung des diskursiven, ästhetischen Raums mache Literatur politisch.

Ausgehend von dieser Verschränkung von Politik und Ästhetik hat sich die politische Ästhetik als ein eigener Forschungsbereich etabliert. Dazu gehören zum einen die ästhetischen Aspekte politischer Kommunikation,¹⁸ die Bedeutung des Imaginären bei der Konstitution politischer Entitäten,¹⁹ wozu auch ‚politische Tiere‘ zählen,²⁰ zum anderen aber auch politische Funktionen der Künste selbst, die „eine zentrale Rolle in den öffentlichen Diskursen über Politik“²¹ spielen. Sie „politisieren Stoffe oder nützen politische Stoffe, stellen sie dar, erzählen sie, spielen auf sie an und nehmen so an deren Deutungsgeschichte teil und geben sie in politische Kommunikation wieder zurück.“²² Die literarische Auseinandersetzung mit politischen Ideen kann vor diesem Hintergrund selbst als politisch verstanden werden, da sie zurückwirkt auf den öffentlichen Diskurs und das politische Feld ihrer Zeit.

17 Jacques Rancière: Politik der Literatur. Übers. v. Richard Steurer. Hg. v. Peter Engelmann. 2., überarb. Aufl. Wien 2011, S. 14.

18 Vgl. Wolfgang Braungart: Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen. Göttingen 2012.

19 Vgl. Martin Doll, Oliver Kohns (Hg.): Die imaginäre Dimension der Politik. München 2014.

20 Vgl. Benjamin Bühler: Zwischen Tier und Mensch. Grenzfiguren des Politischen in der Frühen Neuzeit. München, Paderborn 2013; Martin Doll, Oliver Kohns (Hg.): Politische Tiere. Zoologie des Kollektiven. Paderborn 2017; Alexander Kling: Die Tiere der politischen Theorie. In: Roland Borgards (Hg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart 2016, S. 97–110; Alexander Kling: Unter Wölfen. Geschichten der Zivilisation und der Souveränität vom 30-jährigen Krieg bis zur Französischen Revolution. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2019.

21 Oliver Kohns: Perspektiven der politischen Ästhetik. Einleitung. In: Ders. (Hg.): Perspektiven der politischen Ästhetik. Paderborn 2016, S. 7–15, hier S. 12.

22 Braungart: Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen, S. 31.

Im vorliegenden Sammelband kann selbstverständlich lediglich ein Ausschnitt der komplexen Beziehung von Literatur und Politik – sowohl systematisch als auch historisch – bearbeitet werden. Systematisch geht es wie beschrieben um die Aufnahme und Transformation politischer Ideen in der Literatur. Dabei wird nicht nur ein einzelner methodischer Zugriff verfolgt oder nur eine Gattung in den Blick genommen. Vielmehr soll herausgearbeitet werden, wie verschiedene Textlogiken das Politische entfalten und mit welchen poetischen Verfahren die Texte operieren. Kaleidoskopartig soll so der komplexe literarische Umgang mit politischen Ideen in seinen verschiedenen Formen aufscheinen.

Literarhistorisch hat sich die Forschung dem Verhältnis von Politiktheorie und Literatur bislang besonders mit Blick auf die frühe Neuzeit gewidmet.²³ Das ist insofern folgerichtig, als diese Zeit als Geburtsstunde von den modernen Staat begründenden Vorstellungen wie jener der Souveränität oder des Gesellschaftsvertrags gilt und somit eine wichtige Etappe in der Geschichte des politischen Denkens darstellt.²⁴ Vor allem in jüngerer Zeit sind zudem einige Arbeiten zum Politischen in

-
- 23 Vgl. Arnd Beise: *Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2010; Bühler: *Zwischen Tier und Mensch*; Thorsten Burkard et al. (Hg.): *Politik – Ethik – Poetik. Diskurse und Medien frühneuzeitlichen Wissens*. Berlin 2011; Martin Disselkamp: *Barockheroismus. Konzeptionen ‚politischer‘ Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts*. Tübingen 2002; Gotthardt Frühsorge: *Der politische Körper. Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises*. Stuttgart 1974; Kling: *Unter Wölfen*; Christopher Meid: *Der politische Roman im 18. Jahrhundert. Systementwurf und Aufklärungserzählung*. Berlin, Boston 2021. Für den englischsprachigen Raum siehe z. B. Peter Lake: *How Shakespeare Put Politics on the Stage. Power and Succession in the History Plays*. New Haven, London 2016; Andrew Moore: *Shakespeare between Machiavelli and Hobbes. Dead Body Politics*. Lanham u. a. 2016.
- 24 Siehe hierzu Herfried Münkler: *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*. 2. Aufl. Frankfurt/Main 2007.

der Gegenwartsliteratur erschienen.²⁵ Der vorliegende Sammelband konzentriert sich auf den Zeitraum von um 1800 bis zur Gegenwart. Mit politischen Ideen wie unter anderem Kosmopolitismus, Geopolitik, Revolution oder Demokratie sowie Kategorien wie Geschlecht und Identität werden Themen vorgestellt, die noch bis in unsere Gegenwart reichende oder sich nun ihrerseits im Umbruch befindende politische Modernisierungsprozesse betreffen.

Um zuvorderst *diskursive* Verschiebungen soll es dabei gehen, wenn auch historische Ereignisse wie die Französische Revolution, die gescheiterte 1848er-Revolution oder die beiden Weltkriege sowie die Verbrechen des NS-Staates in engstem Zusammenhang mit der Transformation politischer Ideen stehen.²⁶ Wichtige Fragen lauten daran anschließend, wie die Literatur mit sich wandelnden politischen Ideen umgeht, wie sie den politischen Diskurs der Zeit aufgreift und verarbeitet, wie ihre Poetik durch das Politische gestaltet wird, doch auch, wie Literatur selbst zu einer kritischen Instanz gegenüber politischen Ideen wird.²⁷

-
- 25 Vgl. Thomas Ernst: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld 2013; Anna Hampel: *Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart*. Berlin, Boston 2021; Sven Kramer (Hg.): *Das Politische im literarischen Diskurs. Studien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. Opladen 1996; Michael Navratil: *Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt*. Berlin 2021; Stefan Neuhaus, Immanuel Nover (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin, Boston 2019.
- 26 So haben z. B. die Autoren der Romantik „mit höchster Empfindlichkeit auf die Herausforderungen der Französischen Revolution“ reagiert, „indem sie das Argument der Kontingenz gegen die politischen Neuordnungen zurückwendeten“ und begannen, „die Defizite moderner Staatlichkeit penibel zu bilanzieren.“ Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza: *Einleitung. Zwischen Verkörperung und Ereignis. Zum Andauern der Romantik im Denken des Politischen*. In: Dies., Albrecht Koschorke (Hg.): *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*. München 2003, S. 8–22, hier S. 12 u. 13.
- 27 Diese Frage stellt sich besonders nach 1945. Im Angesicht der Katastrophe werden die überkommenen politischen Ideen und das traditionelle politische Wis-

Der Band geht aus einem Workshop zum Thema *Politische Ideen in der Literatur (1800–2000)* hervor, der am 13. Januar 2023 am Deutschen Seminar der Universität Tübingen stattfand und im Rahmen des Projekts *Souveränität. Zu einer Staats- und Lebenskunst in der politischen Ideengeschichte und der Literatur* von der Tübinger Exzellenzstrategie gefördert wurde. Aufgrund des historischen Bezugs des Bandes werden die folgenden Aufsätze nicht nach thematischen Schwerpunkten oder konkreten politischen Ideen angeordnet, sondern weitgehend chronologisch. Doch sollen auch in dieser Ordnung zusätzlich zu historischen Entwicklungen, Kontinuitäten und Diskontinuitäten wichtige systematische Korrespondenzen und Verknüpfungen aufscheinen.

Zu den Beiträgen

Im Gegensatz zu der bisherigen Forschung zum frühromantischen Kosmopolitismus Novalis', die sich auf die *Christenheit oder Europa* konzentriert, untersucht der Beitrag von Pauline Julia Preisler kosmopolitische Vorstellungen im *Allgemeinen Brouillon* und im *Heinrich von Ofterdingen* und macht dabei die Forschung zur Ökonomie in beiden Texten für das Thema Kosmopolitismus fruchtbar. Als Vergleichsfolie fungiert zudem der aufklärerische Kosmopolitismus, den Kant in seinen *Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* und in *Zum ewigen Frieden* entwickelt. Während sich Kants Kosmopolitismus mit Gesetzen verbindet und einer klareren Teleologie folgt, basieren, so Preisler, die frühromantischen Vorstellungen auf der dynamischen, dem Handel analogen Zeichenzirkulation der Poesie, die (kulturelle) Grenzen über-

sen insgesamt zum Gegenstand kritischer Prüfung. Vgl. für die politische Lyrik Dieter Lamping: „Wir leben in einer politischen Welt“. Lyrik und Politik seit 1945. Göttingen 2008, S. 29.

schreitet und dabei mit der Bildung von Öffentlichkeiten experimentiert und Gemeinschaftsentwürfe veranschaulicht.

Karoline von Günderrode und August von Platen werden beide primär nicht als politisch engagierte Dramatiker:innen assoziiert, doch benutzten beide, wie Arnd Beise in seinem Aufsatz zeigt, gern die dramatische Form, um ihre Freiheitsideen in einer öffentlich wirksamen Form auszusprechen. Bei beiden Autor:innen ist es der Rekurs auf die Geschichte, der es ihnen ermöglichte, das individuell unglückliche Bewusstsein einer Außenseiterin bzw. eines Außenseiters historisch und politisch zu transzendieren und sich den umfassendsten politischen Ideen zuzuwenden, nämlich den Ideen politischer Freiheit und Gleichheit sowie republikanischen Gemeingeists. Der Aufsatz untersucht die unterschiedliche Faktur der dramatischen Zugriffe auf die Geschichte, so die mythologisierende Stilisierung bei Günderrode bzw. die historiographisch orientierte Darstellung einer Gesellschaft in der Krise bei Platen. In beiden Fällen werden Gebote der klassizistischen Ästhetik souverän hinter sich gelassen. In beiden Fällen sind die dramatischen Entwürfe als aktiver Eingriff in die historische Misere der jeweiligen politisch-gesellschaftlichen Gegenwart gemeint.

Der Beitrag von Max Graff schlägt vor, Kriegsliteratur als eigenständiges Genre zu betrachten. Aus diesem Grund wird ein Begriff von Kriegsliteratur eingeführt, der unter anderem auf die Kategorien des Problems und der Funktion rekurriert. Anhand dieser beiden Kategorien werden die genuin politischen Dimensionen der Kriegsliteratur beleuchtet; in einem weiteren Schritt geht der Beitrag der Frage nach, wann Kriegsgedichte tatsächlich politische Ideen verhandeln. Argumentiert wird auf der Grundlage schlaglichtartiger Blicke auf Kriegsgedichte und Kriegslieder aus dem 19. und dem 20. Jahrhundert.

Der Vormärz ist eine Zeit, die durch eine starke Politisierung von Literatur gekennzeichnet ist und in der auch weibliche Autoren den öffentlichen Diskurs um beispielsweise die soziale Frage und die sog. Judenfrage mitbestimmen. Am Beispiel der Romane *Schloß und Fabrik*

von Louise Otto-Peters und *Jenny* von Fanny Lewald wird im Beitrag von Anne-Rose Meyer Politik auf der Grundlage von Theorien Jacques Rancières als komplexer Transfervorgang erkennbar, der vom Sozialen ins Künstlerisch-Literarische und von dort wiederum ins Soziale, in die Gesellschaft zurückwirkt. Der Beitrag zeigt und erläutert die Erzähltechniken, mit denen beide Autorinnen auf Missstände – Ausbeutung und Diskriminierung – aufmerksam machen.

In der Geopolitik erscheinen Staaten als geographische Organismen, deren Kämpfe um ‚Lebensraum‘ die prägenden Antriebskräfte von Politik und Geschichte bilden. Der Beitrag von Korbinian Lindel legt geopolitische Ideen in den Texten kanonischer Moderneutoren frei. Die Geopolitik wird dadurch als ein Masterdiskurs der literarischen Moderne sichtbar, umgekehrt tritt die Literarizität der geopolitischen Bildwelten selbst in den Blick. Durch die Auswahl der untersuchten Autoren liegt ein besonderer Schwerpunkt auf dem Verhältnis der Geopolitik zur jüdischen Literatur: auf den Neuland-Hoffnungen des exilierten Europäers (Stefan Zweig), dem Einschreiben in einen prekär gewordenen Raum der Heimat (Jakob Wassermann) und dem Problemfeld von Landverlust und neuterritorialistischen bzw. zionistischen Siedlungsbestrebungen (Alfred Döblin).

Immanuel Nover nimmt in seinem Beitrag die Erzählungen der Reinheit in Texten von Friedrich Schiller, Gottfried Benn und Hugo von Hofmannsthal sowie die jeweiligen zugrundeliegenden politischen Ideen in den Blick. Durch die Erzählung der Reinheit und die aus der Logik der Reinheit resultierenden dichotomen Unterscheidungen werden sowohl ästhetische als auch politische Ordnungen formuliert, installiert und legitimiert; die notwendigerweise exkludierende Struktur der Leitunterscheidungen (etwa: sauber/schmutzig oder zugehörig/nichtzugehörig) erscheint hierbei, das machen Hofmannsthals Texte deutlich, aus einer freiheitlich-politischen Perspektive problematisch.

Der Beitrag von Anja Thiele setzt sich mit der literarischen und intermedialen Transformation der politischen Idee des Revolutionären in

dem von Umbrüchen und Katastrophen gekennzeichneten 20. Jahrhundert auseinander. Im Fokus steht der einflussreiche Theateravantgardist und Regisseur Erwin Piscator, der in den 1920er Jahren nicht nur die bis dahin gültige Theaterästhetik revolutionierte, sondern auch das „politische Theater“ – so der Titel seiner programmatischen Schrift – begründete. Anhand seiner beiden Inszenierungen von Schillers Sturm- und-Drang-Stück *Die Räuber*, einmal in der Weimarer Republik 1926 in Berlin, und einmal in der Nachkriegszeit 1957 in Mannheim, lässt sich, so Thiele, der Bedeutungswandel des Revolutionären auf der politischen Bühne nachvollziehen. Inszenierte der Kommunist Piscator das Schiller-sche Dramendebüt 1926 noch mithilfe radikaler theaterästhetischer Mittel als Aufruf zum revolutionären Umsturz der Gesellschaft, so schlug er angesichts der Erfahrung des Nationalsozialismus und dessen Nachwirkungen in den 1950er Jahren weitaus nachdenklichere Töne an. Die mithilfe von reichhaltigem Archivmaterial rekonstruierte Inszenierung von 1957 in Mannheim zeigt, wie Piscator das eigene revolutionäre Pathos zunehmend einer kritischen Reflexion unterwarf, ohne jedoch seine materialistisch grundierte Gesellschaftskritik inhaltlich und ästhetisch gänzlich aufzugeben.

Eingebettet in die intensiven Klänge des Jazz im erstickenden Kriegssommer 1944 allegorisiert Carson McCullers' Roman *The Member of the Wedding*, wie der Beitrag von Dan Poston zeigt, eine plötzliche Entfremdungserfahrung unterdrückter sozialer Gruppen im Augenblick ihres ‚coming of age‘, als die febrilen kulturellen Erfahrungen allgemeiner Solidarität und kraftvoll progressiver Arbeit im Augenblick des Triumphes der Befreiung von Paris in eine exklusive normative Matrix umschlagen. McCullers' Roman demonstriert exemplarisch die Fähigkeit der Literatur, die ganze Bandbreite der massiven Folgen – von sehr persönlichen bis zu makrosozialen – einzufangen und zu erkunden, die ein flüchtiger Moment mit sich bringt, in dem sich die politische Gesamtlage und die Medientechnik radikal und schlagartig ändern. Ihre Fallstudie war ‚live‘ und autobiographisch und betraf die Implementierung der politischen

Leitidee der *Pax Americana* in genau dem Augenblick, in dem die Television das Radio als das dominante Medium des amerikanischen Alltagslebens zum Verstummen brachte. Indem er insbesondere dem ‚queeren‘ Spiel mit Namen und der betonten ‚Frenchness‘ des Romans und dann Woody Allens späterer stiller Hommage an McCullers’ Werk im Film *Blue Jasmine* nachgeht, zeichnet der Aufsatz von Dan Poston die Anfänge der Identitätspolitik nach, die aus dem Zerfall einer früheren sozialen Koalition entspringen, und nimmt die isolierte Zerstreung des neoliberalen Subjekts in den Blick, das zu Beginn des KI-Zeitalters das Ende der emanzipatorischen Epoche der *Pax Americana* markiert.

Hans Scholz’ Roman *Am grünen Strand der Spree*, mit dem sich der Beitrag von Felix Kraft beschäftigt, wurde nur kurze Zeit nach seinem Erscheinen 1955 zum Bestseller, in einer Zeit also, als in der bundesdeutschen Gesellschaft die weltanschauliche Transformation vom Nationalsozialismus zur Demokratie weiterhin Aushandlungssache war. In diesem Kontext unterbreitet der Text eine eigene Sichtweise auf die subjektive Rolle in dieser Transformation, die – das zeigen quantitativ die Verkaufszahlen und qualitativ das Lob der Literaturkritik – offenkundig auf positive Resonanz in der frühen Nachkriegsgesellschaft stieß. Der dezidiert auf Unterhaltung ausgelegte Roman behandelt ausführlich eine Reihe von zeitgenössisch brisanten Themen, wie die Deutung der Kriegsbeteiligung, in der die Einsatzgruppenmorde der SS in einem damals für einen literarischen Bestseller unbekanntem Umfang benannt werden, die Maßnahmen der Entnazifizierung, Widersprüche in der frühen Adenauerrepublik oder die deutsch-deutsche Teilung. An den Figuren wird dabei eine kritische geistige Distanz gegenüber diesen unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Aspekten positiv herausgestellt, die sie sowohl während des nationalsozialistischen Regimes als auch während der Demokratie ausgezeichnet habe. Der Aufsatz analysiert dieses kritische Bewusstsein und zeigt auf, dass es letztlich eine Entlastungserzählung für den Mitmacher im Nationalsozialismus darstellt und der Leser:in das Angebot unterbreitet, den Übergang vom National-

sozialismus zur Demokratie und dessen moralische Implikationen nicht als Zäsur, sondern als persönliche Kontinuität zu denken und damit das Selbstbild aus jeglicher Kritik auszusparen.

Max Roehl zeigt, dass das Werk Friedrich Dürrenmatts politiktheoretisch ausgerichtet ist und um die politische Idee der Souveränität bzw. Postsouveränität kreist. In der Zeit des Kalten Krieges antizipiert Dürrenmatt nicht nur klarsichtig den Bedeutungsverlust des Staates und den Aufstieg privater Akteure, sondern weist im grotesken Modus seiner (Tragi-)Komödien auf ihre eigentümliche Vermischung und Übergängigkeit hin. Der Beitrag arbeitet die Rolle nichtstaatlicher Akteure im Werk Dürrenmatts heraus, die ebenso machtvoll wie Staaten erscheinen oder Funktionen des Staates übernehmen. Der Ausfall des Staates führt nicht zu einer politikfreien Welt, vielmehr verschieben sich Akteure und Konflikte in andere gesellschaftliche Sphären.

Der Beitrag von Raphaela Tkotzyk und Johanna Lategahn geht der Frage nach der Implementierung politischer Themen und Denkweisen in der Kinderliteratur und den Kindermedien sowie den Wirkpotentialen dieser und damit der politischen Beeinflussung der kindlichen Rezipienten nach. Kinder wurden lange Zeit als ‚unpolitische Wesen‘ und nicht-aktive Mitglieder der Gesellschaft angesehen, obwohl gerade sie es sind, die am meisten von der Politik betroffen sind und durch Medien bereits früh mit politischen Inhalten konfrontiert werden. Gerade den (Kinder-)Medien, vor allem der Literatur, kommt in der frühen politischen Sozialisation eines Individuums eine wichtige Funktion zu. Sie formulieren gesellschaftspolitische Problematiken, konfrontieren somit den Leser mit politischen Themen und wirken dadurch auf sein Wertesystem. Diese Sozialisation findet zum Teil explizit statt, wie es bei *Als die Tiere den Wald verließen* der Fall ist, zum Teil aber auch implizit, wie bei Paul Maars *Eine Woche voller Samstage* oder Elfie Donnelly's *Benjamin Blümchen* sowie *Bibi Blocksberg*.

In dem Beitrag Joachim-Friedrich Kerns wird aufgezeigt, wie die Theorie der politischen Differenz – insbesondere der Kampf oder Kon-

flikt um gesellschaftliche Teilhabe – für die Interpretation politischer Gedichte nutzbar gemacht werden kann. Dazu wird May Ayims Gedicht *sein oder nichtsein* in einem Close-Reading-Prozess untersucht.

Aktivismus, als Form des zivilen Protests mit dem Ziel der politischen Partizipation, erfährt derzeit eine bemerkenswerte Aufmerksamkeit in den Medien. Selbst in der akademischen Welt geben Forschende ihre vermeintliche Neutralität auf und finden sich zu Stellungnahmen herausgefordert. Inmitten globaler Herausforderungen wie der Klimakrise, der Corona-Pandemie oder geopolitischer Konflikte scheinen die traditionellen Grenzen zwischen Wissenschaft und Politik zu verschwimmen. Der Artikel von Dilan Canan Çakır sondiert den Begriff ‚literarischer Aktivismus‘ als Vorarbeit für eine umfassendere Studie zur Theorie und Geschichte des literarischen Aktivismus. Aktivistische Handlungen und Literatur sind selbstverständlich älter als der Wortgebrauch von ‚Aktivismus‘, der verstärkt im frühen 20. Jahrhundert auftaucht. Tiefere Analysen erfordern jedoch ein Verständnis historischer Vorläufer, auf die sich ‚aktivistische Literatur‘ bezieht. Zu fragen ist im Kontext der Erforschung von Literatur und Aktivismus, welche Autor*innen über den Wunsch der politischen Einflussnahme hinaus Maßnahmen ergreifen.

Im Lichte aktueller Debatten über die Repräsentation von Geschlechtern und Geschlechtsidentitäten in schriftlichen Texten sei an dieser Stelle noch darauf hingewiesen, dass den Beiträgerinnen und Beiträgern selbst überlassen wurde, welche Variante sie verwenden.

Dank

Mein Dank gilt der Projektförderung der Tübinger Exzellenzstrategie für die großzügige finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung des Bandes. Ebenso danken möchte ich Sandy Valerie Lunau für das Interesse am Thema sowie Jan-Pieter Forßmann und Lea Eggers für die verlags-

seitige Betreuung der Publikation. Corinna Sauter danke ich sehr herzlich für die Unterstützung beim Lektorat der Beiträge sowie für unerlässliche fachliche Anregungen und Hinweise. Kristina Miller und Lukas Krönert danke ich für die Unterstützung bei den Korrekturen.

„die Poesie bildet die schöne Gesellschaft – die Weltfamilie – die schöne Haushaltung des Universums“

Zum poetischen Kosmopolitismus in Novalis' *Allgemeinem Brouillon* und dem *Heinrich von Ofterdingen*

PAULINE JULIA PREISLER

1 Einleitung

Die Poesie hebt jedes Einzelne durch eine eigenthümliche Verknüpfung mit dem übrigen Ganzen – und wenn die Philosophie durch ihre Gesetzgebung die Welt erst zu dem wirksamen Einfluß der Ideen bereitet, so ist gleichsam Poesie der Schlüssel der Philosophie, ihr Zweck und ihre Bedeutung; denn die Poesie bildet die schöne Gesellschaft – die Weltfamilie – die schöne Haushaltung des Universums.¹

Mit dem Begriff der „Weltfamilie“, der in Notiz 31 der *Logologischen Fragmente* (1798) fällt, zitiert Novalis einen Topos, der sich im kosmo-

¹ Novalis: *Logologische Fragmente*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 2: *Das philosophische Werk I*. Hg. v. Richard Samuel. Stuttgart 1965, S. 522–563, hier S. 533.

politischen Diskurs der Aufklärung großer Beliebtheit erfreut.² Dass der Frühromantiker in seinen kosmopolitischen Vorstellungen von seinen aufklärerischen Zeitgenossen abweicht, wurde in der Forschung bereits registriert, auch wenn die Forschungslage zu Novalis' Kosmopolitismus dünn ist. Prominent ist die Studie von Pauline Kleingeld, die den „German romantic cosmopolitanism“³ als eine von sechs Varianten des Kosmopolitismus ausmacht, die im ausgehenden 18. Jahrhundert virulent sind. Kleingeld, die in Novalis' *Die Christenheit oder Europa* (1802) das beste Beispiel für den romantischen Kosmopolitismus sieht, attestiert Novalis ein Ideal, welches sie in dezidierter Abgrenzung zum Rationalismus der Aufklärung als „centered on emotion, spirituality, and concrete connectedness of human beings to each other“⁴ charakterisiert. Nicht Logik und Argumentation bilden das Fundament dieses Ideals, sondern die dichterische Imagination.

-
- 2 Ein Beispiel wäre hier Wieland, der in seinem Essay *Das Geheimniss des Kosmopoliten-Ordens* (1788) über jene Kosmopoliten äußert, dass sie „alle Völker des Erdbodens als eben so viele Zweige einer einzigen Familie“ betrachten, Christoph Martin Wieland: *Das Geheimniss des Kosmopoliten-Ordens*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 30: *Vermischte Aufsätze*. Berlin, Boston 2020, S. 148–194, hier S. 160.
 - 3 Pauline Kleingeld: *Six Varieties of Cosmopolitanism in Late Eighteenth-Century Germany*. In: *Journal of the History of Ideas* 60 (1999), S. 505–524, hier S. 521.
 - 4 Ebd. Neben Kleingelds Untersuchung gilt auch Andrea Albrechts Studie zum Kosmopolitismus um 1800 als einschlägig. Im Hinblick auf Novalis erweist sie sich jedoch als wenig ergiebig, da sie ihn lediglich im Zusammenhang mit Eichendorffs katholischem Kosmopolitismus behandelt und Novalis dabei als Vertreter „der konservativ-katholischen Vorstellung der Reichsidee“ mit kosmopolitischem Anstrich darstellt (Andrea Albrecht: *Kosmopolitismus: Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800*. Berlin, Boston 2005, S. 381). Diese Deutung, die sich ebenfalls auf *Die Christenheit oder Europa* bezieht, berücksichtigt jedoch zu wenig, dass es in diesem Text vor allem um eine Poetisierung der Religion geht, vgl. dazu Martin Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik. Politische Ästhetik der Frühromantik*. Paderborn u. a. 2002, S. 555–565.

Auch wenn der vorliegende Beitrag ebenfalls von unterschiedlichen Konzeptionen des Kosmopolitismus in Aufklärung und Frühromantik ausgeht, möchte ich Kleingelds Ansatz dennoch eine differenziertere Deutung des romantischen Kosmopolitismus gegenüberstellen. Denn ihre klischeehaft anmutende Darstellung des gefühlvollen, irrationalen Romantikers Novalis fällt hinter den Stand der Forschung zurück.⁵ Aus diesem Grund konzentriere ich mich bei meiner Analyse auf das im einleitenden Zitat angesprochene Prinzip der Verknüpfung, das, wie ich im Folgenden zeigen werde, konstitutiv für Novalis' poetischen Kosmopolitismus ist. Den Gegenstand der Analyse bilden das *Allgemeine Brouillon* (1798/99) sowie der Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802), die bisher noch gar nicht oder kaum auf kosmopolitische Vorstellungen hin untersucht wurden.⁶ Im Gegensatz zu Kleingeld, die das Thema Ökonomie in Form des „market cosmopolitanism“⁷ konträr zum romantischen Kosmopolitismus behandelt, werde ich dabei zeigen, dass die politische

5 So betont Karlheinz Barck bereits in den 1990er Jahren, dass Novalis Phantasie und Einbildungskraft in ein Wechselverhältnis mit Verstand und Vernunft setzt, was gegen eine einseitige Priorisierung der Einbildungskraft spricht, vgl. Karlheinz Barck: *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 82 f. Ähnlich argumentiert auch Franziska Bomski, die im *Allgemeinen Brouillon* eine Kritik an dem einseitigen Übergewicht einzelner Vermögen beobachtet und vor diesem Hintergrund das *Klingsohr-Märchen* als Utopie einer Verbundenheit der geistigen Vermögen liest, vgl. Franziska Bomski: *Die Mathematik im Denken und Dichten von Novalis. Zum Verhältnis von Literatur und Wissen um 1800*. Berlin 2014, S. 154 f.

6 Der einzige Forschungsbeitrag, der bislang Kosmopolitismus im *Heinrich von Ofterdingen* knapp beleuchtet, stammt von James Hodkinson, der mit dem Zusammenhang von Kosmopolitismus und Orientalismus allerdings einen anderen Schwerpunkt setzt als dieser Beitrag, vgl. James Hodkinson: *Romantic Cosmopolitanism. On the Tensions and Topicalities of an Ideal*. In: Franz-Josef Deiters (Hg.): *Die Aktualität der Romantik. The Actuality of Romanticism*. Freiburg i. Br. 2012, S. 69–90.

7 Kleingeld: *Six Varieties of Cosmopolitanism*, S. 521.

Ökonomie, „die schöne Haushaltung des Universums“, sowohl in der Notizensammlung als auch im *Ofterdingen* eng mit kosmopolitischen Konzeptionen verwoben ist, da der Handel in beiden Texten als weltumspannend imaginiert wird und – anders als im Kosmopolitismus der Aufklärung – eine poetisierende Öffentlichkeit ausbildet.

2 Am Leitfaden der Vernunft. Kants Konzept des Kosmopolitismus

Als Vergleichsfolie zu Novalis dient mir Kant, dessen Schriften *Zum ewigen Frieden. Ein Entwurf* (1795) und *Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784) für den Kosmopolitismus der Aufklärung zentral sind. In dem früheren Text, der *Zum ewigen Frieden* in einigen Punkten antizipiert, plädiert Kant für ein teleologisches Modell der Weltgeschichte. Das Ziel der Natur für die Menschheit bestehe demnach in einer „vollkommen gerechte[n] bürgerliche[n] Verfassung“,⁸ die durch gesetzmäßige Verhältnisse der Staaten untereinander gestützt werden müsse. Das bedeutet, dass die einzelnen Staaten in einem Völkerbund vereinigt seien, der für die Rechte und Sicherheit des kleinsten Staates durch „eine[] vereinigte[] Macht“ und „nach Gesetzen des vereinigten Willens“⁹ bürgt. Kant, der hier Rousseaus *Contrat social* zitiert, strebt allerdings keine unmittelbare politische Realisierung dieses Völkerbundes an. Vielmehr erwartet er eine langsame Verbreitung der Aufklärung, die schließlich auch die Regierungskreise miteinschließen

8 Immanuel Kant: *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. In: Ders.: *Werke*. Bd. 6: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. 8. Aufl. Darmstadt 2016, S. 33–50, hier S. 39.

9 Ebd., S. 42.

muss.¹⁰ Den philosophischen Versuch, die allgemeine Weltgeschichte zu umreißen, wertet Kant für die Entwicklung der Menschheit als günstig, wenn auch dieses Vorhaben seine Schwierigkeiten mit sich bringt:

Es ist zwar ein befremdlicher und, dem Anscheine nach, ungereimter Anschlag, nach einer Idee, wie der Weltlauf gehen müßte, wenn er gewissen vernünftigen Zwecken angemessen sein sollte, eine Geschichte abfassen zu wollen; es scheint, in einer solchen Absicht könne nur ein Roman zustande kommen. Wenn man indessen annehmen darf: daß die Natur, selbst im Spiele der menschlichen Freiheit, nicht ohne Plan und Endabsicht verfare, so könnte diese Idee doch wohl brauchbar werden; und ob wir gleich zu kurzsichtig sind, den geheimen Mechanism ihrer Veranstaltung durchzuschauen, so dürfte diese Idee uns doch zum Leitfaden dienen, ein sonst planloses Aggregat menschlicher Handlungen, wenigstens im großen, als ein System darzustellen.¹¹

Robert Stockhammer, der auf den Roman als kosmopolitische Gattung hinweist, deutet die zitierte Textstelle als Beleg dafür, dass Kant den Roman als „the appropriate realization of the perfectibility of mankind as genus“¹² bewerte. Auch wenn ich Stockhammers Ausführungen insgesamt überzeugend finde und im Folgenden auf manche seiner Thesen zurückgreifen werde, würde ich für diese Passage eine andere Lesart vorschlagen. Denn wenn Kant annimmt, dass das Vorhaben, die Weltgeschichte abfassen zu wollen, ungereimt sei und dabei „*nur* ein Roman

10 Vgl. ebd., S. 46 f.

11 Ebd., S. 47 f.

12 Robert Stockhammer: *Novel Cosmopolitan Writing. On the Genus and the Genre of Mankind* (in Kant and Wieland). In: Fabienne Imlinger, Jernej Habjan (Hg.): *Globalizing Literary Genres. Literature, History, Modernity*. New York, London 2016, S. 75–89, hier S. 80.

zustande kommen“¹³ könne, dann beurteilt er den Roman gerade nicht als angemessene Verwirklichung des Menschengeschlechts in seiner Vollkommenheit. Das Adverb „nur“ signalisiert im Gegenteil, dass Kant im Roman eine unvollkommene Darstellung der vollkommenen Stufe der Menschheit sieht. Mit anderen Worten: Aufgrund der menschlichen Kurzsichtigkeit kann der Versuch, die Weltgeschichte schreiben zu wollen, nicht mehr als einen Roman hervorbringen, der als regulative Idee dennoch seinen Nutzen hat.

Vergleicht man nun die *Ideen* mit *Zum ewigen Frieden*, sticht als große Gemeinsamkeit der Föderalismus freier Staaten heraus, der in dem späteren Text als Fundament des Völkerrechts im zweiten Definitivartikel des zweiten Abschnitts eingeführt wird.¹⁴ Friede muss demnach durch einen rechtlichen Rahmen gestiftet werden, da der Naturzustand unter Menschen kein Friedenszustand ist. Ein Recht, welches im Hinblick auf den Kosmopolitismus besondere Erwähnung verdient, ist das Weltbürgerrecht. Dieses fußt auf der internationalen Vernetzung der unterschiedlichen Bevölkerungen, die zu Kants Zeiten so weit gediehen ist, dass

die Rechtsverletzung an einem Platz der Erde an allen gefühlt wird: so ist die Idee des Weltbürgerrechts keine phantastische und überspannte Vorstellungsart des Rechts, sondern eine notwendige Ergänzung des ungeschriebenen Kodex, sowohl des Staats- als Völkerrechts zum öffentlichen Menschenrechte überhaupt, und so zum ewigen Frieden, zu

13 Kant: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht, S. 48 [Hervorh. P.P.].

14 Vgl. Immanuel Kant: Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf. In: Ders.: Werke. Bd. 6, S. 195–251, hier S. 208–213. Alle Zitate und Verweise bezüglich dieser Schrift beziehen sich auf diese Ausgabe, die im Folgenden mit der Sigle ZewF angegeben wird.

dem man sich in der kontinuierlichen Annäherung zu befinden nur unter diesen Bedingungen schmeicheln darf. (ZewF, 216 f.)

Bezieht sich das Weltbürgerrecht auf Rechtsverletzungen, die allen Menschen, ungeachtet ihrer Nationalität, widerfahren, kann man mit Stockhammer eine strukturelle Parallele zu dem *International Criminal Court* erkennen.¹⁵ Und eine weitere Beobachtung Stockhammers ist zutreffend: Es ist bei Kant die Erde, die durch Gesetze und Mittel der Kommunikation zur Welt wird.¹⁶ Damit bedient sich Kant eines Begriffs, der ursprünglich Himmel und Erde gleichermaßen umfasste, sich in seiner Schrift aber lediglich auf die Erde bezieht.¹⁷ Dies zeigt sich unter anderem in der zitierten Passage, da Rechtsverletzungen an allen Orten der Erde zukünftig durch ein Weltbürgerrecht geahndet werden sollen.

Kants Weltbegriff ist außerdem auch von Bedeutung hinsichtlich seines Verständnisses von Öffentlichkeit. Denn auch wenn der Begriff Öffentlichkeit in seinen Schriften nicht fällt,¹⁸ entwirft Kant in seiner *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784) eine von Gelehrten initiierte Öffentlichkeit, die schließlich zur Aufklärung und zum ver-

15 Vgl. Stockhammer: *Novel Cosmopolitan Writing*, S. 78.

16 Vgl. ebd., S. 77.

17 Zum Verhältnis der Begriffe „Welt“ und „Erde“ vgl. Robert Stockhammer: *Welt oder Erde? Zwei Figuren des Globalen*. In: Christian Moser, Linda Simonis (Hg.): *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen 2014, S. 47–72.

18 Vgl. Klaus Blesenkemper: „Public age“. *Studien zum Öffentlichkeitsbegriff bei Kant*. Frankfurt/Main 1987, S. 1f. Die Absenz dieses Begriffes im kantischen Werk ist nicht verwunderlich, da sich „Öffentlichkeit“ im Deutschen erst im 19. Jahrhundert durchsetzt, als es zum Kampfbegriff des Liberalismus avanciert und dem Schlagwort der Französischen Revolution, Publizität, den Rang abläuft, vgl. dazu den Artikel von Lucian Hölscher: *Öffentlichkeit*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6. Hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer. Basel 1984, Sp. 1134–1140, hier Sp. 1136–1138.

nünftigen Debattieren des Publikums führt.¹⁹ Entscheidend für den öffentlichen Gebrauch der Vernunft ist dabei, dass der Gelehrte sich „als Glied [...] der Weltbürgergemeinschaft“²⁰ identifiziert und dass er sich gegenüber dem „eigentlichen Publikum, nämlich der Welt“²¹ äußert. Welt konstituiert hier „Öffentlichkeit als Sphäre“²² um es mit Jürgen Habermas auszudrücken, der das „öffentliche Raisonement“²³ als Medium der politischen Auseinandersetzung im 18. Jahrhundert definiert. Welt zielt dementsprechend in der zitierten Schrift Kants nicht auf die Welt im transzendentalen Verstand ab, sondern auf die Welt eines diskutierenden Publikums, das sich in Bürgerhäusern versammelt.²⁴

Diese Vorstellung eines debattierenden Publikums liegt auch *Zum ewigen Frieden* zugrunde, wo das Prinzip der Publizität zwischen Politik und Moral vermittelt. Den Kern dieses Prinzips bildet die transzendente Formel des öffentlichen Rechts, die besagt, dass „[a]lle auf das Recht anderer Menschen bezogene Handlungen, deren Maxime sich nicht mit der Publizität verträgt, [...] unrecht [sind]“ (ZewF, 245). Mit anderen

19 Vgl. Immanuel Kant: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In: Ders.: *Werke*. Bd. 6, S. 53–61.

20 Ebd. S. 56.

21 Ebd. S. 57. Dass die Begriffe Publikum und Welt generell zu Kants Zeit als zusammenhängend verstanden wurden, belegt ein Blick in den Artikel „Das Publicum“ in Adelungs Wörterbuch. Neben Theater- und Lesepublikum wird dem Begriff dort nämlich auch folgende Bedeutung zugeschrieben: „Im weitesten Verstande versteht man unter diesem Ausdrücke alle mit uns zugleich lebende Personen; in welchem Falle das Deutsche Wort Welt diesen Begriff eben so gut ausdrückt, [...] Etwas vor den Augen des Publici thun, vor den Augen der Welt, öffentlich.“ [Art.] Das Publicum. In: Johann Christoph Adelung et al. (Hg.): *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. Bd. 3. Wien 1811, Sp. 856–857, hier Sp. 857.

22 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt/Main 1990, S. 179.

23 Ebd., S. 83.

24 Vgl. ebd., S. 180.

Worten: Alles, was Regierungen nicht öffentlich verkünden können, ohne dabei ihre Absichten zu vereiteln, ist unrecht. Herrschende werden folglich dazu verpflichtet, sich der öffentlichen Diskussion zu stellen, die als Gradmesser der allgemeinen Vernunft dient, um eine moralische von einer machtgerigen Politik abzugrenzen. Mit dieser Position distanziert sich Kant von Hobbes' Staatstheorie, die nicht vorsieht, dass der Monarch seinem Volk gegenüber Rechenschaft ablegen muss. Um es mit Johannes Keienburg zu sagen: „Aus *auctoritas non veritas facit legem* wird bei Kant gewissermaßen *ratio non auctoritas facit legem*.“²⁵ Dies setzt allerdings voraus, dass auch das Publikum einem allgemein vernünftigen Willen folgt.

Fragt man abschließend danach, wie umsetzbar die Ideen in *Zum ewigen Frieden* sind, lässt sich festhalten, dass der ewige Friede, so Kant, „keine leere Idee [sei], sondern eine Aufgabe, die nach und nach aufgelöst, ihrem Ziele [...] beständig näher kommt“ (ZewF, 251). Grund dafür ist die Kugelgestalt der Erde, die schließlich dem Weltbegriff in dieser Schrift zugrunde liegt und im Kontext des Besucherrechts eine Rolle spielt. Gemeint ist damit das Recht,

welches allen Menschen zusteht sich zur Gesellschaft anzubieten, vermöge des Rechts des gemeinschaftlichen Besitzes der Oberfläche der Erde, auf der, als Kugelfläche, sie sich nicht ins Unendliche zerstreuen können, sondern endlich sich doch neben einander dulden zu müssen, ursprünglich aber niemand an einem Orte der Erde zu sein mehr Recht hat, als der andere. (ZewF, 214)

Müssen die Menschen sich letztlich doch aufgrund des begrenzten Platzes der Welt gegenseitig tolerieren, bedeutet das, dass der ewige Friede

25 Johannes Keienburg: Immanuel Kant und die Öffentlichkeit der Vernunft. Berlin, New York 2011, S. 27.

und mit diesem der Zustand des öffentlichen Rechts „in einer ins Unendliche fortschreitenden Annäherung“ (ZewF, 251) realisiert werden.

Vor diesem Hintergrund lässt sich schließlich die Form des Textes erklären. So zitiert beispielsweise der Titel *Zum ewigen Frieden* eine Überschrift auf dem Schild einer Gastwirtschaft (vgl. ZewF, 195), was für einen Text aus dem juristischen Umfeld, gegliedert in Präliminar-, Definitiv- und geheime Artikel, unpassend erscheint. Auf eine Mischung verschiedener Diskurse in der Schrift weist auch Stockhammer hin, der diese Schreibweise mit einem Roman vergleicht.²⁶ Dieser Vergleich ist insofern berechtigt, als der Roman, wie bereits erwähnt, in Kants *Ideen* lediglich eine unzulängliche Abbildung der Menschheit in ihrer Perfektion darstellt. Mit seiner hybriden Form gibt sich *Zum ewigen Frieden* demnach, wie auch im Untertitel vermerkt, als Entwurf dessen zu erkennen, was die Natur als Ziel für die Menschheit vorgesehen habe.

3 Netzwerk vs. Leitfaden. Novalis' *Allgemeines Brouillon* im Vergleich mit dem kantischen Kosmopolitismus

Was ergibt nun ein Vergleich zwischen den hier untersuchten Schriften Kants und der frühromantischen Notizsammlung *Das Allgemeine Brouillon*? Blättert man durch Novalis' Text, dann stößt man zwar auch auf den Gedanken einer Verfassung, allerdings verbindet sich dieser nicht mit einem Vertrag oder mit Gesetzen. In diesem Punkt ähnelt die Enzyklopädistik der Fragmentensammlung *Glaube und Liebe* (1789), wo Novalis eine Zukunft imaginiert, in der „der papierne Kitt“ zerstäubt sein wird, „der jetzt die Menschen zusammenkleistert“.²⁷ Einen ähnli-

26 Vgl. Stockhammer: *Novel Cosmopolitan Writing*, S. 78 f.

27 Novalis: *Glaube und Liebe*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 2, S. 475–503, hier, S. 488. Angesichts dieser Ablehnung des Vertragsdenkens ist es kein Zufall, dass Novalis sich in derselben Passage kritisch auf *Zum ewigen Frieden* bezieht.

chen Ton schlägt nämlich Notiz 250 des *Allgemeinen Brouillons* an, deren Aussage lautet, dass eine „vollkommene Constitution [...] alle ausdrückliche[n] Gesetze überflüssig“ mache und sich mit „wahrer Kultur im Allgemeinen [...] die Zahl der Gesetze“²⁸ vermindere. Der Begriff der „Constitution“, der sich auf eine Verfassung im Vertragssinne beziehen könnte, wird hier also explizit nicht in dieser Bedeutung ausgelegt. Novalis' Vorbehalte gegen Verträge sind, wie Jan Niklas Howe einleuchtend aus seiner Analyse von *Glaube und Liebe* schlussfolgert, ästhetisch fundiert. Der Buchstabe, der Inhalte fixiert, steht der freien Schönheit ästhetischer Form entgegen.²⁹

Anders als in *Glaube und Liebe* ist es allerdings nicht das Ornament, welches den politischen Raum für sich erobert, sondern die mathematische Kombinatorik. Denn wenn Notiz 91 lautet: „Constitution ist Constructionsformel einer Nation, eines Staates“ (AB, 257), dann würde ich den Begriff „Constructionsformel“ als Zitat eines der Fragmente aus dem *Großen physikalischen Studienheft* (1798/99) deuten, welches auch Franziska Bomski in Verbindung mit der Kombinatorik untersucht.³⁰ So stellt das Fragment das Verfahren vor, mithilfe einer begrenzten Menge an Zahlen die fehlenden Glieder einer Reihe ausfindig zu machen.³¹ Der Begriff „Consitution“ wird somit in Notiz 91 im etymologischen Sinne

28 Novalis: Das Allgemeine Brouillon. In: Ders.: Schriften. Bd. 3: Das philosophische Werk II. Hg. v. Richard Samuel. Stuttgart 1968, S. 207–478, hier S. 284. Alle Zitate und Verweise bezüglich dieser Notizsammlung rekurrieren auf diese Ausgabe, die im Folgenden mit der Sigle AB angegeben wird.

29 Vgl. Jan Niklas Howe: Der arabeske Staat. Politik und Ornament bei Novalis. In: Athenäum 20 (2010), S. 65–109, hier S. 100 f.

30 Vgl. Bomski: Die Mathematik im Denken und Dichten von Novalis, S. 139.

31 „Wenige *Bekannte* Glieder, durch die man in Stand gesetzt wird eine unendliche Menge unbekannter Glieder zu finden – machen die Constructionsformel der *Reihe* aus.“ Novalis: Großes Physikalisches Studienheft. In: Ders.: Schriften. Bd. 3, S. 54–68, hier S. 68.

wörtlich genommen, indem er das Zusammensetzen mehrerer Elemente zu einem Ganzen und insofern ein kombinatorisches Verfahren meint.

In die Richtung eines mathematischen Kalküls weist auch Notiz 762, die die „[k]unstmäßige, vollständige Auflösung der Cosmopolitischen Aufgabe – (Wie ist eine Gemeinschaft unter Menschen etc. möglich, wenn sie möglich ist)“ (AB, 416) – thematisiert. Eine Verbindung zu Condorcet, dessen „Infinitesimal Calcül“³² in mehreren Notizen zitiert wird, liegt hier nahe. Ähnlich argumentiert auch Joseph Vogl, der bei Condorcet eine politische Arithmetik konstatiert, die auf dem Geldverkehr als „Modell für die Verarbeitung und Korrelierung von Wissensdaten überhaupt“³³ fußt. Das bedeutet, dass der Code des Geldes ein gemeinsames Maß konstituiert, welches Dinge miteinander vergleichbar und Diskurse ineinander überführbar macht. Diese Kodierung aller sozialen Daten führt schließlich zu einer Mathematisierung des Wissens, der ein selbstreferentielles Moment innewohnt. Denn nicht die Repräsentation von Zeichen ist entscheidend für diese ökonomische Theorie, sondern das Wissen und seine Vermittlung werden selbst zum Gegenstand des Wissens.³⁴

Ein solches selbstreferentiell organisiertes Zeichensystem lässt sich mit Vogl auch im *Allgemeinen Brouillon* beobachten, ist es doch die poetische Sprache, die in Analogie zum Geld Fernwirkungen herstellt und Übertragungen leistet, die, so Notiz 308, zu einem „wechselseitige[n] Tauschhandel aller Glieder“ (AB, 295) führen. Beispiele für die gegenseitige Abbildung von Wissensbereichen aufeinander finden sich in No-

32 So z. B. in Notiz 796: „Nach Condorcet lehrt der Infinitesimal Calcül – die Verhältnisse der successiven Zu oder Abnahmen einer veränderlichen Größe finden, oder aus der Kenntniß dieses Verhältnisses die Größe selbst wieder auffinden [...]“ (AB, 425).

33 Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. 4. Aufl. Zürich 2011, S. 259.

34 Vgl. ebd.

tiz 317 zur „Physikalischen Politik“³⁵ und in Notiz 964, die eine beliebig fortsetzbare Reihe an Begriffskombinationen rund um den Begriff Politik vorstellt: „Cosmopol[itische] Ideenpolitik – Steinpolitik – Pflanzenpolitik – etc.“ (AB, 452). Diese Selbstreferentialität des Geldverkehrs, die hier auch der Poesie zugeschrieben wird, umschreibt Novalis nicht von ungefähr als „Galvanismus des Geldes“ (AB, 270). Denn die galvanische Kette zeichnet sich dadurch aus, dass jedes Element von anderen Elementen affiziert wird, indem es selbst affiziert. Wie Vogl ausführt, liegt der galvanischen Kette kein linearer Mechanismus der Kausalität zugrunde, sondern ein Kreislauf, der über rekursive Effekte und Feedbackschleifen funktioniert.³⁶

Politik als Kombinatorik, die sich kausalen Zusammenhängen entzieht – dies erinnert zweifelsohne an den „subjektivierte[n] Occasionalismus“³⁷ den Carl Schmitt der Romantik vorwirft. Denn im Gegensatz zum Okkasionalismus eines Malebranche, der Gott als Garant für Ordnung und Sicherheit bewahrt, wird in der Romantik laut Schmitt das Ich zum Protagonisten, welches in der Welt lediglich Anlass eines ästhetischen Spiels sieht:

Aus immer neuen Gelegenheiten entsteht eine immer neue, aber immer nur occasionelle Welt, eine Welt ohne Substanz und ohne funktionelle Bindung, ohne feste Führung, ohne Konklusion und ohne Definition, ohne Entscheidung, ohne letztes Gericht [...].³⁸

35 „Phys[ikalische] Pol[itik]. Alles, was in *Noth* ist, stößt die Schwächlinge, die SelbstNothleidenden, und alle diejenigen ab, die selbst nichts missen können, ohne in Noth zu gerathen. Es zieht alle *diejenigen* an, die Überfluß haben – die *Reichen* – Starken. Mangel zieht Überfluß + Schwäche – Stärke + Zwang – *Freyheit* + *Zufall* – Nothwendigkeit an.“ (AB, 296)

36 Vgl. Vogl: Kalkül und Leidenschaft, S. 262–264.

37 Carl Schmitt: Politische Romantik. 6. Aufl. Berlin 1998, S. 19.

38 Ebd.

Diese Dynamik des romantischen Denkens, die in der Enzyklopädistik zu immer neuen Querverbindungen führt, ist der Ausgangspunkt von Schmitts Polemik. Und auch in der Forschung wird das Politische bei Novalis gerade mit Blick auf die programmatische Unabgeschlossenheit seiner Texte häufig mit einem Fragezeichen versehen.³⁹

Im Gegensatz zu Schmitts Einschätzung möchte ich an dieser Stelle erneut auf die „*Auflösung der Cosmopolitischen Aufgabe*“ im *Allgemeinen Brouillon* mit der beigefügten Frage „(Wie ist eine Gemeinschaft unter Menschen etc. möglich, wenn sie möglich ist)“ (AB, 416) verweisen und damit das in der Novalis-Forschung eher seltener erwähnte Potenzial der ökonomischen Kombinatorik betonen, mit Gemeinschaftsentwürfen zu experimentieren.⁴⁰ Die treibende Kraft, der „Handelsgeist“, erweist sich dabei, wie bereits in der Einleitung dieses Beitrags angedeutet, als „*Geist der Welt*“ (AB, 464), der Länder, Städte und Nationen umfasst. In ihrer Orientierung auf das Universale sind Novalis' imaginierte

39 So setzt Hermann Kurzke in dem Titel seiner Habilitationsschrift über Novalis das Politische in Anführungszeichen (vgl. Hermann Kurzke: *Romantik und Konservatismus. Das „politische“ Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte.* München 1983) und spricht in seiner Novalis-Monographie von „den fragwürdigen Wesenszügen romantischer Politik“ (Hermann Kurzke: *Novalis.* 2. Aufl. München 2001, S. 47), die keine „zu Ende gedachte Alternative“ (ebd., S. 67) zum Bestehenden anbiete. In der jüngeren Forschung konstatiert ebenfalls Philipp Weber die absichtsvolle Unentschlossenheit der frühromantischen Politik und bezeichnet sie als „in letzter Konsequenz [...] apolitisch“, Philipp Weber: *Kosmos und Subjektivität in der Frühromantik.* Paderborn 2017, S. 143.

40 Einzig Peter Schnyder hat bislang dieselbe These formuliert, seine Analyse verfolgt allerdings mit dem Glücksspiel und der Kontingenz in der politischen Romantik eine andere Stoßrichtung als dieser Beitrag. Weder geht er darauf ein, dass Novalis' Gemeinschaftsentwürfe ausdrücklich universal angelegt sind, noch spielt das Thema Öffentlichkeit in seinem Aufsatz eine Rolle, vgl. Peter Schnyder: *Kontingenzpolitik. Das Glücksspiel als interdiskursives Element in der politischen Romantik.* In: Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza, Albrecht Koschorke (Hg.): *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik.* München 2003, S. 133–154, hier S. 140–145.

Gemeinschaften daher immer grenzüberschreitend. Und auch wenn sie nur provisorisch sind, so machen sie doch, wie noch in der Analyse des *Heinrich von Ofterdingen* zu sehen sein wird, soziale Utopien anschaulich, die ansonsten abstrakt blieben. Dieser Punkt schließt an das frühromantische Konzept der Neuen Mythologie an, welches Manfred Frank in seiner einschlägigen Studie darlegt. Denn es ist schließlich laut Franks Ausführungen die Poesie, die in der Frühromantik symbolisch auf, wenn auch unvollendete, Alternativen zum mechanistisch-maschinellen Staat der Gegenwart hindeutet.⁴¹

Auf Novalis' Ablehnung des Maschinenstaates geht auch Remigius Bunia ein, der das Maschinelle als gleichförmigen Gesetzen folgend deutet, während das in der Romantik favorisierte Modell des Organischen sich wie die galvanische Kette selbst reguliert und organisiert.⁴² Diese Beobachtung fügt sich zu der erwähnten Verwerfung des Vertragsgedankens, die Novalis von Kant unterscheidet. Darüber hinaus ist ein weiterer Unterschied nicht zu übersehen: Die selbstregulierte ökonomische Kombinatorik des Frühromantikers geht mit einer assoziativen Schreibweise einher, aus der sich keine klare Teleologie ableiten lässt. Und selbst wenn man einräumt, dass, wie Stockhammer zu Recht betont, in der Schrift *Zum ewigen Frieden* verschiedene Diskurse gemischt werden – dieser Text also nicht linear gestaltet ist –, so ist kaum zu bestreiten, dass die frühromantische Poetik noch einige Schritte weiter geht in ihrem Bestreben, Wissensdiskurse miteinander zu verflechten.

Dieser Unterschied wird dann besonders deutlich, wenn man die in einem vorherigen Abschnitt zitierte Notiz 1059 aus dem *Allgemeinen Brouillon* jener Passage Kants gegenüberstellt, die den „Handelsgeist“ (ZewF, 226) thematisiert. Sowohl Novalis als auch Kant scheinen die

41 Vgl. Manfred Frank: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt/Main 1982, S. 153–187.

42 Vgl. Remigius Bunia: *Romantischer Rationalismus. Zu Wissenschaft, Politik und Religion bei Novalis*. Paderborn u. a. 2013, S. 116.

Welt zumindest implizit als *Oikos* zu konzipieren. Der Bezug auf den Welthandel fällt bei beiden Autoren jedoch sehr unterschiedlich aus. Kant geht davon aus, dass „der Handelsgeist [...] mit dem Kriege nicht zusammen bestehen kann“ (ebenda). Wechselseitiger Eigennutz würde die Staaten dazu bringen, Krieg durch Vermittlung abzuwehren. Die Natur habe die menschlichen Neigungen folglich so eingerichtet, dass der Mensch dem ewigen Frieden, dem für ihn vorgesehenen Telos, näherkomme (vgl. ZewF, 226 f.). Novalis' Interpretation des Handelsgeistes liest sich hingegen folgendermaßen:

Der Handelsgeist ist der *Geist* der *Welt*. Er ist der *großartige* Geist schlechthin. Er setzt [!] alles in Bewegung und verbindet alles. Er weckt Länder und Städte – Nationen und Kunstwercke. Er ist der Geist der Kultur – der Vervollkommnung des Menschengeschlechts. Der *historische* Handelsgeist – der sklavisch sich nach den *gegebenen* Bedürfnissen – nach den Umständen der Zeit und des Ortes richtet – ist nur ein Bastard des ächten, *schaffenden* Handelsgeistes. (AB, 464)

Dass der Handelsgeist alles in Bewegung setzt, scheint hier wichtig zu sein, *wohin* diese Bewegung führt, wird nicht konkretisiert. Aus dem kantischen Leitfaden wird somit bei Novalis ein Netzwerk,⁴³ dessen Verknüpfungen – um die in der Einleitung zitierte Notiz 31 aus den *Logologischen Fragmenten* hier noch einmal aufzugreifen – sich potenziell immer weiter fortspinnen lassen und dabei neue Gemeinschaften erschaffen, neue Grenzen überwinden. Die offene Textform der Notizen

43 Den Begriff des Netzwerks, der im 20. Jahrhundert als epistemisches Modell an Konjunktur gewann, verwendet Novalis nicht. Mit der Metaphorik des Verknüpfens wird jedoch ein ähnlicher Bildbereich evoziert, der um 1800 mit der wachsenden Selbstreflexivität von Wissensorganisationen zusammenhängt, vgl. Hartmut Böhme: Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion. In: Zeitschrift für Germanistik 13 (2003), S. 590–604, hier S. 600.

und die mehrdeutige Schreibweise des Frühromantikers, die vieles in der Schwebelasse lässt, eignen sich weniger, um „ein sonst planloses Aggregat menschlicher Handlungen, wenigstens im großen, als ein System darzustellen“,⁴⁴ wie Kant es in seinen *Ideen* befürwortet. Damit ist allerdings nicht gemeint, dass Novalis den Gedanken eines Systems grundsätzlich negativ bewertet. Wie Bomski in ihrer Analyse des *Allgemeinen Brouillons* aufzeigt, experimentiert Novalis bei seiner Suche nach einem System der Systeme mit „Möglichkeit[en] und Anwendbarkeit[en] d[es] Systematisierens“ (AB, 428), die jedoch nicht, anders als bei Kant, zu einem System gerinnen. Die Vorstellung eines Systems selbst erfüllt nämlich für Novalis die Funktion einer regulativen Idee.⁴⁵

Durchquert der Handel Städte, Länder und Nationen, die er durch Austausch in Bezug zueinander setzt, entstehen dadurch Öffentlichkeiten. Denn auch wenn bei Novalis der Begriff Öffentlichkeit meiner Kenntnis nach nicht vorkommt,⁴⁶ sind dennoch, wie ich im folgenden Abschnitt darlegen werde, im *Heinrich von Ofterdingen* zwei Formen von (Welt)Öffentlichkeit auszumachen, die im Unterschied zu Kants Vorstellungen nicht auf eine einseitige Vernunftaufklärung abzielen, sondern auf einer, dem Handel vergleichbaren, Zirkulation der Poesie aufbauen.

Als weiterer Unterschied ist außerdem die Ambivalenz der frühromantischen Öffentlichkeit festzustellen. Dies zeigt sich an der kombinatorischen Methodik selbst, die in der Notizensammlung ein Knotenpunkt verschiedener, teils widersprüchlicher Perspektiven ist. Auf der einen Seite kann die Kombinatorik auf den Handelsgeist bezogen werden, der alles miteinander verknüpft, also eine Öffentlichkeit mithilfe des Geldverkehrs schafft. Auf der anderen Seite können die Begriffs-

44 Kant: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht, S. 48.

45 Vgl. Bomski: Die Mathematik im Denken und Dichten von Novalis, S. 74–81.

46 Das Adjektiv „öffentlich“ taucht hingegen vereinzelt auf, so z. B. in *Glaube und Liebe*: „Von der öffentlichen Gesinnung hängt das Betragen des Staats ab“, Novalis: *Glaube und Liebe*, S. 492.

kombinationen des *Allgemeinen Brouillons*, wie beispielsweise in Notiz 964, auch als Rezeption der kabbalistischen Kombinatorik ausgelegt werden, wie Andreas Kilcher sie in Novalis' Enzyklopädistik ausmacht.⁴⁷ Diese Kombinatorik bezieht sich allerdings auf das Alphabet der Welt, dessen mystisches Wissen nicht der breiten Öffentlichkeit, sondern nur einem eingeweihten Kreis zugänglich ist. Regt Novalis dazu an, wie bereits beschrieben, die Begriffskombinationen fortzuschreiben, wird dieses Wissen obendrein publik gemacht. Insofern scheint im *Allgemeinen Brouillon* ein ähnliches Verfahren vorzuliegen, welches Ludwig Stockinger in *Glaube und Liebe* beobachtet: die Fruchtbarmachung von esoterischer Rede für den öffentlichen Diskurs, die dann dazu führen soll, dass alle eingeweiht werden.⁴⁸ Esoterik und Exoterik sind für den Frühromantiker, anders als für Kant, eng miteinander verwoben.

4 Von Bändern zum Bund. Kosmopolitismus im *Heinrich von Ofterdingen*

Der erste Teil des *Heinrich von Ofterdingen*, auf den sich meine Analyse fokussiert, schließt in vielerlei Hinsicht an die Enzyklopädistik an. So ist bei der Begegnung zwischen Heinrich und den Kaufleuten von der Zirkulation des Handels die Rede: „Geld, Tätigkeit und Waren erzeugen

47 Vgl. Andreas B. Kilcher: Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit. Stuttgart, Weimar 1998, S. 281–289.

48 Vgl. Ludwig Stockinger: „Tropen und Räthselsprache“. Esoterik und Öffentlichkeit bei Friedrich von Hardenberg (Novalis). In: Klaus Detlef-Müller et al. (Hg.): Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag. Tübingen 1988, S. 182–206, hier S. 189.

sich gegenseitig und treiben sich in raschen Kreisen [...]“⁴⁹ Hinsichtlich der konstatierten Analogie zwischen Geld und poetischen Zeichen⁵⁰ ist es kein Zufall, dass diese Begegnung Heinrichs ersten ausführlichen Kontakt mit der Poesie darstellt. Die Gespräche über Poesie, die Heinrich sowohl mit den Kaufleuten als auch mit dem Dichter Klingsohr führt, erinnern obendrein zunächst ein wenig an die literarische Öffentlichkeit der Salons und Lesezirkel, die Habermas als Vorgänger der politischen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert bestimmt.⁵¹ Bezeichnend dabei ist, dass Kritik und Literatur nicht voneinander zu trennen sind, da einerseits die Diskussionen über Poesie in literarischer Form vorliegen und andererseits die erzählten Märchen Hinweise auf das im Roman vorgestellte Verständnis von Poesie liefern.⁵²

Gleichzeitig stellt sich jedoch die Frage, wie inklusiv die literarische Öffentlichkeit im *Ofterdingen* tatsächlich ist. Während Habermas eine grundsätzliche Offenheit des Publikums betont, die den Unterschied zwischen Laien und Eingeweihten einebnet,⁵³ und Kant, wie bereits erwähnt, in *Was ist Aufklärung* ebenfalls eine Öffentlichkeit skizziert, die über die Gelehrten hinausgehen soll, ist bei Novalis nicht klar, wie zugänglich die Dichtkunst für jedermann ist. So sprechen die Kaufleute von den „Geheimnisse[n] der Dichter“ (HvO, 209), der „magische[n] Gewalt“ (HvO, 210) ihrer Kunst und gehen davon aus, „daß eine besondere Gestirnung dazu gehört, wenn ein Dichter zur Welt kommen soll“

49 Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Ders.: Schriften. Bd. 1. Das dichterische Werk. Hg. v. Paul Kluckhohn, Richard Samuel. Stuttgart 1960, S. 183–369, hier S. 206. Alle Zitate aus dem *Heinrich von Ofterdingen* beziehen sich auf diese Ausgabe, die im Folgenden mit der Sigle HvO angegeben wird.

50 Vgl. dazu Vogl: Kalkül und Leidenschaft, S. 264–267.

51 Vgl. Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, S. 85–87.

52 Die Bedeutung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert hebt auch Habermas hervor, dem gemäß „Literatur und Kunst bloß noch im Zusammenhang mit Literatur- und Kunstkritik möglich“ waren, ebd., S. 102.

53 Vgl. ebd., S. 95.

(HvO, 209). Dementsprechend werden auch die Dichter in der darauffolgenden griechischen Sage unter anderem als „Wahrsager und Priester“ (HvO, 211) dargestellt, was das Dichtertum in die Nähe esoterischer Traditionen rückt.

Von diesem Verständnis der Poesie hebt sich allerdings Klingsohr ab. Nicht nur kommt dieser angesichts von Heinrichs Schilderung seiner Reise nach Augsburg zu dem Schluss, dass in der Nähe seines poetisch begabten Schützlings auch seine Gefährten zu einer Stimme des „Geist[es] der Dichtkunst“ (HvO, 283) geworden seien. Klingsohr geht schließlich sogar so weit, das Dichten zur „eigentümlichste[n] Handlungsweise des menschlichen Geistes“ zu erklären: „Dichtet und trachtet nicht jeder Mensch in jeder Minute?“ (HvO, 287). Damit changiert die Poesie im *Oferdingen* zwischen Esoterik und Exoterik und knüpft an das bereits genannte ambivalente Konzept von Öffentlichkeit an.

Von den Märchen, die die Kaufleute Heinrich erzählen, sollte hier noch das *Atlantis-Märchen* erwähnt werden, denn in dieser Binnenerzählung wird ein Motiv eingeführt, welches verschiedene Passagen nach kombinatorischer Methode sprichwörtlich in einer Reihe verbindet: Es handelt sich um die goldene Stirnbinde, die der Lieblingsadler des Königs dem Jüngling bei seinem Gesang am Hof um den Kopf schlingt (vgl. HvO, 227). Diese Binde kehrt im vierten Kapitel als goldenes Band mit orientalischen Schriftzeichen in den Haaren Zulimas wieder, die ihr Haarband gegen den Schleier von Heinrichs Mutter tauscht (vgl. HvO, 2238 f.). Bei beiden Objekten, so könnte man argumentieren, handelt es sich um Zeichen für die Poesie: Das goldene Haarband, in das Zulima in ihrer Muttersprache ihren Namen gestickt hat, verweist auf das Morgenland, laut Klingsohr „[d]as Land der Poesie“ (HvO, 283). Der Schleier der Mutter könnte als Anspielung auf den Schleier der Jungfrau aus *Die*

Christenheit oder Europa gelesen werden,⁵⁴ dessen FaltenSpiel nach Martin Schierbaum eine ästhetische Zeichenproduktion darstellt und eine Poetik impliziert, für die das Scheinbewusstsein prägend ist.⁵⁵

Werden in dieser Passage poetische Zeichen zwischen ‚Orient‘ und ‚Okzident‘ ausgetauscht, liegt der Vergleich zum Handel nahe. Dieser Tausch zeigt dabei vor allem eines: Je weiter das goldene Band im Text geknüpft wird, desto mehr Grenzen werden überschritten. Bewegen sich die Kaufleute mit griechischen Sagen und Reisen nach „Welschland, Frankreich und Schwaben“ (HvO, 210) noch im europäischen Raum, kommt im vierten Kapitel mit der Figur Zulimas der ‚Orient‘ ins Spiel. Damit bleibt die Welt der „Weltgeschäfte[]“ (HvO, 207) hier noch – und in dieser Hinsicht durchaus ähnlich zu Kant – auf die Erde bezogen, die durch den poetischen Austausch umspannt wird. Mit seiner Mischung von Erzählungen aus verschiedenen Kulturkreisen – nicht nur der schon genannten griechischen Sage, sondern auch den Gesängen und Erzählungen Zulimas von ihrer Heimat (vgl. HvO, 236 f.) – erweist sich der Roman als kosmopolitisch.⁵⁶ Denn auch wenn sich im ersten Teil die Handlung rund um Heinrich innerhalb der deutschen Grenzen abspielt, weisen die Binnenerzählungen darüber hinaus und spiegeln insofern jenes der *Teplitzer Fragmente*, welches den Weltbürger über den Europäer, den Deutschen und den Sachsen stellt, da sich „[a]lles Nationale, Tem-

54 „Der Schleier ist der Jungfrau, was der Geist für den Leib ist, ihr unentbehrliches Organ dessen Falten die Buchstaben ihrer süßen Verkündigung sind [...].“ Novalis: *Die Christenheit oder Europa*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 3, S. 497–524, hier S. 521.

55 Vgl. Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik*, S. 557–560.

56 Ähnlich argumentiert auch Stockhammer, der in der hybriden Textform des Romans den Progress vom Individuum zur Menschheit sieht, vgl. Stockhammer: *Novel Cosmopolitan Writing*, S. 83 f.

porelle, Locale, Individuelle [...] universalisieren [!], und so canonisieren und *allgemein* machen“⁵⁷ lässt.

Die Reihe an goldenen Bändern kulminiert schließlich am Ende des *Klingsohr-Märchens*, wo Sophie den Bund zwischen dem Königspaar und dem Volk stiftet:

„Wirf du das Armband eures Bundes in die Luft, daß das Volk und die Welt euch verbunden bleiben.“ Das Armband zerfloß in der Luft, und bald sah man lichte Ringe um jedes Haupt, und ein glänzendes Band zog sich über die Stadt und das Meer und die Erde, die ein ewiges Fest des Frühlings feierte. (HvO, 314)

Dem Frühling der Erde geht die Erweckung des gelähmten Erdenträgers Atlas voran, dem Gold, ein Diener Arcturs, eine Münze in den Mund schiebt, während Fabel, die Verkörperung der Poesie, Wasser über ihm ausgießt. Atlas wird daraufhin von einem elektrischen Blitz geweckt und erhebt sich (vgl. HvO, 310). Im Anschluss an den Galvanismus des Geldes ist der Erweckung des Atlas folglich ein ökonomischer Subtext eingeschrieben. Wird die Erde dadurch zum Schweben gebracht, so wird zudem ihre Eigenschaft als Himmelskörper hervorgehoben. Die Welt dieses Bundes überschreitet also selbst die Grenzen der Erde und erhält dadurch, wie es in *Die Christenheit oder Europa* heißt, „eine Beziehung auf das Weltall“.⁵⁸ Das Schweben des Planeten verweist außerdem erneut

57 Novalis: Teplitzer Fragmente. In: Ders.: Schriften. Bd. 2, S. 596–622, hier S. 617. Wie aus Tiecks Bericht über die Fortsetzung des unvollendeten zweiten Teils *Die Erfüllung* hervorgeht, sollte Heinrich in diesem Teil tatsächlich die deutschen Grenzen überqueren und bis in den Orient reisen (vgl. HvO, 366).

58 Novalis: *Die Christenheit oder Europa*, S. 518.

auf die bereits konstatierte Beweglichkeit des frühromantischen Denkens,⁵⁹ das Verschiebungen von Grenzen als produktiv bewertet.

Angesichts eines Weltbundes, der den Himmel miteinschließt, und eines Staates, der dadurch mit „eine[r] höhere[n] Sehnsucht an die Höhen des Himmels“⁶⁰ angebunden ist, ließe sich bei dieser Textstelle ebenfalls an die Neue Mythologie denken, kommt dieser doch ähnlich wie der Religion eine verbindende Funktion in einer atomarisierten Gesellschaft zu. Franks Forschung zu diesem Thema lässt sich zudem gut für die Analyse des Kosmopolitismus im *Klingsohr-Märchen* fruchtbar machen, da er am Beispiel Schellings und Schlegels betont, dass es sich bei der Neuen Mythologie um die Vorstellung „einer übernationalen, einer universellen Mythologie“⁶¹ handelt. Diese Bemerkung trifft auf Klingsohrs Märchen zu, dessen Figuren unterschiedlichen Kulturkreisen entstammen.⁶²

Und wenn sich diese Figuren versammeln und der Bund mit dem königlichen Paar, dem Volk und der Welt ausgerufen wird, dann entsteht eine Weltöffentlichkeit, initiiert durch Fabel, die Poesie, die als einzige Figur auf allen drei Ebenen der erzählten Welt (Unterwelt, Haus und Arcturs Palast) präsent ist und diese gegen Ende des Märchens zusammenführt.⁶³ Dadurch wird die Ausrufung des Bundes und die Bildung der Öffentlichkeit erst ermöglicht. Dies steht im Einklang mit der Neuen Mythologie, die Frank schließlich als „wahrhaft öffentliche Poesie“⁶⁴ bezeichnet. Eine Skepsis gegenüber der Esoterik, wie er sie der Romantik

59 Zur Interpretation des Märchens im Kontext zeitgenössischer Astronomie vgl. Bomski: Die Mathematik im Denken und Dichten von Novalis, S. 181–190.

60 Novalis: Die Christenheit oder Europa, S. 517.

61 Frank: Der kommende Gott, S. 209.

62 So rekurren z. B. Eros und Perseus auf die griechische, Freya auf die nordische Mythologie und Ginnistan auf den Orient.

63 Damit entspricht Fabels Handeln der Kombinatorik, vgl. Bomski: Die Mathematik im Denken und Dichten von Novalis, S. 173.

64 Frank: Der kommende Gott, S. 197.

zuschreibt,⁶⁵ lässt sich allerdings für die untersuchte Passage nicht behaupten. Vielmehr scheint mir hier eher Stockingers These einer Verschränkung von Esoterik und Öffentlichkeit zutreffender. Denn wenn Sophie, die den Bund ausgerufen hat, die Anwesenden in einen Tempel einlädt, wo sie „das Geheimnis der Welt“ (HvO, 315) bewahren werden, scheinen Öffentlichkeit und Mystisches ineinander überzugehen.

Franks und Stockingers Ausführungen zur frühromantischen Öffentlichkeit lassen sich darüber hinaus noch weiterentwickeln, indem man, wie angekündigt, im *Opferdingen* zwei Formen von Öffentlichkeiten differenziert: Auf der einen Seite eine Öffentlichkeit, die sich ähnlich wie bei Habermas im Gespräch entfaltet, und auf der anderen Seite – und dies trifft auf das Ende des Märchens zu – eine Öffentlichkeit, die sich mittels visueller Zeichen buchstäblich als Schauspiel inszeniert. Dass das Ende des Märchens der Aufführung eines Theaterstücks gleicht, wurde von der Forschung bereits herausgestellt, die die Textstelle nicht als Ankunft des Goldenen Zeitalters selbst, sondern als „dessen Darstellung durch Dichtung und Einbildungskraft“⁶⁶ deutet. So weist nicht nur Fabels Ankündigung der neuen Welt – „Der Vorhang wird sich bald heben und das Schauspiel seinen Anfang nehmen“ (HvO, 310) – in diese Richtung; auch der Vorschlag des Mondes, mit Fabels Unterstützung Schauspiele zur Unterhaltung aufzuführen (vgl. HvO, 314f.), rückt das Ende in ein ambivalentes Licht, da es bereits Teil dieser Schauspiele sein könnte.⁶⁷

Versteht man das Ende des Märchens nun in diesem Sinne, werden bei diesem Schauspiel abermals Grenzen überschritten. Dabei handelt es sich einerseits um die Grenze zwischen Monarchie und Republik, die in dem Moment, zumindest visuell, aufgehoben wird, als das Volk dem

65 Vgl. ebd., S. 209.

66 Bomski: Die Mathematik im Denken und Dichten von Novalis, S. 201.

67 Vgl. ebd.

Beispiel des sich küssenden Königspaares folgt (vgl. HvO, 314). Damit greift Novalis auf die in *Glaube und Liebe* imaginierte Zeit zurück, in der „kein König ohne Republik, und keine Republik ohne König bestehen könne“.⁶⁸ Der Bund, der am Ende des Märchens geschlossen wird, folgt also nicht wie bei Kant ausschließlich dem republikanischen Vorbild, sondern ist auch in dieser Hinsicht hybrid angelegt, sodass die auf Freiheit abzielende Republik und die mit Regelmäßigkeit assoziierte Monarchie sich gegenseitig ausbalancieren.⁶⁹

Und wenn Mond und Fabel den Anwesenden ein Schauspiel vorführen, scheint andererseits ebenfalls die Grenze zwischen Darsteller und Zuschauer zu verschwimmen, da schließlich alle Anwesenden in das Schauspiel involviert sind. In diesem Punkt ähnelt diese Szene der theatralen Öffentlichkeit, die Rousseau in seinem *Lettre à D’Alembert* (1785) als Volksfest entwirft: Alle sehen einander, jeder ist Darsteller und Zuschauer zugleich und erkennt sich im anderen, wodurch ein Gefühl der Verbundenheit entsteht.⁷⁰ Zugleich drückt sich in Rousseaus Öffentlichkeit als Schauspiel der *Contrat sociale* aus,⁷¹ der für Novalis keine Rolle spielt. Die schauspielhafte Öffentlichkeit des Frühromantikers gibt sich vielmehr als poetisches Produkt zu erkennen. Und darin, dass die Poesie

68 Novalis: *Glaube und Liebe*, S. 490.

69 So vergleicht Novalis die „ächte Monarchie“ mit „einem regelmäßigen Hauswesen“, ebd. S. 501. Vgl. zu dem Gleichgewicht zwischen Republik und Monarchie auch Bunia: *Romantischer Rationalismus*, S. 129–133.

70 „[...] donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voye & s’aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.“ Jean-Jacques Rousseau: *Lettre à M. D’Alembert*. In: Ders.: *Ceuvres complètes*. Tome XVI. *Écrits sur le Théâtre*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. Genf 2012, S. 479–623, hier S. 610. Zur Verbindung von Öffentlichkeit, Theater und dem Fest, welches auch bei Novalis als Frühlingsfest der Erde relevant wird, vgl. Patrick Primavesi: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*. Frankfurt / Main, New York 2008, S. 140–148.

71 Vgl. dazu Jean Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l’obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*. Paris 1971, S. 121.

durch ihre Verknüpfungen und grenzüberschreitenden Kombinationen weltumspannende Gemeinschaften entwirft und diese veranschaulicht, liegt das Politische von Novalis' Kosmopolitismus.

Eine „That der Gegenwart“, die zur „That der Zukunft“ begeistert

Widerständige Dramatik Karolines von Günderrode und Augusts von Platen

ARND BEISE

1 Einleitung

Als Dramatiker:innen werden Karoline von Günderrode und August von Platen nur selten erinnert. In den heute erhältlichen Taschenbuchausgaben der beiden vor allem als Lyriker:innen verkauften Schriftsteller:innen fehlen die Dramen. Dabei ist entgegen der landläufigen Erwartung der größte Teil von Günderrodes Werk dramatisch: Knapp über 60 Prozent der Wörter des erhaltenen poetischen Werks stehen in Dramen.¹ Dazu kommen verlorene dramatische Entwürfe und mitunter dialogisierte Gedichte, was zeigt, dass Günderrode eine entschiedene „Nei-

¹ Vgl. Walter Morgenthaler unter Mitarbeit von Karin Obermeier und Marianne Graf: Statistische Auswertungen. In: Karoline von Günderrode: Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-kritische Ausgabe. 3 Bde. Hg. v. Walter Morgenthaler. Bd. 3: Kommentar. 2. Aufl. Frankfurt/Main, Basel 2006, S. 386–399, hier S. 388–390.

gung [...] zum Dramatischen“ hatte, wie Christian Nees 1807 feststellte.² In der historisch-kritischen Ausgabe der *Sämtlichen Werke* Platens füllen die Dramen und der dramatische Nachlass zwei ganze Bände mit zusammen rund 770 Seiten,³ doch auch hier gilt noch immer, dass die „vielen Dramen und Dramenfragmente [...] vergessen“ seien,⁴ während das lyrische Werk hoch geschätzt wird.

Im Folgenden soll es jedoch um Dramen der beiden Autor:innen gehen; und dazu noch um Dramen, die eine widerständige Haltung gegenüber der sozialen Realität aufweisen.

Auch politisches Engagement wird bei beiden Autor:innen nicht zuvörderst assoziiert. Im Fall Platens werden immerhin die seinerzeit zensierten *Polenlieder*⁵ als Ausdruck eines zeitpolitischen Engagements zur Kenntnis genommen,⁶ doch wird auch dieser „Protest gegen die Zeitverhältnisse“ gern als Ausdruck „von *innerer* Rebellion“ gewertet.⁷ Dramen sind aber anders als Lyrik gattungsgemäß prinzipiell als Rede coram publico gemeint, so wie das als mediale Institution dazu gehörende Theater

-
- 2 Christian Nees: [Rez. über] Poetische Fragmente von Tian. In: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 138, 13. 06. 1807, Sp. 489–495; wieder in: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 112–114, 130–133 und 122, hier S. 113.
 - 3 August Graf von Platen: *Sämtliche Werke* in zwölf Bänden. Historisch-kritische Ausgabe mit Einschluß des handschriftlichen Nachlasses. Hg. v. Max Koch und Erich Petzet. Leipzig 1910 (Reprint Hildesheim, New York 1970); Bd. 9 und Bd. 10: Dramen und dramatischer Nachlaß. Erster bzw. Zweiter Teil.
 - 4 Günter Häntzschel: August von Platen-Hallermünde. In: Jörn Göres (Hg.): *Deutsche Schriftsteller im Porträt*. Bd. 3: Sturm und Drang, Klassik, Romantik. München 1980, S. 184–185, hier S. 185.
 - 5 Platen: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 175–211.
 - 6 Franz Mehring behauptete 1896 sogar, Platen sei „der erste politische Dichter der deutschen Literatur“ gewesen; siehe ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Thomas Höhle, Hans Koch und Josef Schleifstein. Bd. 10: Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth. Berlin 1961, S. 343–349, hier S. 348.
 - 7 Rüdiger Görner: Über Platen. Nachwort. In: August von Platen: „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen“. Ein Lesebuch. Hg. v. Rüdiger Görner. München 1996, S. 273–284, hier S. 275 [Hervorh. im Orig.].

im 18. und 19. Jahrhundert als „Podium“ der „bürgerliche[n] Öffentlichkeit“ gelten kann.⁸ Platen formulierte 1825 explizit: „Nur der dramatische Dichter redet noch öffentlich zur Nation“.⁹

Auch bei Günderrode, die angeblich „lebensfremd“¹⁰ und abgeschieden von der Öffentlichkeit auf den „weiblichen Ort“ bzw. „Nicht-Ort“¹¹ eines evangelischen Damenstifts verwiesen war, ist das dramatische Sprechen ein Versuch, „die Schranke“ zwischen „innerste[m] Gemüth“ und „der Welt“ zu durchbrechen und „zu den vortreflichsten hinzutreten sie zu grüßen u Gemeinschaft mit ihnen zu haben“, sich also öffentlich „in einer bleibenden Form auszusprechen“, wie sie 1804 in einem Brief an Clemens Brentano formulierte.¹² Es ging ihr um die „wirkliche Welt“, weshalb „sie am liebsten in der Geschichte“ weilte, wie Nees in der schon zitierten Rezension tadelnd festhielt.¹³

Bei beiden Autor:innen ist es der Rekurs auf die Geschichte, der es ihnen aber ermöglichte, das individuell unglückliche Bewusstsein einer

8 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962]. 5. Aufl. Neuwied, Berlin 1971, S. 27.

9 August von Platen: *Das Theater als ein Nationalinstitut betrachtet*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 11, S. 150–177, hier S. 157.

10 Jörg Holle: *Karoline von Günderrode* [sic]. In: Göres (Hg.): *Deutsche Schriftsteller*, S. 86–87, hier S. 87.

11 Helga Kraft: *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*. Stuttgart, Weimar 1996, S. 40; mit Bezug auf den Lebensort *Immortalitas* in dem nach ihr benannten „Dramolet“ von Günderrode: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 41–48, hier S. 41: „Eine offene schwarze Höhle am Eingang der Unterwelt [...]. Eine große feurige Schlange die sich in den Schwanz beißt, bildet einen großen Kreis, dessen Raum *Immortalita* nie überschreitet.“

12 *Karoline von Günderrode an Clemens Brentano*, 10. Juni 1804; *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 63. Vgl. „Ich sende Dir ein zärtliches Pfand“. *Die Briefe der Karoline von Günderrode*. Hg. und mit einer Einleitung versehen von Birgit Weissenborn. Frankfurt/Main 1992, S. 151–152, hier S. 151.

13 Nees: [Rez. über] *Poetische Fragmente von Tian*, S. 113.

Außenseiterin bzw. eines Außenseiters¹⁴ historisch und politisch zu erweitern und „sich den größten Themen“¹⁵ in dramatischer Form zuzuwenden, nämlich den Ideen politischer Freiheit und republikanischer Solidarität. Mögen sich die Absichten der Autor:innen im Allgemeinen treffen, so unterscheidet sich aber der ästhetische Widerstand, den Günderrode und Platen mit und in ihren Dramen leisteten, in der jeweiligen Machart.

2 Günderrodes literarischer Heroismus

Karoline von Günderrode (1780–1806) klagte einmal brieflich: „Warum ward ich kein Mann! ich habe keinen Sinn für weibliche Tugenden [...]. Nur das Wilde Grose, Glänzende gefällt mir. Es ist ein unseliges aber unverbesserliches Misverhältniß in meiner Seele; und es wird und muß so bleiben, denn ich bin ein Weib, und habe Begierden wie ein Mann“.¹⁶ Anlass dieser Klage über den Mangel an Lebensmöglichkeiten für eine Frau im Patriarchat war Günderrodes *Ossian*-Lektüre, die ihren längst gehegten Wunsch, „einen Heldentod zu sterben“, aktualisierte. Sie empfand diesen Wunsch als „unweiblichen Wunsch“, doch als einen, den sie

14 Vgl. Hans Mayer: Außenseiter. Frankfurt/Main 1975; ders.: Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine. Frankfurt/Main 1986.

15 Christa Wolf: Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode – ein Entwurf. In: Karoline von Günderrode: Der Schatten eines Traumes. Gedichte. Prosa. Briefe. Zeugnisse von Zeitgenossen. Hg. und mit einem Essay von Christa Wolf. Berlin 1981, S. 5–65, hier S. 63.

16 Karoline von Günderrode an Gunda Brentano, 29. August 1801. In: Max Preitz: Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt II. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1964. Hg. v. Detlev Lüders. Tübingen 1964, S. 170–171, hier S. 171. Vgl. Günderrode: Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 70; Die Briefe der Karoline von Günderrode, S. 78–79, hier S. 79.

nicht abweisen konnte: „unleidlich war es“ ihr daher, „noch zu leben“ oder gar „ruhig und gemein zu sterben“.¹⁷

Da es ihr als Frau verwehrt war, „heldenmütig“ zu sein, wollte sie – so schrieb sie angeblich an Bettine von Arnim – ihre „Seele ganz mit jenem Heroismus erfüllen“, und ihren „Geist mit jener Lebenskraft nähren“,¹⁸ die sie – wie viele ihrer Zeitgenoss:innen – in einer antiken oder sogar mythischen Vergangenheit fand. Im Sinne einer „prophetische[n] Erinnerung“¹⁹ soll „der Blick in die Vergangenheit“ eine utopische „Vision der Zukunft freilegen“,²⁰ in der es sich einmal frei und authentisch leben lassen würde.

Diese Erinnerung und diese Vision ließen sich in der Gegenwart nur in der Kunst verwirklichen – „Dort soll Vergangenheit mir Zukunft werden, / Die große Vorwelt will ich wieder schaun“²¹ –, und die Dichtenden hofften, dass die Kunst mit dazu beitrage, dass aus der Utopie einmal Wirklichkeit würde. Das war ein Standardargument des ästhetischen Idealismus um 1800. „Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt [...] und aus dem Nachbilde wird

17 Ebd., S. 170 f. bzw. S. 70 bzw. S. 78 f.

18 Bettine von Arnim: Die Günderode. In: Dies.: Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. v. Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff. Bd. 1: Clemens Brentano's Frühlingskranz / Die Günderode. Frankfurt / Main 1986, S. 295–746, hier S. 535.

19 Kurt Wölfel: Prophetische Erinnerung. Der klassische Republikanismus in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts als utopische Gesinnung. In: Wilhelm Voßkamp (Hg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. 3 Bde. Bd. 3. Stuttgart 1982, S. 191–217, hier S. 202.

20 Uta Treder: Das verschüttete Erbe. Lyrikerinnen im 19. Jahrhundert. In: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert. München 1988, S. 27–41, hier S. 33.

21 Karoline von Günderode: Udohla. In: Dies.: Sämtliche Werke, Bd. 1: Texte, S. 203–231, hier S. 225.

das Urbild wieder hergestellt werden“, so wurde diese Idee von Friedrich Schiller 1795 formuliert.²²

Um 1800 unterschieden sich die Autorinnen und Autoren allerdings dadurch, welche Rolle sie bei der Verwirklichung der Utopie der Französischen Revolution zuschrieben. Die frühe Günderrode gehörte zu den Anhängerinnen der Revolution und pries im Dezember 1799 „Frankreichs Liebling“, Napoleon Bonaparte, als Sohn und Vollstrecker der Revolution sowie als Überwinder einer universalisierten Knechtschaft: Würdig „vergessener Weisheit der Urwelt [...] / Rufet er der Vorzeit Begeisterung zurücke“ und

Zeiget dem erschlafnen Jahrhunderte römische Kraft. –
Möge dem Helden das Werk gelingen Völker
Zu beglücken, möge der schöne Morgen der Freiheit
Sich entwinden der Dämmerung finstrem Schoose.²³

Freilich hielt auch bei Günderrode die Begeisterung für Napoleon nicht lange an. Vielleicht wurde ihr allmählich klar, dass in der Französischen Revolution Menschenrechte in erster Linie als Männerrechte verstanden wurden, anders als sie es sich in ihren literarischen Träumen von einer heroischen Vorzeit ausmalte. In einem ihrer schönsten Texte, betitelt: *ein Traum*, imaginiert sie „die vergangnen Zeiten u die großen Geister der Vorwelt“ als in einer „dunkle[n] Höle“ schlafend, dann aber durch das

22 Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Ders.: Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel, hg. v. Norbert Oellers. 43 Bde. [z. T. in mehreren Teilbänden]. Weimar 1943–2023 [noch nicht abgeschlossen], Bd. 20, S. 309–412, hier S. 334 (9. Brief).

23 Karoline von Günderrode: Buonaparte in Egypten. In: Dies.: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 369–370, hier S. 369 f.

„gewaltige Brausen“ der „Schiksale dieser Zeit [...], die so gewaltig an der Höle vorüber rauschten“, erwachend:

[I]n das Ohr der Schläfer drang nur schwach das verworrne Brausen ihrer Stimmen, sie hoben die Häupter, rieben die schweren Wimper, u strekten Sehnsuchtsvoll ihre Arme nach dem Leben aus | Gewaltig u immer gewaltiger rauschte drausen der Umflug der Zeiten, mächtig war ihr Fortschreiten immer ängstlicher strebten die Geister der Vergangenheit zu erwachen, vergeblich! des Zaubers Kraft umschlang sie fest u fester, sie sanken zurück zum betäubenden Schummer.²⁴

Obwohl ihr also klar war, dass die auf die Französische Revolution gesetzten Hoffnungen vergeblich waren, hielt Günderrode persönlich und dichterisch an dem durch die Revolution erweckten Traum von Freiheit fest. Das blieb den Zeitgenoss:innen nicht verborgen. Günderrodes Bedürfnis, keinesfalls „von irgend etwas in der Welt abzuhängen“, sondern „frei und einzig [...] zu seyn“;²⁵ nannte der Marburger Jura-Professor Friedrich Carl von Savigny eine „ordentlich republikanische Gesinnung“ und fragte spöttisch: „[I]st das vielleicht ein kleiner Rest von der französischen Revolution? nun, es soll Ihnen verziehen seyn, wenn Sie versprechen wollen, sich noch manchmal darüber auslachen zu lassen.“²⁶

Musste sie sich im Leben auch auslachen lassen, poetisch ließ sie sich von ihrer republikanischen Gesinnung nicht abbringen. „Ich habe nichts, und gar nichts zu bedenken, / Als meines Busens heiliges Gebot“;

24 Karoline von Günderrode: [E]in Traum. In: Ebd., S. 439.

25 Gunda Brentano über Karoline von Günderrode an Friedrich Carl von Savigny, 1. Januar 1804. In: Preitz: Karoline von Günderrode, S. 194–195, hier S. 194. Vgl. Die Briefe der Karoline von Günderrode, S. 114.

26 Friedrich Carl von Savigny an Karoline von Günderrode, 8. Januar 1804. In: Preitz: Karoline von Günderrode, S. 195–196, hier S. 195. Vgl. Die Briefe der Karoline von Günderrode, S. 115–117, hier S. 115.

meint einer ihrer Dramenhelden im Geiste seiner Autorin.²⁷ Der Dramenheld ist Nikator, Titelfigur einer im Herbst 1805 publizierten „dramatischen Skizze“, in der Günderrode einen antiken Tyrannenmörder imaginierte. Die Zeitgenoss:innen irritierte weniger der inhaltliche Vorwurf des Stücks, als dass sich die Autorin als Frau überhaupt ans Drama wagte und dann auch noch an das Genre eines anscheinend historischen Schauspiels. Günderrodes letzter Geliebter Friedrich Creuzer riet ihr vergeblich, Dramen mit einem „historischen Boden“ zu „vermeide[n]“,²⁸ ihr früherer Freund und Förderer Christian Nees erklärte nach ihrem Tod die „dramatischen Versuche“ Günderrodes sämtlich für „nothwendig“ misslungen, weil sie sich „über die ursprüngliche Schranke“ ihres Geschlechts „hinaus“ begeben²⁹ und einer „unzulässige[n] Verweiblichung der männlichen Gattung des Dramas“³⁰ schuldig gemacht hätte; sie „wollte dichten als Weib im männlichen Geiste.“³¹

Skandalös war also erstens, die eigene verzweifelte Lebenssituation im dramatischen Gewand zu bearbeiten, denn das stand als rational bewusste Nutzung der „höchste[n] Kunstform“³² nur Männern zu;³³ und zweitens, dass die männliche Gattung ‚(historisches) Drama‘ durch

27 Karoline von Günderrode: Nikator. In: Dies.: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 276–302, hier S. 290.

28 Friedrich Creuzer an Karoline von Günderrode, 20. Februar 1806; ebd., Bd. 3, S. 306–307, hier S. 306.

29 Nees: [Rez. über] Poetische Fragmente von Tian, S. 113 f.

30 Markus Hille: Karoline von Günderrode. Reinbek 1999, S. 99.

31 Nees: [Rez. über] Poetische Fragmente von Tian, S. 113.

32 Friedrich Hebbel: Mein Wort über das Drama! In: Ders.: Werke. 5 Bde. Hg. v. Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher. Bd. 3. München 1965, S. 545–576, hier S. 545; vgl. ders.: Vorwort zur „Maria Magdalene“. In: Ebd., Bd. 1. München 1963, S. 307–328, hier S. 307: „Das Drama, als die Spitze aller Kunst“. Der Topos vom Drama als höchster Kunstform war von der Renaissance bis Mitte des 19. Jahrhunderts gängig.

33 Vgl. Katja Kauer: Verzweiflung im 18. Jahrhundert. Eine Diskursgeschichte. Würzburg 2022, S. 191: „Ende des 18. Jahrhunderts sind die Vorstellungen der Geschlechtercharaktere derart diskursbestimmend geworden, dass eine rationa-

Günderrode verweiblicht wurde. Wodurch aber wurde die Gattung ef-feminiert? Offenbar nicht durch einen inhaltlichen Angriff auf die zeitgenössische „Geschlechterkonzeption“ oder einen „Rollentausch“ der Genderrollen in Günderrodes Dramen³⁴ – Nikator oder Mahomed etwa bleiben ja Männer, Hildgund eine Frau; allenfalls lässt sich von der „auffällige[n] Androgynität“ einiger „Protagonisten“ sprechen³⁵ –, sondern durch die souveräne Missachtung etablierter Regeln der Dichtkunst. Wichtige Hinweise geben die zeitgenössischen Rezensionen, die vor allem durch Ratlosigkeit gegenüber der Form von Günderrodes dramatischen Texten geprägt waren: Sind es überhaupt Dramen? Handelt es sich nicht eher um „dialogisierte Geschichte“³⁶ oder gar um „dialogisierte[n] Roman“?³⁷ In dieser nur scheinbar harmlosen Frage verbirgt sich die Verwunderung über eine Ästhetik, die alle Forderungen der klassischen Poetik ignoriert. Das Drama *Hildgund* (vor 1804) zum Beispiel sei eine Szenenfolge „ohne Anfang und Ende“, bemängelte ein Rezensent,³⁸ und es widerspricht damit einer zentralen Forderung von Aristoteles an ein gutes Theaterstück.³⁹ Auch die „Motivierung“ der Handlung sei mangelhaft,⁴⁰ die Charakterisierung der Helden weder tragisch noch komisch,

le Überwindung der Verzweiflung, die von weiblichen Figuren angestrebt wird, als nonkonform empfunden wird.“

34 Kraft: Ein Haus aus Sprache, S. 38.

35 Kelly Barry: 18. Mai 1804. Subjekt und Objekt der Mythologie. In: David E. Wellbery et al. (Hg.): Eine neue Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 2007, S. 626–632, hier S. 626.

36 Christian Nees an Karoline von Günderrode, 25. Mai 1805; Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 127–130, hier S. 129. Vgl. ders.: [Rez. über] Poetische Fragmente von Tian, S. 132.

37 R. L.: [Rez. über] Poetische Fragmente von Tian. In: Der Freimüthige oder Ernst und Scherz, Nr. 89, 4. Mai 1805, S. 353–354; wieder in: Günderrode: Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 110–111, hier S. 110.

38 Ebd.

39 Aristoteles: Poetik. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 24f. (Arist. Poet. 1450b).

40 R. L.: [Rez. über] Poetische Fragmente von Tian, S. 110.

weil das dramatische Moment inneren oder äußeren „Kampf[es]“ fehle,⁴¹ so etwa bei der Titelfigur von Günderrodes *Mahomed, der Prophet von Mekka* (1804): „Was jenseits seiner Bestimmung liegt, weiß er nicht, sein eigenes Leben ist ihm fremd geworden, *nothwendig* ist alles, was er thut, und nicht wie *sein* Werk.“⁴²

Tatsächlich ist alles, was die Rezensenten damals beobachteten, richtig. Nur könnte es auch positiv formuliert werden: Angesichts des Elends eines „pigmäische[n] Zeitalter[s]“⁴³ trachtete Günderrode danach, in den poetischen Texten die historische „Wirklichkeit“, das irdisch begrenzte „Bewusstsein“ und die Selbstverleugnung vor den Geboten der Moral zu transzendieren. „Seine Empfindungen u Wünsche am Altare der Nothwendigkeit, oder der Sitte schlachten, das nent man Tugend“, schrieb Günderrode; und: „Dies erfüllt mich mit Trauer.“⁴⁴

Dieser Trauer begegnete Günderrode mit heroischen Gegenbildern. Provozierend sind Günderrodes Hero:innen, weil sie anders als klassische Dramenheld:innen zum Beispiel keine Kämpfe zwischen „Pflicht und Neigung“ zu bestehen haben.⁴⁵ Nicht im Kampf gegen eine objektive „Nothwendigkeit“ bewährt sich die „Freyheit“ der Heldinnen und Helden,⁴⁶ sondern bei Günderrode sind die Hero:innen einig mit sich

41 Nees: [Rez. über] Poetische Fragmente von Tian, S. 130 f.

42 Ebd., S. 131 [Hervorh. im Orig.].

43 Karoline von Günderrode an Gunda Brentano, 21. Oktober 1801. In: Preitz: Karoline von Günderrode in Ihrer Umwelt II, S. 173. Vgl. Die Briefe der Karoline von Günderrode, S. 81–82, hier S. 82.

44 Karoline von Günderrode an Claudine Piautaz, [zwischen 1801 und April 1804]; Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 305. Vgl. Die Briefe der Karoline von Günderrode, S. 125–128, hier S. 126 f. – Dies sei es, so in dem schon zitierten Brief in Arnims *Günderrode* (Werke und Briefe, Bd. 1, S. 535), „wo her sich alles melancholische doch wohl in mir erzeugt.“

45 Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 316 (4. Brief).

46 August Wilhelm Schlegel: Über die dramatische Poesie der Griechen. In: Ders.: Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803). Mit einem Kommentar und Nachwort hg. v. Ernst Behler. Paderborn u. a. 1989, S. 721 f.

selbst und mit der Naturnotwendigkeit; subjektiv frei werden sie durch Aufgabe ihres eigenen Ichs.⁴⁷ Zu zerreißen sind die „unseligen Banden an die Erde u die Zeitlichkeit“ zugunsten des Traums und der Ewigkeit.⁴⁸ „Was aber immer sich selbst gleich, mit sich harmonisch, nicht in Einzelheit zerrissen ist, das ist unsterblich.“⁴⁹ Nach Unsterblichkeit sehnen sich Günderrodes Held:innen so gut wie die der andern klassisch-romantischen Dichter:innen; aber sie finden sie nicht im Kampf gegen eine wie immer geartete Notwendigkeit, sondern indem sie mit dieser eins werden. Damit verlieren sie ein eigenes Selbst-Bewusstsein, sodass ihre „Freiheit“ nicht als „Einsicht in die Notwendigkeit“ bestimmt werden kann,⁵⁰ sondern als Eingehen in die Notwendigkeit. „[I]ch bin fest, wie die Nothwendigkeit“, behauptet Günderrodes Nikator,⁵¹ nachdem der Tyrannenmord einmal beschlossen ist. Keiner von Günderrodes Hero:innen zweifelt an sich selbst oder dem, was er oder sie tun muss.

47 Die identitätsphilosophische Gegenposition, bei der die Subjektivität des tragischen Helden trotz letztllicher „Indifferenz“ von „Freiheit und Nothwendigkeit“ gewahrt bleibt, formulierte Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Philosophie der Kunst. In: Ders.: Ausgewählte Schriften. Hg. v. Manfred Frank. Bd. 2: Schriften 1801–1803. Frankfurt/Main 1985, S. 181–565, hier S. 521–525 (II, 2, c, γ, bb, aa, aaa).

48 Günderrode an Piautaz; Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 305. Vgl. Die Briefe der Karoline von Günderrode, S. 126.

49 Karoline von Günderrode: Idee der Erde. In: Dies.: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 446–449, hier S. 449.

50 Zitiert wird Friedrich Engels' (Herrn Eugen Dühring's Umwälzung der Wissenschaft. In: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. 26 Bde. Bd. 20. Berlin 1962, S. 32–135, hier S. 106) bekannte Paraphrase einer philosophischen Maxime Georg Wilhelm Friedrich Hegels (Werke in zwanzig Bänden. Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 8. Frankfurt/Main 1986, S. 288–292) in seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (I: Die Wissenschaft der Logik* [§ 147 samt „Zusatz“; vgl. auch den „Zusatz“ zu § 182, ebd., S. 334]). In der „Einleitung“ (ebd., Bd. 12, S. 11–133, hier bes. S. 40f. und 56f.) zu den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* wird der Gedanke in Hinblick auf Geschichte und Politik erörtert.

51 Günderrode: Nikator, S. 287.

„Nicht weil die Menschen handeln, kreisen Sterne:/Die Menschen wandlen nach der Sterne Lauf.“⁵²

Günderrodes „dramatische Visionen [...] spielen durch, was wäre, wenn ein Mensch wie ein Komet in die Gesellschaft einschläge und ungeachtet aller ethischen, politischen und sittlichen Normen Ordnung schaffte.“⁵³ Diese Ordnung entspricht zwar einer als harmonisch gedachten kosmischen Ordnung, aber die ausführende Hand auf Erden scheint einer Terroristin zu gehören, die unter Verletzung aller Gesetze diese Ordnung schaffen soll. Mit einem ähnlichen Konzept hatte fast gleichzeitig Engel Christine Westphalen in ihrer Tragödie *Charlotte Corday* (1804) die Ermordung Jean Paul Marats im Juli 1793 dramatisiert;⁵⁴ analog einem Bild Jean Pauls, der das Attentat auf den führenden Journalisten der Französischen Revolution und Abgeordneten der Nationalversammlung quasi als Naturereignis deutete und die Mörderin in himmlische Sphären entrückte: „Rein wie die Wetterwolke schlug und zückte sie einmal aus ihrem Himmel auf die kotige Erde und zog darauf in ihm weiter.“⁵⁵ Aus der politischen Attentäterin wird auf diese Weise eine übermenschliche Heroine, deren Tat unbesudelt vom „unreinen Partheygeist“⁵⁶ bleibt, der die Klassiker so schreckte, und die als Vollstreckerin historischer Notwendigkeit quasi eine Agentin des Weltgeists ist.

52 Karoline von Günderrode: Magie und Schicksal. In: Dies.: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 232–275, hier S. 235.

53 Hille: Karoline von Günderrode, S. 104.

54 Vgl. Arnd Beise: Marats Tod. 1793–1993. St. Ingbert 2000, S. 68–72.

55 Jean Paul: Über Charlotte Corday. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Norbert Miller. 10 Bde. in 2 Abt. 1. Abt, Bd. 6. Frankfurt/Main 1996, S. 332–357, hier S. 350.

56 Friedrich Schiller: Die Horen | eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt. In: Die Horen | eine Monatsschrift | herausgegeben von Schiller. Erster Band. Tübingen 1795, S. III–IX, hier S. IV; vgl. ders.: Werke, Bd. 22, S. 106.

Günderrodes Hildgund, die Mörderin Attilas, sagt sich ebenfalls von menschlicher Moralität los und transzendiert ihre irdische Position:

Der Gott, der mich befreit, wohnt in dem eigenen Herzen,
Wer seiner Stimme traut, dem ist die Rettung nah,⁵⁷

argumentiert sie, wohl wissend, dass das Schicksal des ganzen Volks von ihrer Entschlossenheit abhängt:

Ich bin entschieden; nur in feigen Busen kämpfet
Der größere mit dem kleineren Entschluß
[...].
In meines Herzens tiefsten Gründen reifet
Die größte That, die je ein Weib gethan.
[...]
Mord! Ha der Name nur entsetzet,
Die That ist recht, und kühn und groß,
Der Völker Schicksal ruht in meinem Busen,
Ich werde sie, ich werde mich befreien.
[...]
Schon zuckt mein Dolch, bald wird das große Opfer bluten,
[...]
Der Völker Geisel fällt durch Hildegundens Hand.⁵⁸

Das Stück erklärt nicht, woher Hildgunds Entschlossenheit stammt; es beginnt in medias res; es führt uns eine Attentäterin vor, die ungeachtet erwiesener Wohltaten entschlossen ist, den Hunnenkönig Attila der

57 Karoline von Günderrode: Hildgund. In: Dies.: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 87–102, hier S. 91.

58 Ebd., S. 96f., 99 und 101.

Freiheit wegen aufzuopfern, und das Stück bricht schon vor der Tat wieder ab.⁵⁹ Dergleichen ist typisch für Günderrodes Dramen: ein offener Anfang und ein offener Schluss, eine sich selbst nicht problematische Heldin mit „unwiderstehliche[r] Kraft [...] auf einer Bahn, die nicht [...] beeinflusbar“⁶⁰ und frei von politischer Willkür scheint.

Die Dramen haben die Form einer offenen Traumepisode, auch wenn sie (pseudo-)historisch situiert sind. Es ist „im Traum“ nur „Seligkeit, u alle Seligkeit ist nur erträumt“.⁶¹ In der Realität ließ sich diese Utopie nicht leben. Hier gebaren „mißlungne Mühn“⁶² das unglückliche Bewusstsein, und „sterbend erst wird Freiheit“ des Heroen oder der Heroin „Beute. / So opferte der Freiheit seinem Gotte, / Ein wahrer Priester, Brutus selber sich“.⁶³ Diesem Freiheitshelden in der Realität nachzueifern, war aber ein suizidales Unterfangen, denn nur „wer ihm stirbt, der lebt in seinem Gotte“.⁶⁴

Mit 26 Jahren wählte Günderrode den Freitod, nicht wegen einer unglücklichen Liebesgeschichte, wie es die Fama will, sondern, wie Günderrodes Freundin Lisette Nees geb. von Mettingh im August 1806 schrieb: „Sie fiel, ein Opfer der Zeit“ und „mächtiger in ihr wirkender Ideen“.⁶⁵

59 Eigentümlich ist die Verbindung der Geschichte Attilas mit der Walthari-Sage, die Günderrode wahrscheinlich aus dem Roman *Attila, König der Hunnen* (Breslau 1794; 2. Aufl. 1808) von Ignatz Aurelius Feßler kannte. Einige Züge entlehnte sie aus Friedrich Molters Übersetzung *Prinz Walther von Aquitanien. Ein Heldengedicht aus dem sechsten Jahrhundert* (Karlsruhe 1782); vgl. Erich Regen: Die Dramen Karolinens von Günderrode. Diss. Berlin 1910, S. 13–18.

60 Hille: Karoline von Günderrode, S. 107.

61 Günderrode an Piautaz; Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 305. Vgl. Die Briefe der Karoline von Günderrode, S. 126.

62 Karoline von Günderrode: [Die Sonne taugte sich ...]. In: Dies.: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 371–373, hier S. 372.

63 Karoline von Günderrode: Brutus. In: Ebd., S. 374.

64 Ebd.

65 Lisette Nees von Esenbeck an Susanne von Heyden, [im August 1806]. In: Günderrode: Der Schatten eines Traumes, S. 319–320, hier S. 320. Vgl. Die Briefe der Karoline von Günderrode, S. 350–351, hier S. 351.

3 Platens Beschwörung des republikanischen Gemeingeists

Auch von eigener Hand, aber unheroischer als Günderrode, die sich selbst einen Dolch ins Herz rammte, starb in Sizilien am 5. Dezember 1835 August Graf von Platen (1796–1835): Der 39-Jährige nahm einen tödlichen Medikamentencocktail ein; aus Versehen, wie meistens vermutet wird.

Vergleichbar sind Günderrodes und Platens Freiheitsenthusiasmus und das Leiden an der „deutschen Misere“, wie seit den 1840er Jahren das Missverhältnis von politischem Idealismus und ausbleibender Revolution in den deutschen Ländern genannt wurde.⁶⁶ So wie Günderrodes Freiheitsbegeisterung in den Idealen der Französischen Revolution wurzelte, so hatte Platens politische Dramatik ihren zeitgeschichtlichen Bezug in der 1813 vergebenen Chance, mit der Befreiung von der französischen Fremdherrschaft zugleich die eigene politische Freiheit zu erkämpfen. In einer Anmerkung zu seinem „geschichtlichen Drama“ *Die Liga von Cambrai*, die Platen im Dezember 1832 geschrieben hat,⁶⁷ heißt es, die venezianische Weigerung, sich durch falsche Bundesgenossen korrumpieren zu lassen, sei „[g]ewiß eine großartige Politik der Venetianer, die den Deutschen von 1813 als Spiegel vorgehalten werden sollte“.⁶⁸

66 Sascha Penschorn: Die deutsche Misere. Geschichte eines Narrativs. Diss. Aachen 2018; zugänglich unter <http://publications.rwth-aachen.de/record/784668/files/784668.pdf> [letzter Zugriff: 31. 03. 2023].

67 Die Tagebücher des Grafen August von Platen. Aus der Handschrift des Dichters hg. v. Georg von Laubmann und Ludwig von Scheffler. 2 Bde. Bd. 2. Stuttgart 1896 (Reprint Hildesheim, New York 1970), S. 944 (Eintrag vom 31. Dezember 1832).

68 August von Platen: Die Liga von Cambrai. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 10, S. 177–208, hier S. 192 [Anm. des Autors].

Platens *Liga von Cambrai* ist ein historisches Drama, das auch die verlorene Würde der Menschheit in der Kunst retten will, wie Schiller es formuliert hatte (siehe oben), aber auf ganz andere Weise als Schiller und die deutsche Klassik und Romantik überhaupt. Platen glaubte „keineswegs [...], daß dem dramatischen Dichter erlaubt sein könne, von der Geschichte abzuweichen. Auch ließe sich leicht beweisen, daß Schiller durch solche Veränderungen seinen Schauspielen mehr geschadet als genützt habe“.⁶⁹ In der Tat hatte Schiller die größtmögliche Freiheit des Dichters gegenüber den historischen Fakten proklamiert, als er 1788 schrieb: „Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden“;⁷⁰ eine Auffassung, der sich Goethe anschloss: „Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zweck gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen“; „alle Poesie“ verkehre „eigentlich in Anachronismen“ und verwandle „die Geschichte in Mythologie“.⁷¹

Ihr angeblich „in blinder Nachahmung“⁷² befangener Epigone Platen hielt dies für eine unzulässige Anbiederung an den

sentimentalen Teil des Publikums, der selbst einen Charakter wie die Jungfrau von Orleans noch verliebt sehen will [...]. Ohne Zweifel wäre es passender gewesen, das Publikum durch das unglückliche Schicksal

69 August von Platen: Nachwort [zu „Die Liga vom Cambrai“]. In: Ebd., S. 209–210, hier S. 209.

70 Friedrich Schiller an Caroline von Beulwitz, 10. [und 11.] Dezember 1788. In: Ders.: Werke, Bd. 25, S. 154–155, hier S. 154.

71 Johann Wolfgang Goethe: Teilnahme [...] an Manzoni. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. 21 in 26 Bdn. Bd. 18/2. München 1996, S. 38 und S. 52 f.

72 Gottfried Keller an Hermann Hettner, 4. März 1851. In: Ders.: Gesammelte Briefe in vier Bänden. Hg. v. Carl Helbling. Bd. 1. Bern 1950, S. 351–358, hier S. 354.

dieses Mädchens zu rühren, anstatt durch eine ihr angedichtete Schwäche. Wir haben das Entsetzlichste in unsern eignen Tagen gesehen, und brauchen nicht davor zu schaudern, wenn ein unschuldiges Mädchen verbrannt wird.⁷³

Was bei Platen zunächst mitleidslos klingt, ist genau das Gegenteil und gegen die humanistisch objektivierende Tendenz der idealistischen Ästhetik gerichtet. Ästhetische Erziehung des Menschen hielt Platen für Unsinn; Versöhnung mit der Vorsehung für einen Skandal; Flucht in die Utopie, sei es auch in die des ästhetischen Republikanismus à la Günderröde, für feige. Stattdessen sei es

eine Hauptaufgabe des tragischen Dichters, zu zeigen, daß die Welt immer so schlecht war, wie sie noch jetzt ist, und daß gerade die edelsten Menschen, sobald sie tätig in den Weltlauf eingreifen, der mächtigen Bosheit zum Opfer werden. Diese Lehre ist traurig, aber wahr, und jeder mag sich darnach richten. Es gilt hier fast immer der letzte Vers aus Voltaires Mahomet: ‚Die Welt ist für Tyrannen; lebe du!‘ Aber der Geschichtsschreiber, der Dichter, ist berufen, diejenigen, die mit einem solchen Wahlspruch gefallen sind, zu feiern und den frohlockenden Sieger zu brandmarken.⁷⁴

Parteilichkeit für die Opfer der Geschichte ist die zunächst einmal ethische Forderung Platens an den Dichter. Darin trifft er sich mit Günderröde, deren Ästhetik auch in der Sympathie mit den Opfern der Geschichte wurzelte: „Mich dauern die Gemordeten, u die Gefesselten, u

73 Platen: Nachwort; Sämtliche Werke, Bd. 10, S. 209.

74 Ebd., S. 209 f. Platen zitierte die deutsche Übersetzung von Goethe (Sämtliche Werke, Bd. 6.1, S. 180); im Original sagt die sterbende Palmire zu ihrem Bruder Mahomet (Théâtre de Voltaire. Paris 1886, S. 346): „Tu dois régner; le monde est fait pour les tyrans.“

ich möchte den Sieger fragen warum hast du das gethan?“⁷⁵ Aus dieser Parteilichkeit zogen beide indes verschiedene ästhetische Folgerungen. Günderrode wich in zeitlich oder geografisch exotische Gegenden aus, um schlackenlose und von keinerlei inneren Widersprüchen zerrissene androgyne Freiheitsheld:innen inszenieren zu können. Platen dagegen konzentrierte sich auf den Moment der historischen Niederlage der eigenen Partei, ohne aber in seiner Dramenpraxis bei der resignativen Formel aus Voltaires *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* (1741) stehen zu bleiben. Tatsächlich ließ er das klassische Muster des im Untergang siegenden Märtyrers der überlegenen Moral hinter sich.

Die Liga von Cambrai schildert unter Vernachlässigung der sogenannten aristotelischen Einheiten, besonders der der Zeit,⁷⁶ die „höchste Bedrängnis“, in die ein „großartige[r] Freistaat“ durch eine Verschwörung mächtiger Bosheit geraten war;⁷⁷ das Stück schildert aber auch, wie die daraus resultierende „gränzenlos[e]“ „Verzweiflung“⁷⁸ durch Besinnung, Mut, Treue und eine gute, das heißt nicht fundamentalistische, Politik überwunden werden könne, und zwar nicht zuletzt in Erinnerung an „jene römische Republik, / Die in der Menschen Angedenken für das Größte wird geschätzt!“⁷⁹

Die Republik Venedig war 1508 das auserkorene Opfer einer, in der sogenannten „Liga von Cambrai“ zusammengeschlossenen Koalition von Frankreich, dem deutschen Kaiser, Spanien, England, Ungarn, Savoyen und dem Kirchenstaat. 1509 stand der Stadtstaat nach dem Verlust

75 Günderrode an Piautaz; Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 305. Vgl. Die Briefe der Karoline von Günderrode, S. 127.

76 Platen: *Die Liga von Cambrai*, S. 186: „Daß zwischen den Akten ein gewisser Zeitraum verstreicht, wird Jeder leicht bemerken [...]. Die Schlacht von Agnello, mit der das Drama beginnt, ward am 14. Mai geschlagen; die Einnahme von Padua, mit der es endigt, erfolgte am 17. Juli [1509].“

77 Platen: *Nachwort*, S. 209.

78 Platen: *Die Liga von Cambrai*, S. 193.

79 Ebd., S. 208.

aller Festlandsgebiete vor der Auslöschung. Das ist der Moment, in dem Platens Stück einsetzt. Es schildert die allgemeine „Bestürzung“ und zunehmende „Verzweiflung“, und wie „panischer Schreck“ den „ganzen Staat“ zu ergreifen droht.⁸⁰

In diesem Augenblick der größten Gefahr bewährt sich aber kollektiv „der Bürger hohes Selbstgefühl“,⁸¹ das die durch keinen „Adelstolz“⁸² gepeinigten Bewohner Venedigs „bereits Jahrhunderte lang“ zu einem einig „Volk/Zusammenknüpft“.⁸³ Der Senat beschließt eine allgemeine Amnestie und einen Schadensersatz für Kriegsopter, die Jugend bildet ein letztes Aufgebot, das einfache Volk und die Bauern verteidigen die Republik gegen eine verräterische Aristokratie, die gern zurück zum alten „Feodalrecht“ will.⁸⁴

Platen sei „moderner[,] als es die Wissenschaft wahrhaben will“, meinte einmal Hans-Joachim Teuchert in einer Studie zur Platen-Rezeption in Deutschland; und „am modernsten“ sei „Platen in seinen politischen Ideen“,⁸⁵ namentlich in der Hoffnung auf Realisierung republikanischer Freiheit jenseits eines aufklärerischen Perfektibilitätsglaubens sowie der Utopie einer aus der Krise geborenen staatsbürgerlichen Solidarität. Bei Platen hat die utopische Hoffnung keinen Anhaltspunkt im idealen „Gegenbild“ zu einer miserablen Wirklichkeit, wie es der klassischen Ästhetik entspreche,⁸⁶ sondern sie muss durch die Negativität einer fast absoluten Verzweiflung an der gesellschaftlichen Realität hin-

80 Ebd., S. 193.

81 Ebd., S. 197.

82 Ebd., S. 182.

83 Ebd., S. 200.

84 Ebd., S. 206.

85 Hans-Joachim Teuchert: August Graf von Platen in Deutschland. Zur Rezeption eines umstrittenen Autors. Bonn 1980, S. 17 und S. 257.

86 Vgl. Arnd Beise: „Wenn man auch nicht lichtenbergisieren kann noch will...“. Goethes Gegenentwurf zu Lichtenbergs Manier, Bilder zu erklären. In: Lichtenberg-Jahrbuch 1993, S. 56–77, hier S. 67f.

durch. Das erinnert an Theodor W. Adorno, der in einem Interview einmal zu dem Vorwurf einer „kritischen Ohnmacht“ sagte:

Es gibt einen Satz von Grabbe, der lautet: „Denn nichts als nur Verzweiflung kann uns retten.“ Das ist provokativ, aber gar nicht dumm. – Ich kann darin keinen Vorwurf sehen, daß man in der Welt, in der wir leben, verzweifelt, pessimistisch, negativ sei. Eher sind doch die Menschen beschränkt, die krampfhaft die objektive Verzweiflung durch den Hurra-Optimismus der unmittelbaren Aktion überschreien, um es sich psychologisch leichter zu machen.⁸⁷

So wie Adorno 1969 im Geist seiner negativen Dialektik den optimistischen Aktionismus der damaligen Studentenbewegung kritisierte, so kritisierte Platen 1833 den Optimismus der seinerzeitigen liberalen Opposition:

Es ist einer der lächerlichsten Irrtümer der liberalen Partei, wodurch sie einander zu trösten suchen, indem sie behaupten, der Sinn für Freiheit könne nicht unterdrückt werden, der Geist der Zeit sei unüberwindlich, das despotische Prinzip unhaltbar. Als ob nicht die Weltgeschichte auf allen ihren Blättern nachwiese, wie haltbar es ist!⁸⁸

Platens „ästhetische Opposition“⁸⁹ ist also insofern radikaler als die vieler seiner Zeitgenoss:innen, als jegliche Hoffnung auf eine Besserung der Verhältnisse durch jene grenzenlose Verzweiflung hindurch muss, von

87 Theodor W. Adorno: „Keine Angst vor dem Elfenbeinturm“. Ein „Spiegel“-Gespräch. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. 20 Bde. Bd. 20.1, Frankfurt/Main 1986, S. 402–409, hier S. 405.

88 August von Platen: Briefwechsel zwischen einem Berliner und einem Deutschen. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 11, S. 186–198, hier S. 189.

89 Teuchert: August Graf von Platen in Deutschland, S. 255 f.

der in dem Stück *Die Liga von Cambrai* die Rede ist.⁹⁰ Platens Pessimismus und sein ästhetischer Ansatz entsprechen der Forderung Arthur Schopenhauers, der vom Trauerspiel als der „höchsten poetischen Leistung“ verlangte, „daß der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen uns hier“ vorzuführen sei.⁹¹ Nur dass bei Schopenhauer dann nichts mehr kommt, während bei Platen aus der Verzweiflung das Rettende geboren wird.

4 Schluss

Summierend möchte ich festhalten: In beiden Fällen, bei Günderrode und bei Platen, ist der entscheidende Punkt ihrer widerständigen Variante der romantischen bzw. der klassizistischen Ästhetik der Rekurs auf die Geschichte, wie nah oder entfernt auch immer in zeitlicher oder geografischer Hinsicht die aufgegriffenen Ereignisse liegen. Die „operative Annahme historischer Vergangenheit als stimulierendes Exemplum“ ist gemeint „als aktiver Eingriff in die Gegenwart. [...] Geschichte meint Zeitgeschichte“, um es mit Klaus Hammer zu sagen.⁹²

Es muss aber der Unterschied festgehalten werden, dass Platens Zugriff auf die Historie dokumentennah war und dass der Eigenwert der geschichtlichen Erinnerung das historische Beispiel unmittelbar zu einem zeitgeschichtlichen und politischen Statement machte. Dagegen hielt sich Günderrode eher an die klassisch-romantische Überzeugung,

90 Vgl. Platen: *Die Liga von Cambrai*, S. 193.

91 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Ders.: *Werke in fünf Bänden*. Nach den Ausgaben letzter Hand hg. v. Ludger Lütkehaus. Bd. 1. Zürich 1988, S. 335 (I, 3, § 51).

92 Klaus Hammer: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts*. 2 Bde. Bd. 1. Berlin 1987, S. 9–24, hier S. 13.

dass „Geschichte in Mythologie“ verwandelt werden sollte, wie Goethe sagte,⁹³ gemäß Schillers Überzeugung: „Was sich nie und nirgends hat begeben, / Das allein veraltet nie!“⁹⁴ Doch ist mit Kelly Barry festzuhalten, dass der „Anspruch und Wunsch“ von Günderrödes Hero:innen, „[u]nsterblich zu sein“, trotz Mythisierung des Settings bedeutete, „sich in die unendliche Bewegung der Geschichte einzuklinken“.⁹⁵

Bei allen benannten Unterschieden lassen sich beide vorgestellten Varianten als Gegenbeispiele zu dem 1834 von Ludolf Wienbarg aus jungdeutscher Perspektive pauschal gegen alle Dramen der Goethezeit erhobenen Vorwurf anführen, bloß ohnmächtiges Surrogat für die „Tat“ bzw. die „Begeisterung für die Tat“ zu sein.⁹⁶ Sie sind es auch deshalb, weil sich beide Autor:innen nicht um die klassizistischen Regeln des Dramas kümmerten und den Optimismus der aufgeklärten Kunstreligion verwarfen. Half es auch ihren Verfasser:innen persönlich nicht, so lässt sich doch sagen, dass die vorgestellten Stücke Günderrödes und Platens solche sind, wie sie vielleicht dem Journalisten Ernst Willkomm vorschwebten, als er 1837 in dem Vorwort („An die deutsche Nation“) zu den von ihm mitherausgegebenen *Jahrbüchern für Drama, Dramaturgie und Theater* schrieb: „Das Drama, geboren aus dem Leben der Vergangenheit, und groß gewiegt am Leben der Gegenwart, wird die Mutter sein für die That der Zukunft“, weil das historische Drama selbst eine Tat sei: „Ein Wiedererwecken des Geistes der Geschichte in künstlerischem Gewande, umflort vom Schimmer der Freiheit, das ist auch eine That,

93 Goethe: Teilnahme [...] an Manzoni, S. 52 f.

94 Friedrich Schiller: An die Freunde. In: Ders.: Werke, Bd. 2, S. 225–226, hier S. 226 (V. 49 f.).

95 Barry: 18. Mai 1804, S. 629.

96 Ludolf Wienbarg: Ästhetische Feldzüge. Eingeleitet von Walter Dietze. Berlin, Weimar 1964, S. 159.

und zwar die That der Gegenwart, weil sie wieder zur That der Zukunft begeistert.“⁹⁷

97 Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater. Hg. v. Ernst Willkomm und Alexander Fischer. Bd. 1. Leipzig 1837, S. 3.

Kriegslyrik, politische Lyrik, Geschichtslyrik

Versuch einer Differenzierung

MAX GRAFF

1 Begriffliche Vorüberlegungen

Ist jedes Kriegsgedicht ein politisches Gedicht? Und zählt Kriegslyrik *per definitionem* zur Geschichtslyrik? Der Krieg – als „bloße Fortsetzung der Politik mit andern Mitteln“, wie es Clausewitz formulierte¹ – ist ein politisches Ereignis *par excellence*; gleichzeitig sind Kriege einschneidende historische Ereignisse, die nicht selten die Geschichtsschreibung prägen und strukturieren. Allerdings werden solche ‚übergeordneten‘ Genrebezeichnungen der Vielgestaltigkeit und der Polyphonie des schier unüberschaubaren Korpus der deutschsprachigen Kriegslyrik nicht wirklich gerecht. Vor der Folie der genannten Begriffe, so die These der folgenden Ausführungen, lässt sich vielmehr die definitorische und typologische Eigenständigkeit des lyrischen Genres Kriegslyrik konturieren. In einem zweiten Schritt ist dann das Verhältnis der Kriegslyrik zum Begriff des Politischen näher zu bestimmen.

Die beiden etablierten Bezeichnungen ‚politische Lyrik‘ und ‚Geschichtslyrik‘ sind definitorisch nicht ganz leicht zu fassen. In seinen grundlegenden Überlegungen zum Begriff der Geschichtslyrik schlägt

¹ Carl von Clausewitz: Vom Kriege. Bd. 1. Berlin 1832, S. 28.

Peer Trilcke zunächst eine „rudimentäre Definition“ vor, die sich an frühere Bemerkungen Walter Hincks anlehnt.² Hinck subsumierte unter dem Begriff der Geschichtslyrik „Gedichte, deren Gegenstand Themen bzw. Vorgänge der Geschichte“ sind,³ die Geschichte dabei jedoch in einem Modus distanzierender Reflexion aufgreifen, ohne sie im Hinblick auf aktuelle politische Debatten oder Aussageintentionen zu instrumentalisieren. Zwar kann ein Geschichtsgedicht nach Hinck durchaus ein rezentes, zeitgeschichtliches Geschehen behandeln, allerdings müssen stets die ‚reflexive‘ und die ‚wirkungsorientierte‘ Distanz zum Gegenstand gewahrt bleiben.⁴ Im Wesentlichen ist Geschichtslyrik nach Hinck also „Geschichtsdeutung“.⁵ Im Anschluss an Hinck zählt Trilcke zur Geschichtslyrik zum einen Gedichte, die einen historischen Stoff lyrisch verarbeiten; dieser kann durch „konkrete ‚Geschichtssignale‘“⁶ bestimmt sein oder aber unbestimmt bleiben – in diesem Fall weisen ihn bestimmte rhetorische Strategien aber als solchen aus. Aus seiner engen Definition dieses ersten Typus, den er „*thematizierende Geschichtslyrik*“ nennt, schließt Trilcke Zeitgedichte aus.⁷ Den zweiten Typus nennt er „*reflektierende Geschichtslyrik*“; sie ist charakterisiert durch „die meta-

2 Peer Trilcke: Geschichtslyrik. Reflexionsgeschichte – Begriffsbestimmungen – Bauformen. In: Heinrich Detering, ders. (Hg.): Geschichtslyrik. Ein Kompendium. 2 Bde. Bd. 1, Göttingen 2013, S. 13–56, hier S. 28.

3 Walter Hinck: Einleitung. Über Geschichtslyrik. In: Ders. (Hg.): Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik). Frankfurt/Main 1979, S. 7–17, hier S. 7.

4 So Trilcke über Hincks Definition; vgl. Geschichtslyrik, S. 22f. Geschichtslyrik, so Hinck, „nimmt [...] das Geschichtliche als Gewordenes und Weiterwirkendes, entmächtigt es weder zum bloßen Vorwand für Gegenwartsinteressen noch zum Objekt interesselosen Betrachtens“, Hinck: Über Geschichtslyrik, S. 7.

5 Hinck: Über Geschichtslyrik, S. 9, 13 und 16.

6 Trilcke: Geschichtslyrik, S. 30 (in Anlehnung an eine Formulierung von Hugo Aust).

7 Vgl. ebd., S. 31f.

historische Reflexion der diskursiven Konstruktion, der Definition, der Funktion etc. von Geschichte“.⁸

Trilckes Bestimmung der Geschichtslyrik lässt eine scharfe Abgrenzung zum Genre der politischen Lyrik (bewusst) nicht zu.⁹ Auch dieser Begriff ist (wie sein Pendant) nur auf den ersten Blick unmittelbar evident. Walter Hinderers elaborierter Definitionsversuch betont das Moment des politischen Engagements. „Der Begriff ‚politische Lyrik‘“, so heißt es zunächst, „bezeichnet eine bestimmte Gruppe poetischer Texte, deren *specifica differentia* in der politischen Thematik liegen [...]“.¹⁰ Hinzu kommt allerdings eine intentionale, kontextgebundene Dimension: Hinderer spricht von „bestimmte[n] außerästhetische[n] Intentionen, die sich ihrerseits auf bestimmte Interessen zurückführen lassen. Es geht dieser Art von Dichtung nicht um die Autonomie ästhetischer Reizwerte, sondern um die Zweckdienlichkeit ästhetischer Mittel für spezifische Intentionen.“ Aus diesem Grunde eignet der politischen Lyrik ein „Gebrauchswertcharakter“.¹¹ Später schreibt Hinderer der *Intention* sogar den Primat zu.¹² Gerade aufgrund dieser Wirkungsorientiertheit kommt den eingesetzten ästhetischen und rhetorischen Strategien eine

8 Ebd., S. 34. Beide Typen bleiben zudem „funktional unbestimmt“, insofern Trilcke weder der Funktion der lyrischen Form noch der Funktion, die der Thematisierung von Geschichte „innerhalb des Bedeutungsgefüges des Gedichts“ zukommt, definitorische Qualität zusprechen möchte.

9 Vgl. ebd., S. 33. – Zu diesem Problem vgl. ebd., S. 23–26.

10 Walter Hinderer: Versuch über Begriff und Theorie politischer Lyrik. In: Ders. (Hg.): Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Würzburg 2007, S. 11–45, hier S. 12. Hinderers Text erschien zuerst 1978.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 15: „Das Thema oder der Inhalt eines politischen Gedichts lässt sich von seinen politischen Intentionen her bestimmen, die nicht notwendigerweise auf die Mitteilung von Pragmata (Sachverhalten) zielen müssen; sie können auch in der Auslösung einer politischen Handlung bestehen, in einer ideologischen Programmierung oder einfach in der Erzeugung einer bestimmten ideologisch-positiven Stimmung.“

entscheidende Bedeutung zu; für Interpret*innen ist politische Lyrik daher als ein „spezifisches Phänomen“ zu betrachten, „das nur unter den Aspekten der Textproduktion, der historischen Situation, der Kommunikation, der Rezeption und der Wirkung sinnvoll analysiert und charakterisiert werden kann“.¹³

Grundsätzlich existieren für Hinderer zwei Pole oder „Antipoden“ politischer Lyrik, nämlich „affirmative“ auf der einen und „gesellschaftskritische“ oder „herrschaftskritische“ auf der anderen Seite.¹⁴ Dieser hilfreiche Vorschlag lässt sich durchaus fruchtbar funktionalisieren; mit seiner kommunikationstheoretischen Fundierung lenkt er den Blick jedoch vielleicht etwas zu schematisch auf die jeweilige historische Situation und die mit einem konkreten Gedicht zum Ausdruck gebrachte politische Intention, die sich letztlich immer reduzieren lässt auf ein Dafür oder ein Dagegen.

Dieter Lamping stellt die Unschärfe des Begriffs der politischen Lyrik – gerade mit Blick auf Gedichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – offensiv heraus: Was man als politische Lyrik bezeichnet, so Lamping, ist nicht nur taxonomisch und typologisch heterogen, sondern auch historischen Wandlungen unterworfen.¹⁵ Er schlägt deshalb vor, politische Lyrik „nicht allein thematisch [zu] definieren“; tatsächlich kann Lyrik auch „durch ihre Perspektive auf ein Thema“ politisch sein.¹⁶

13 Ebd., S. 13.

14 Ebd., S. 10 und 13. – Zudem seien drei „Stilarten“ politischer Lyrik zu unterscheiden, die mit drei möglichen „Wirkungsabsichten“ korrelieren: Die pragmatische Stilart zielt auf den Verstand, die pathetische auf starke Emotionen, die ethische schließlich auf mittlere Emotionen auf Seiten der Rezipienten. Vgl. ebd., S. 28 f. Hinderer bezieht sich hier zum einen auf Hegels Modell der Wirkungsarten von Lyrik, zum anderen auf Vorstellungen und Begrifflichkeiten der antiken Rhetorik.

15 Dieter Lamping: *Wir leben in einer politischen Welt. Lyrik und Politik seit 1945*. Göttingen 2008, S. 12.

16 Ebd., S. 13.

Lamping geht noch einen Schritt weiter: „Offensichtlich muss politische Lyrik gar nicht im strengen Sinn referenziell sein, ausgerichtet auf die Darstellung eines Sachverhalts.“¹⁷ Entsprechend versteht Lamping die politische Lyrik als überaus offen und divers, sowohl mit Blick auf die konkreten Gedichte als auch hinsichtlich der poetologischen Positionierungen von Autor*innen;¹⁸ politisch sind nicht primär die in den Gedichten verhandelten ‚Ereignisse‘ oder Vorgänge, sondern die artikulierten ‚Haltungen‘.

Aufschlussreich ist nun, dass die genannten Autoren sowohl bei der Diskussion der Geschichts- als auch jener der politischen Lyrik Gedichte oder Gedichtgruppen als Beispiele heranziehen, deren Thema oder Referenzrahmen ein Krieg ist. Ist es also müßig, sich begrifflich und definitorisch um eine weitere Genrebezeichnung – Kriegslyrik – zu bemühen? Das Gegenteil ist der Fall: Kriegslyrik kann – und dies sei bloß thesenhaft postuliert – Geschichtslyrik sein, sie kann politische Lyrik sein, doch damit ist das Genre noch keineswegs auch nur ansatzweise erschöpfend ausgelotet. Vielmehr gilt umgekehrt: Erst eine umfassende und tragfähige Definition des Begriffs Kriegslyrik (2.) erlaubt es, ihre spezifisch politischen Dimensionen, die sie (neben anderen) selbstverständlich haben kann, präzise herauszuarbeiten. Statt Kriegsgedichte pauschal als politische Lyrik zu kategorisieren oder sie, etwa in Anlehnung an Hinderer, auf ihre affirmative oder ablehnende Haltung in Bezug auf Krieg, Obrigkeit, Gesellschaft usw. hin zu befragen, rücken zum einen als politisch zu begreifende Funktionen von Kriegslyrik in den Blick (3.), zum anderen Kriegsgedichte, die den Krieg als ein genuin politisches Problem verhandeln (4.). Dabei treten zwei (in der Praxis kaum trennscharfe) Modellierungen des Verhältnisses zwischen Kriegslyrik und dem Politischen zutage: Gedichte, die eher dem Typus des engagierten, aktivistischen Ge-

17 Ebd., S. 15.

18 Vgl. ebd., S. 16 f.

dichts zuzuordnen sind, und solche, die tatsächlich politische Ideen evolvieren, verhandeln und lyrisch konstituieren.

2 Was ist Kriegslyrik? Ein Vorschlag

Der Terminus ‚Kriegslyrik‘ bezeichnet lyrische Gebilde, die – als Literatur oder Poetrie – erkennbar am lyrischen Kriegsdiskurs partizipieren. In der Regel reflektieren sie den Krieg aus einer bestimmten Problemperspektive und weisen (eine) bestimmte beschreibbare Funktion(en) auf.¹⁹

Dieser im Folgenden zu erläuternde Vorschlag verbindet eine kulturwissenschaftlich fundierte Sicht auf das ‚Ereignis‘ Krieg mit Ansätzen der lyrikologischen Forschung. Nach Bernd Hüppauf sind Krieg, Medien und Diskurs aufs Engste miteinander verbunden, mehr noch: „Es gibt keinen Krieg ohne einen gesellschaftlichen Diskurs aus Reflexion, Imagination und Gedächtnis. Der Diskurs ist im Krieg. Zugleich ist auch der Krieg stets im Diskurs. [...] Erst der Diskurs verleiht ihm Wirklichkeit.“²⁰ Krieg ist in dieser Vorstellung notwendigerweise also immer zunächst *Kriegsdiskurs*. Der Fokus auf letzteren legt zudem nahe, den Blick über konkrete historische Kriegsdaten hinaus zu weiten: „Krieg wird im Diskurs vorgestellt, halluziniert, erinnert, bewertet und vorbereitet.“²¹ Genau das tun auch Kriegsgedichte; wenn die Kunst, wie Hüppauf feststellt, ein Medium ist, das zum Kriegsdiskurs beiträgt,²² dann ist der *kriegslyrische* ein Teildiskurs davon.

19 Vgl. hierzu und zum Folgenden Max Graff: *Kriegslyrik – Annäherung an ein lyrisches Genre*. In: Maria Elena Muscan, Gertrud Maria Rösch, Sabine Pleșu (Hg.): *Germanistische Forschung und Lehre im rumänisch-deutschen Austausch*. München 2023, S. 41–51, hier S. 46 f.

20 Bernd Hüppauf: *Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs*. Bielefeld 2013, S. 32.

21 Ebd., S. 41.

22 Vgl. etwa ebd., S. 34–36.

Die Unterscheidung zwischen Literatur und Poetrie geht auf den Lyrikbegriff Rüdiger Zymners zurück.²³ Sie zielt auf die Einsicht, dass das Korpus der Kriegslyrik in dem hier vorgestellten Sinne sowohl hochartifizielle textuelle Gebilde in der Tradition autonomer Kunstpoesie als auch (volks)liedhafte, okkasionelle und an heteronomen Zwecken ausgerichtete Texte (und alle möglichen Schattierungen und Kombinationen) umfasst.

Durch den Rückgriff auf die Kategorien des Problems und der Funktion lässt sich der skizzierte Kriegslyrikbegriff nun interpretatorisch operationalisieren. Beide Kategorien betonen die hermeneutische Bedeutung des Kontextes eines Kriegsgedichts. Anhand des Problembegriffs lässt sich eruieren, wie ein Gedicht seinen Gegenstand – den Krieg – perspektiviert; die Frage nach Funktionen von Kriegsgedichten lenkt den Blick auf außerliterarische Interessen und Intentionen. Tendenziell liegt so der Akzent einmal stärker auf der Inhaltsseite des Kriegsgedichts, einmal auf dem ‚Gebrauchswert‘, dem ‚Wozu‘. Beide Formen des methodischen Zugriffs erlauben es, die Frage nach dem konkreten Ort politischer Ideen in der Kriegslyrik zuzuspitzen.

In Anlehnung an die literaturwissenschaftliche Problemgeschichte lässt sich der Krieg als ein *Problem* begreifen, mithin als „historisch spezifische[], wandelbare[] Problemlage[]“²⁴ das heißt als „Primärkontext“²⁵ eines literarischen, in diesem Fall: lyrischen Texts. Versteht man literarische Texte als Reaktionen auf historisch bestimm- und rekonstruierbare Probleme, dann wird das Konzept des Problems nicht

23 Vgl. dazu Rüdiger Zymner: *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn 2009, S. 48–53 und ders.: *Funktionen der Lyrik*. Münster 2013, S. 11–38.

24 Dirk Werle: *Modelle einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 478–498, hier S. 495.

25 Ebd., S. 480.

nur zu einem „regulative[n] Ideal der Bedeutungszuschreibung“,²⁶ das zwischen hermeneutisch-intentionalen und strenger kontextorientierten Ansätzen sowie zwischen Mikro- und Makroebene vermittelt, sondern erlaubt es auch, literarhistorischen Entwicklungen nachzuspüren.²⁷ In etwas zugespitzter Weise lässt sich jedoch auch eine Art problemorientierte Typologie der Kriegsslyrik entwerfen. Wenn Kriegsgedichte auf das Phänomen Krieg reagieren, dann lassen sich unterschiedliche ‚Problemreaktionstypen‘²⁸ bestimmen, die beschreiben, als *welche Art von Problem* Kriegsgedichte den Krieg jeweils konzeptualisieren, perspektivieren und literarisch ‚bearbeiten‘. Gedichte können den Krieg etwa als ethisches, eschatologisches, ästhetisches, ontologisches oder eben politisches Problem inszenieren und verhandeln.

Die Analysekategorie der Funktion wiederum hat in einem spezifisch lyrikologischen Kontext Rüdiger Zymner profiliert.²⁹ Er definiert Funktionen als

1. *Zuweisungen oder Zuschreibungen – allgemein Zuordnungen*
2. *von potentieller Dienlichkeit*

26 Dirk Werle: Problem und Kontext. Zur Methodologie der literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte. In: *Journal of Literary Theory* 8 (2014), S. 31–54, hier S. 42.

27 Vgl. Dirk Werle: Problemgeschichte und Konstellationsforschung. Methodologische Überlegungen am Beispiel der Kant-Forster-Kontroverse über die Bestimmung der Menschenrassen. In: Rainer Godel, Gideon Stiening (Hg.): *Kloppfechtereien – Missverständnisse – Widersprüche? Methodische und methodologische Perspektiven auf die Kant-Forster-Kontroverse*. München, Paderborn 2012, S. 271–291, hier S. 275–278. Vgl. auch Werle: Problem und Kontext, S. 51.

28 Zu diesem Begriff vgl. ebd.

29 Vgl. Zymner: Funktionen der Lyrik. Zymner überträgt dabei den allgemeineren Funktionsbegriff von Reinold Schmücker auf die Auseinandersetzung mit Lyrik. Vgl. Reinold Schmücker: *Funktionen der Kunst*. In: Bernd Kleimann, ders. (Hg.): *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt 2001, S. 13–33.

3. in *intra-, inter- oder transtextuellen Beziehungen*
4. *graphisch oder phonisch* repräsentierter Sprache,
5. die nach *gegebenen kulturellen Konventionen geeignet erscheint* und
6. die ferner der *Poetrie* oder der *Literatur* zuzuordnen wäre[.]³⁰

Das Eruiieren der ‚potentiellen Dienlichkeit‘ lyrischer Texte ist ein Verfahren der „Sinnbildung“,³¹ das auf einen differenzierten Funktionskatalog zurückgreift. Die speziellen Funktionen³² von Lyrik können interner oder externer Natur sein; die internen³³ speziellen Funktionen zielen auf „lyrikimmanente Zwecke“ ab, während die externen speziellen Funktionen die „kontextuelle[] Außenseite“ der Texte in den Blick nehmen.³⁴ Konkret führt Zymner hier kommunikative, dispositive, soziale, kognitive, mimetisch-mnestische und dekorative Funktionen von Lyrik an.

Vor diesem Hintergrund ist die Ausgangsfrage nach dem Konnex von Kriegs- und politischer Lyrik nun zu differenzieren. Gedichte wie Andreas Gryphius’ *Thränen des Vaterlandes/ Anno 1636*, Georg Heyms *Der Krieg*, Georg Trakls *Grodek*, August Stramms *Sturmangriff* oder Peter Huchels *Chausseen Chausseen* sind Teil des lyrischen Kriegsdiskurses. Aber sind es auch politische Gedichte? Man sollte präzisieren: Ein Kriegsgedicht *kann* den Krieg als dezidiert politisches Problem verhandeln. Zudem lassen sich mit Blick auf Kriegsgedichte Funktionen rekonstruieren, die man als dezidiert politisch betrachten kann – doch da-

30 Zymner: Funktionen der Lyrik, S. 81 [Hervorh. im Orig.].

31 Rüdiger Zymner: [Art] Funktionen der Lyrik. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2. Aufl. Stuttgart 2016, S. 112–118, hier S. 112.

32 Zu den generellen Funktionen der Lyrik vgl. Zymner: Funktionen der Lyrik, S. 291–314.

33 Zu unterscheiden sind die Traditionsbildungsfunktion, die Innovationsfunktion, die Reflexionsfunktion und die Überlieferungsfunktion.

34 Zymner: Funktionen der Lyrik, S. 110; zu den internen speziellen Funktionen vgl. ebd., S. 113–210; zu den externen speziellen Funktionen vgl. ebd., S. 211–291.

rin erschöpft sich das Genre der Kriegssyrik nicht. Ein solcher Zugang verhindert die Nivellierung des Genrebegriffs Kriegssyrik, dessen politische Dimensionen zweifellos von zentraler Bedeutung sind, der aber trotzdem nicht ohne Weiteres mit jenem der politischen Lyrik gleichgesetzt werden sollte; gegen uniformierende Komplexitätsreduktion plädiert er für das Ernstnehmen der Vielgestaltigkeit der Kriegssyrik und für ein differenziertes Beschreibungsvokabular.

3 Politische Funktionen von Kriegssyrik

Von den von Zymner skizzierten externen Funktionen dürften mit Blick auf das Genre der Kriegssyrik vor allem die a) *dekorativen*, b) *kommunikativen*, c) *sozialen* d) *dispositiven* und e) *mimetisch-mnestischen* einen dezidiert politischen Hintergrund, einen politischen Impetus oder politische Implikationen haben. Dies sei im Folgenden schlaglichtartig mit Blick auf kriegssyrische Texte aus der Zeit nach 1800 dargestellt.³⁵ Dabei kann das Kriegsgedicht durchaus als eine Art Vehikel auftreten, das poli-

35 Natürlich können die Grenzen zwischen abstrahierenden Analysekatogorien unscharf sein. Funktionszuordnungen sind keine ‚Schubladen‘, sondern Mittel der hermeneutisch-interpretatorischen Akzentsetzung. – Es fällt auf, dass Zymners Funktionskatalog die denkbare, womöglich sogar naheliegende Kategorie der *politischen* Funktion *nicht* enthält. Tatsächlich zielen die vorgeschlagenen Funktionsbezeichnungen gleichsam in abstrakterer Weise auf die ‚Funktionsweise‘ der Kunst und weniger auf mögliche ‚Anwendungsbereiche‘ (Politik, Gesellschaft, Glauben usw.). Die ebenfalls denkbare Prämisse, dass ein Kriegsgedicht sich immer implizit oder explizit *für* oder *gegen* den Krieg ausspricht oder sich zumindest als Positionierung *für* oder *gegen* den Krieg lesen lässt, wird im vorliegenden Zusammenhang als wenig hilfreich erachtet. Damit wäre nämlich, und das ist genau der Punkt der vorliegenden Argumentation, wenig gewonnen; erst die Integration einer Analyseebene, die nach Funktionen und Problemerspektiven fragt, lässt eine differenziertere (und begrifflich-methodisch gesicherte) Auseinandersetzung mit den politischen Funktionen von Kriegssyrik zu.

tische Ideen oder Inhalte zur Sprache bringt und vermittelt, oder aber politische Standpunkte propagieren; dies bleibt jedoch immer an die jeweilige ästhetische, mediale, inszenatorische Faktur gebunden, die ihrerseits eine politische Rückkopplung haben kann.

a) *Dekorativ* ist nach Zymner jene Lyrik, die „vor allem oder ausschließlich die externe Funktion hat, in bestimmten Kontexten als Verschönerung oder Schmuck zu dienen und für Würde und Festlichkeit zu sorgen, das Besondere als Besonderes kenntlich zu machen.“³⁶ Es handelt sich häufig um anlassgebundene Lyrik; im kriegslyrischen Kontext sind dies etwa panegyrische Texte in Form von Enkomien und Epizodien, Sieges- und/oder Dankeslieder nach einer Schlacht oder Texte, die Ein- und Auszüge von Heeren, Soldaten oder ähnliches besingen. Sie referieren auf Akteure und Ereignisse der großen (Tages-)Politik, denen gegenüber sie eine nachdrücklich affirmative und (kriegs)legitimierende Position einnehmen.

Das seit der Antike und besonders im 17. Jahrhundert beliebte Herrscherlob ist laut Peter Pütz einer von vier Typen politischer Lyrik der Aufklärung.³⁷ In kriegslyrischen Kontexten ist es verbunden mit Namen wie Karl Wilhelm Ramler, Anna Louisa Karsch und vor allem Johann Wilhelm Ludwig Gleim – besungen wurde meist der preußische König Friedrich II. und nicht zuletzt dessen Leistungen als Feldherr im Siebenjährigen Krieg.³⁸ An diese Tradition knüpft ein Text wie das in Friedrich Ludwig Jahns *Kriegslieder-Anthologie Sammlung Deutscher Wehrlieder*

36 Zymner: Funktionen der Lyrik, S. 284.

37 Peter Pütz: Aufklärung. In: Hinderer (Hg.): Geschichte der politischen Lyrik, S. 123–150, hier S. 129. Daneben nennt Pütz „patriotische Gedichte“, „Kriegsgedichte“ und „sozialkritische Gedichte“.

38 Vgl. dazu etwa ebd., S. 132; Jürgen Wilke: Vom Sturm und Drang bis zur Romantik. In: Hinderer (Hg.): Geschichte der politischen Lyrik, S. 151–190, hier S. 170 f.

(1814) enthaltene Lied *An den König von Preußen* an.³⁹ Dieses ursprünglich 1790 von Heinrich Harries auf den dänischen König Christian VII. gedichtete Loblied wurde bereits kurze Zeit später umgedichtet und auf den preußischen König Friedrich Wilhelm II. gemünzt. Im neuen Kontext der Befreiungskriege nahm es ab 1813 im kriegslyrischen Diskurs eine wichtige Rolle ein; nun bezog es sich auf Friedrich Wilhelm III.⁴⁰ Möglich ist diese bemerkenswerte Übertragung nicht zuletzt dadurch, dass der Text sich vor allem etablierter panegyrischer Topoi bedient. Der in den Eingangsversen enthusiastisch angesprochene König („Heil Dir im Siegerkranz, / Herrscher des Vaterlands, / Heil, König, Dir!“) wird als „Liebling des Volks“ gerühmt, der seinerseits das Vaterland liebt – und so Mut, „Krieger- und Heldenthat“, ja Opferbereitschaft („Kämpfen und bluten gern“) seiner Untertanen inspiriert. Auch nach 1815 wurde dieses Lied zu ganz verschiedenen Anlässen gesungen.

Eine stärkere Anlassgebundenheit als dieses Lied suggerieren bereits in ihren Paratexten solche Gedichte, die auf bestimmte Kriegseignisse Bezug nehmen. Die 1814 in Heidelberg erschienene Sammlung *Ergießungen Deutschen Gefühles in Gesängen und Liedern bey den Ereignissen der Zeit* enthält eine eigene Rubrik mit „Siegs- und Danklieder[n]“; darin enthalten sind unter anderem die Texte *Rheinübergangslied am 1. Januar 1814*, *Lobgesang nach der Schlacht bey Leipzig* oder *Beym Einzug der*

39 [Friedrich Ludwig Jahn] (Hg.): Sammlung Deutscher Wehrlieder. Nebst Anhang. [Nordhausen] 1814, S. 26 f. Zu dieser Sammlung und ihrer Druckgeschichte vgl. Ernst Weber: *Lyrik der Befreiungskriege (1812–1815)*. Gesellschaftspolitische Meinungs- und Willensbildung durch Literatur. Stuttgart 1991, S. 173–187.

40 Zu diesem Lied, das unter dem Titel *Heil dir im Siegerkranz* zur preußischen Volkshymne und nach 1871 zur Kaiserhymne avancierte, vgl. Weber: *Lyrik der Befreiungskriege*, S. 201, Anm. 344 und Jörg Koch: *Einigkeit und Recht und Freiheit. Die Geschichte der deutschen Nationalhymne*. Stuttgart 2021, S. 38–44.

Russen in Berlin.⁴¹ Das Gedicht *Kriegslied für die freiwilligen Jäger* – gemeint sind die Freiwilligen des Lützowschen Freikorps – Friedrich de La Motte Fouqués trägt andernorts den Titel *Zum Auszug der freiwilligen Jäger*;⁴² ein anderes Gedicht, ebenfalls aus dem Jahr 1813, heißt *An York und sein Heer. Beim Einzug in Berlin am 17ten März 1813*.⁴³ Inwiefern diese Gedichte die von ihnen besungenen Ereignisse tatsächlich historisch ‚wahr‘ wiedergeben und ob die jeweiligen Sprecher sie tatsächlich erlebt haben, ist hinsichtlich der Funktion der Texte zweitrangig. Die Nennung von Eigennamen und die Orts- und Zeitangaben dienen als paratextuelle Faktualitätssignale; die Gedichte präsentieren sich als personafaktuale Lyrik, und gerade daraus speist sich ihr Authentizitätsgestus.⁴⁴ Eine dekorative Funktion kommt ihnen insofern zu, als sie die von ihnen evozierten Ereignisse (und sei es auch in einer bloßen lyrischen Inszenierung) festlich rahmen und als besonders kennzeichnen. Solche Gedichte verhandeln weniger politische Ideen, als dass sie bestimmte Persönlichkeiten, Vorgänge oder Situationen (meist öffentlich) literarisch sanktionieren und legitimieren. Insofern sie gleichzeitig auch motivierend und gemeinschaftsbildend sind, haben sie zudem soziale und kommunikative Funktionen.

41 Ernst Weber (Hg.): *Ergießungen Deutschen Gefühles in Gesängen und Liedern bey den Ereignissen der Zeit. Eine Anthologie Patriotischer Lyrik aus den Befreiungskriegen*. Hildesheim 1983, S. 91, 102 bzw. 107.

42 Friedrich de La Motte Fouqué: *Gedichte vor und während dem Kriege 1813*. Als Manuscript für Freunde. Berlin 1813, S. 7; vgl. auch *Kriegs-Gesänge für freie Deutsche. Als Taschenbuch zum Feldzug*. [Altenburg] 1813, S. 119.

43 *Kriegslieder der Teutschen. Zum Besten der Errichtung der Königl. Preuß. Schwarzen Freiwilligen-Schaar*. [Berlin] 1813, S. 53 f.

44 Vgl. hierzu Dieter Burdorf: *Die Strahlkraft der Namen. Zu Personennamen in Gedichten und deren Paratexten*. In: Claudia Hillebrandt et al. (Hg.): *Grundfragen der Lyrikologie*. 2 Bde. Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin, Boston 2019, S. 164–176 und Sonja Klimek: *Lyrik und Autobiographik. Zur Funktion von Orts- und Zeitangaben in den Peritexten von Gedichten*. In: Ebd., S. 177–206.

b) Mit Blick auf die *kommunikativen* oder ‚pragmatisch-kommunikativen‘ Funktionen unterscheidet Zymner – in Anlehnung an Karl Bühlers Trias der Sprachfunktionen – die ‚pragmatische Ausdrucksfunktion‘, die ‚pragmatische Appellfunktion‘ und die ‚pragmatische Darstellungsfunktion‘ von Lyrik.⁴⁵ Kriegsgedichte mit Darstellungsfunktion thematisieren etwa bestimmte Kampfsituationen und -erlebnisse oder Waffen(gattungen), und dies in einem betont beschreibenden Modus oder mit einem berichtenden Gestus. Paradigmatisch für Kriegsgedichte mit Ausdrucksfunktion sind Klagen über den Krieg und seine Folgen. Für den vorliegenden Zusammenhang bedeutsamer ist die appellative Funktion, da sie meist mit einer Aufforderung zur – kriegerischen, das heißt letztlich politischen – Tat einhergeht. *Aufforderung an die Deutschen zum Krieg gegen die Franzosen* lautet der Titel eines Kriegsgedichts (um 1810), der diesen adhortativen Charakter unverblümt ausstellt.⁴⁶ Paradebeispiel für diese adhortative Stoßrichtung ist wieder die Lyrik der Befreiungskriege, wie sie etwa in zahlreichen zeitgenössischen Anthologien vorliegt – und besonders die dort meist stark vertretene Kriegslyrik Ernst Moritz Arndts. Sein *Kurzer Katechismus für teutsche Soldaten* beschreibt den Volkskrieg als legitimes und gerechtes politisches Mittel und entwirft zugleich ein aufwieglerisches antifranzösisches Feindbild. Die als Anhang beigegebenen Kriegslieder greifen diese Vorstellungen auf und münzen sie in eine eindringliche Aufforderung zum Kampf um, die gleichsam mit rhetorischem Überschuss und einer ermüdenden Redundanz immer wieder sprachliche Strategien wie Interjektionen, Exklamationen, Imperative, Apostrophen, direktionale Adverbien, Geminationen und andere Wiederholungsfiguren verwendet. Auch in ihrer metrisch-rhythmischen Faktur sollen diese Texte nicht nur sangbar,

45 Vgl. Zymner: Funktionen der Lyrik, S. 211–214.

46 Vier ganz neue Kriegs- und Siegeslieder. [Ohne Ort und Jahr, ca. 1810], Nr. 1, S. [1–2].

sondern aktivierend und dynamisierend wirken. So heißt es etwa: „Auf, Brüder! auf zum Streit!“, „Zu den Waffen! zu den Waffen!“ oder: „Auf! Soldaten! / Kameraden! / Auf! und frisch ins Feld!“.⁴⁷ Bisweilen gehen damit auch unappetitlich explizite, wenn auch meist formelhafte Aufrufe zur Gewalt einher: „Hinein! und färbt die Schwerter roth! / Die Rosseshufen roth! / Schlagt alle Franzen mausetodt! / Schlagt alle Buben todt!“, oder: „Schlage! reiße! morde! rase!“⁴⁸ Auch spätere Kriegslyriker greifen diese adhortativen Strategien auf; Emanuel Geibels *Kriegslied* von Juli 1870 etwa beginnt mit den Versen: „Empor mein Volk! Das Schwert zur Hand! / Und brich hervor in Haufen!“⁴⁹ Apostrophiert werden in Kriegsgedichten dieser Art in der Regel das Vaterland, Deutschland, Preußen, das Volk, die Soldaten usw. Ein seltenerer Fall, der aber ganz ähnlich funktioniert, liegt mit dem Gedicht *An euch Mütter* von 1914 vor, das die deutschen Frauen auf ihre Rolle an der ‚Heimatfront‘ verpflichtet: „Ihr Mütter alle, die ihr hinwartend bangt / Und jetzt daheim am Ungewissen krank / Um eure Söhne [...] / [...] Ihr Mutterherzen, dies sei euer Heil: / An jedem Sieg habt ihr den gleichen Teil.“⁵⁰

Eine pragmatische Appellfunktion haben natürlich auch solche Gedichte, die zum Widerstand *gegen* den Krieg, zu Frieden und Versöhnung aufrufen – auch dies klar politische Aufforderungen –, sei es unter Rückgriff auf expressionistisches ‚O Mensch- und Verbrüderungspathos‘

47 [Ernst Moritz Arndt]: Kurzer Katechismus für teutsche Soldaten nebst zwei Anhängen von Liedern. [Königsberg] 1813, S. 39, 48 bzw. 55. Zu Arndt vgl. etwa Weber: *Lyrik der Befreiungskriege*, S. 151–168 und Christoph Jürgensen: *Federkrieger. Autorschaft im Zeichen der Befreiungskriege*. Stuttgart 2018, S. 182–207.

48 Arndt: *Kurzer Katechismus*, S. 53 bzw. S. 60.

49 Emanuel Geibel: *Heroldsrufe. Aeltere und neuere Zeitgedichte*. Stuttgart 1871, S. 180–182, hier S. 180.

50 Cläre Schmid-Romberg: *An euch Mütter*. In: Julius Bab (Hg.): 1914. *Der Deutsche Krieg im Deutschen Gedicht 2*. Berlin 1914, S. 9.

wie in Paul Zechs *Genug . . . Genug!*,⁵¹ unter Verwendung von Apostrophen und Imperativen wie in Bertolt Brechts *An meine Landleute* („Ihr Mütter, lasset eure Kinder leben!“)⁵² oder in Form einer exklamatorischen Klimax wie in Karlhans Franks gegen den Vietnamkrieg gerichtetem Gedicht *Man sollte ihnen die Fressen . . .*: „Keine Gedichte gegen den Krieg in Vietnam! / AKTIONEN!!!“⁵³ Die pragmatische, wirkungsorientierte Stoßrichtung der angeführten Gedichte ist augenscheinlich: Möglichst effektiv werben sie für eine ganz konkrete Haltung (Kriegsbegeisterung oder Kriegsgegnerschaft), sind gleichsam lyrische Umsetzungen einer politischen Intention.

c) *Soziale* Funktionen von Lyrik werden dort sichtbar, wo sie „Beziehungen oder Beziehungsmodi zwischen Menschen begleitet, unterstützt oder gar begründet“. Indem solche Texte nicht selten eine performative Dimension haben, zielen sie auf eine gemeinsame oder kollektive Erfahrung, auf Identifikation und Gruppenbildung. Gerade kollektivierende Wir-Lyrik „kann mithin vergesellschaftende, also politische, ‚Stimmungen‘ und Überzeugungen anbahnen oder gar festigen“.⁵⁴ Im kriegslyrischen Kontext sind nun unterschiedliche Facetten dieser sozialen Funktion zu beobachten. Der Typus Lied (im Gegensatz zur Ode) ist schon im poetologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts nicht zuletzt aufgrund seiner Aktualisierung im gemeinsamen Gesang mit sozialen und dispo-

51 Paul Zech: *Genug . . . Genug!* In: Thomas Anz, Joseph Vogl (Hg.): *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914–1918*. München 1982, S. 170–171.

52 Bertolt Brecht: *An meine Landsleute*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 10: *Gedichte 3*. Frankfurt/Main 1968, S. 965.

53 Karlhans Frank, *Man sollte ihnen die Fressen . . .* In: Riewert Qu. *Tode* (Hg.): *gegen den krieg in vietnam. eine anthologie*. Berlin 1968, S. 85–86, hier S. 86.

54 Zymner: *Funktionen der Lyrik*, S. 239 bzw. 241.

sitiven Funktionen assoziiert.⁵⁵ Dass die Gattungsbezeichnung ‚Kriegslied‘ seit Johann Wilhelm Ludwig Gleims *Preussischen Kriegsliedern in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier* (1758) Konjunktur hat, ist nur folgerichtig.⁵⁶

Die soziale Funktion kann schon in Paratexten angezeigt sein, etwa wenn Liedsammlungen als solche einer bestimmten Gruppe (Armeeinheit, Truppenverband oder ähnliches) bezeichnet werden. Besonders augenfällig wird diese Funktion tatsächlich mit Blick auf Soldatenlieder: Als an eine bestimmte soziale Gruppe gebundenes ist das Soldatenlied ein Standeslied, das alle Facetten des Soldatenlebens zum Thema haben kann, dabei natürlich aber immer auch der Signalisierung und Behauptung von Zugehörigkeit und Identifikation sowie der Selbstvergewisserung dient.⁵⁷ Auch auf einzelne Texte kann dies zutreffen; dies zeigen Gedichttitel wie *Der Freywilligen Sachsen Schlachtgesang*, *Zuglied der schwarzen Jäger*, *Freiwilliger Jäger Lied* oder *Frankfurter Wehrmänner-Gesang*.⁵⁸ Auffällig ist, dass in jedem dieser Lieder die Sprechinstanz ein kollektivierendes ‚Wir‘ ist; so heißt es etwa: „Gott mit uns, wir zieh'n in den heiligen Krieg!“ oder: „Mit frohem Muth und heitern Sinn, Hur-

55 Vgl. etwa Johann Georg Sulzer: [Art] Lied. In: Ders.: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bd. 3. Hildesheim 1967 (= Reprograph. Nachdruck der 2., verm. Aufl. Leipzig 1793), S. 252–277, hier S. 252 f.

56 Zu Gleims Grenadierliedern vgl. etwa Annika Hildebrandt: Die Mobilisierung der Poesie. Literatur und Krieg um 1750. Berlin, Boston 2019, S. 308–389; Max Graff: Von der (Un-)Wirklichkeit des Krieges. Beobachtungen zu Formen des Wirklichkeitsbezugs in Kriegsgedichten. In: Hans-Günther Schwarz, Dagmar Hirschfelder, Frieder Hepp (Hg.): Unwirklichkeiten. Zum Problem der Realität in der Moderne. München 2020, S. 191–215, hier S. 197–201 (mit weiteren Literaturhinweisen).

57 Vgl. dazu etwa Hannsjost Lixfeld: [Art] Soldatenlied. In: Rolf-Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich, Wolfgang Suppan (Hg.): Handbuch des Volksliedes. Bd. 1. München 1973, S. 833–862.

58 Ergießungen Deutschen Gefühles, S. 54–56; Jahn (Hg.): Wehrlieder, S. 16 f., 34 f. bzw. 37 f.

rah!/Ziehn Jäger wir nach Frankreich hin, Hurrah!“⁵⁹ Auch die zahlreichen Marschlieder könnte man in diesem Kontext heranziehen – und natürlich auf die Tatsache hinweisen, dass viele dieser Lieder vertont wurden. Für alle diese Texte gilt Zymners Feststellung, dass es sich um „personafiktionale[] oder personafaktuale[] Lyrik“ handelt,

in der eine kollektive Stimme, eine kollektive fiktive Äußerungsinstanz erkennbar ist, welche in der ‚Aufführungssituation‘ des lyrischen Gebildes sodann durch die gemeinsam Singenden oder Sprechenden aber verkörpert und eben dadurch faktual wird – und das in jeder neuen ‚Aufführungssituation‘ neu.⁶⁰

Gerade „im Moment des Sprechens oder Singens“ konstituiert sich dieses „Kollektivsubjekt“;⁶¹ besonders eindrücklich zeigen dies die Gedichte Theodor Körners. Sein *Bundeslied vor der Schlacht*⁶² benennt die gemeinschaftsbildende Funktion bereits im Titel; der Untertitel knüpft das Lied zudem an einen konkreten Anlass. Ähnliches gilt für das *Lied zur feierlichen Einsegnung des Preußischen Frei-Corps*, das paratextuell die Aufführungssituation genau datiert und lokalisiert: „Gesungen in der Kirche zu Rochau in Schlesien am 28sten Mai 1813.“⁶³ Auch hier artikuliert sich ein Sprecher in der ersten Person Plural, die Zusammenhalt und Entschlossenheit beschwört.⁶⁴ Tatsächlich ist belegt, dass Körners

59 Ebd., S. 37 bzw. 34.

60 Zymner: Funktionen der Lyrik, S. 240.

61 Ebd., S. 241.

62 Theodor Körner: Bundeslied vor der Schlacht. Am Morgen des Gefechts bei Danneberg. Am 12ten Mai 1813. In: Ders.: Leyer und Schwerdt. Berlin 1814, S. 51–53.

63 Ebd., S. 26 f. Zu diesem Gedicht vgl. Graff: Von der (Un-)Wirklichkeit des Krieges, S. 209–211.

64 Vgl. etwa Körner: Leyer und Schwerdt, S. 26 f.: „Wir treten hier im Gottes-Haus/Mit frommen Muth zusammen“ (V. 1–2); „Es soll der Freiheit heil’ge

Lieder auch darüber hinaus gesungen und verbreitet wurden;⁶⁵ auch in den folgenden Jahrzehnten entwickelten sie ein enormes identifikatorisches Potential. So entsteht – über die bloß dekorative Funktion hinaus – in der kriegslyrischen (Wieder-)Aufführung ein Kollektivsubjekt, das jenes des ursprünglichen und unmittelbaren Kontexts der jeweiligen Texte deutlich transzendiert. Durch die Imagination und (wiederholte) Performanz solcher Kollektivsubjekte kann das Kriegsgedicht somit zum Multiplikator, ja zum Katalysator bestimmter politischer Ideen (patriotische Gemeinschaft, Selbst- und Feindbilder usw.) werden.

d) Wenn Lyrik „Gefühle oder auch Verhaltensweisen hervorruf[t] oder verstärk[t]“, sie also „die physische und psychische Disposition eines Menschen beeinfluss[t]“, kann man mit Zymner von *dispositiven* Funktionen sprechen.⁶⁶ Diese Funktion von Lyrik wird von Akteuren des Kriegsdiskurses bisweilen explizit reflektiert und dienstbar gemacht.

So greift etwa die ‚geistige Mobilmachung‘ im Kontext der Befreiungskriege offensiv und strategisch auf die dispositiven Potentiale von Literatur im Allgemeinen und Lyrik im Speziellen zurück; Kriegslyrik wird zu einem Medium, das Einstellungen, Wertvorstellungen und Handlungsbereitschaft implementieren, politische Ideen und Ideale verankern und so

Gluth, / In allen Herzen flammen. / Drum frisch in Kampfes Ungestüm!“ (V. 17–19).

65 Vgl. etwa Ursula Regener: „Mancher mußte da hinunter“. Opferfacetten im Kontext der Befreiungskriegslyrik. In: Harriet Rudolph, Isabella von Treskow (Hg.): Opfer. Dynamiken der Viktimisierung vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Heidelberg 2020, S. 155–172, hier S. 166 mit Anm. 54; Justus H. Ulbricht: Körner Reloaded oder: Helden sterben nie!? In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 65 (2013), S. 339–356, hier S. 345 f.

66 Zymner: Funktionen der Lyrik, S. 227. Siehe ebd.: „Lyrik kann [...] etwa Freude bereiten oder in gewisse Stimmungen versetzen, sie kann zu Einstellungen oder gar Handlungen motivieren, sie kann die reflexive Distanznahme anbahnen, sie kann trösten und heilen, und sie kann sogar Leben retten oder doch menschliches Leben verlängern, ermöglichen und erträglich machen.“

die psychische und emotionale Disposition von Rezipienten beeinflussen kann. Der preußische Staatsmann Karl Freiherr vom Stein, seit 1812 Berater des russischen Zaren, legte diesem die Anstellung Ernst Moritz Arndts ans Herz – mit einer vielsagenden Begründung: Arndt solle „Schriften und Lieder u. s. w. ab[]fassen, welche unter den Deutschen verbreitet werden sollen, um ihre Ansichten zu berichtigen“, und dies mit dem Ziel, ihnen „Begeisterung und volle Hingabe einzuflößen“.⁶⁷

In eine ganz ähnliche Kerbe schlägt der nationalsozialistische Propagandist Kurt Hesse in einer Rede, die er 1940 beim Weimarer Dichtertreffen hielt. Darin spricht er unter anderem von jener Literatur, die „dem Krieg zeitlich vorangeht“ und die als „geistige[] und sittliche[] Vorbereitung auf den Krieg“, als „Erfüllung des Soldaten für seine Aufgabe auf dem Schlachtfeld“ dient.⁶⁸ Vorbereitet werden die Soldaten auf Kriegsteilnahme, Kriegserleben und Kriegesleiden. Dieses dichterische Wirken ist nun keineswegs nur dekoratives Beiwerk, sondern ein notwendiger Teil des ideologischen Ganzen. Die zentrale Aufgabe des Dichters sei nämlich, so Hesse, die „*Bildung des ethisch-sittlichen Fundaments*“, denn – und hier wird der Dichter fast zum alttestamentarischen Psalmensänger – : „Er der aus der Tiefe spricht, rührt an Herzen und Geister“.⁶⁹ Gerade deswegen

67 Zit. n. Ernst Weber: Der Krieg und die Poeten. Theodor Körners Kriegsdichtung und ihre Rezeption im Kontext des reformpolitischen Bellizismus der Befreiungskriegslyrik. In: Johannes Kunisch, Herfried Münkler (Hg.): Die Wiedergeburt des Krieges aus dem Geist der Revolution. Studien zum bellizistischen Diskurs des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Berlin 1999, S. 285–325, hier S. 292. Vgl. dazu Jürgensen: Federkrieger, S. 189. – Arndt selbst nannte seine Gedichte „papierne Geschütze“; zit. n. Christoph Jürgensen: Poetische Mobilmachung. Der deutsche Lyriker im Feld. In: Gerhard Bauer, Gorch Pieken, Matthias Rogg (Hg.): Blutige Romantik. 200 Jahre Befreiungskriege. Bd. 1. Dresden 2013, S. 202–209, hier S. 205.

68 Kurt Hesse: Der Beitrag des deutschen Schrifttums zur soldatisch-kämpferischen Leistung unserer Zeit. In: Die Dichtung im Kampf des Reiches. Weimarer Reden 1940. Hamburg 1941, S. 15–34, hier S. 16.

69 Ebd., S. 33; vgl. Ps 130.

sei der „Einsatz des Dichters“ so „entscheidend“, denn er könne den Soldaten „die aus dem Kern kommende Bejahung von Pflicht, Kampf, Opfer und Verantwortung“ gleichsam einimpfen.⁷⁰

Wie dies in die kriegslyrische Praxis umgesetzt wird, sei anhand zweier Strategien skizziert. Zum einen können Kriegsgedichte und -lieder den Krieg mit einem gewissen Framing⁷¹ versehen und ihn mit bestimmten Schlagworten, Metaphern und insbesondere Hochwertkonzepten assoziieren – gerade die Befreiungskriegslyrik betreibt dies auf geradezu obsessive Weise. Die häufig auf bekannte Melodien zurückgreifenden, sprachlich-argumentativ selten überkomplexen Texte operieren mit den immer gleichen Versatzstücken, die sie kombinieren und variieren. „Gott. Freyheit. Vaterland“ – so lautet ein bezeichnender Zwischentitel in einer Liedsammlung.⁷² Tatsächlich ist der Krieg in dieser Art von Lyrik nicht nur ein legitimer und gerechter, eine Notwehrhandlung gegen einen unrechtmäßigen und moralisch minderwertigen Unterdrücker, sondern er ist ein ‚heiliger Krieg‘, ja ein ‚Weltgericht‘; zu kämpfen ist für das ‚heilige Vaterland‘, für Ideen wie Volk, Freiheit und Gott, für Treue, Recht und Pflicht – und dies natürlich mit dem Segen und dem Beistand Gottes. Diesen Texten liegt eine eminent politische Intention zugrunde, die über die reine Kriegsaffirmation deutlich hinausgeht: Über das Hervorrufen einer patriotischen, ja nationalistischen Disposition wird die Idee der (noch nicht existenten!) Nation und des (gemeinsamen!) Vaterlandes transportiert. Die Nation als politische Idee existiert also bereits innerhalb der (Kriegs-)Lyrik, ja ist zentraler Bestandteil

70 Ebd.

71 Vgl. dazu knapp George Lakoff: *Metaphor and War. The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf*. In: *Peace Research* 23 (1991), S. 25–32; ders.: *Metaphor and War, Again*, 18. 03. 2003, https://www.alternet.org/2003/03/metaphor_and_war_again [letzter Zugriff: 14. 03. 2023].

72 Vgl. Ergießungen Deutschen Gefühles, S. 113, in Anlehnung an den Schluss eines ebd., S. 150 f. abgedruckten ‚Ermunterungslieds‘ Arndts: „Und laßt die Losung schallen / *Gott, Freyheit, Vaterland!*“

des kriegslyrischen Diskurses, lange bevor sie in der außerliterarischen Wirklichkeit realisiert ist. In einem weiteren Schritt erhält dann nicht nur der Krieg, sondern das ultimative Opfer des Einzelnen ein apologetisches Framing: Die vielbeschworene Vorstellung vom (schönen, würdigen, süßen usw.) Tod fürs Vaterland ist in der Befreiungskriegslyrik omnipräsent: „Ich wüßte keinen *schönern* Tod, / Als den *für's Vaterland!*“, proklamiert ein Gedicht; ein anderes ruft aus: „Tod, du süßer, für das Vaterland, / [...] / Sey mir willkommen!“, ein drittes schließlich: „Das Beste aus des Schicksals Hand / Ist *Heldentod für's Vaterland!* –“.⁷³

Eine besonders markante Form dieser dispositiven Funktion lässt sich zum anderen in Gedichten beobachten, die Feindbilder konstruieren und verankern wollen, die also darauf ausgelegt sind, die emotionale Einstellung der Rezipienten einer Person, einer Gruppe oder einem Kollektiv gegenüber zu beeinflussen, ja zu steuern. Die „teutsche[n] Männer“, so Arndt in seinem *Kurzen Katechismus*, sollen „von heiligem unerlöschlichem Haß entbrenne[n] und schwöre[n], das Schwerdt nicht eher aus der Hand zu legen, bis [sie] die Fremdlinge in [ihren] Gränzen vertilgt und das Vaterland befreiet hab[en]“.⁷⁴ Die Konstruktion von Feindbildern rekuriert auf das Grundprinzip *Wir und Sie*, um den Titel einer patriotischen Ode Klopstocks zu zitieren, oder besser: wir *gegen* sie.⁷⁵ Arndts Kriegslieder exerzieren dies konsequent durch, bis hin zu den bereits angesprochenen Aufrufen zur Gewalt.⁷⁶ Auch für sie gilt *mutatis mutandis*, was Ursula Regener mit Blick auf Heinrich von Kleists *Kriegs-*

73 Ergießungen Deutschen Gefühles, S. 124, 170 bzw. 174.

74 Arndt: Kurzer Katechismus, S. 33 f.

75 [Friedrich Gottlieb Klopstock]: Wir und Sie. In: Ders.: Oden. Hamburg 1771, S. 169–170.

76 Vgl. das *Lied An den Teutschen*, das so beginnt: „Und hörst du nicht? und siehst du nicht? / Und willst den Schimpf nicht fühlen? / Und lässtest den Franzosenwicht, / Den Affen, mit dir spielen, / Den Ehrendieb, den Freiheitsdieb? / Hast du so sehr die Schande lieb?“ (in: Ernst Moritz Arndt: Lieder für Teutsche im Jahr der Freiheit 1813. Leipzig 1813, S. 40–45, hier S. 40).

lied der Deutschen, das den „Franzmann“ ans Ende einer Reihe von vom Menschen verdrängten Tieren setzt, festgehalten hat:

Die Verse versuchen, den Hass auf die Feinde durch die Imagination zivilisationsschädlicher Kreaturen zu legitimieren. Am Ende einer Klimax auszurottender Schrecknisse wird der Franzose genannt. Diese animalisierende ‚Pointe‘ dient der Absenkung von Tötungshemmnissen, indem sie moralische Bedenken, in deren Konsequenz die Feinde als mögliche Opfer bemitleidet werden könnten, gezielt ausschaltet.⁷⁷

Laut Peter Sprengel ist die „Neigung zum wütenden Haßgesang, zur Ausmalung von Straf- und Gewaltphantasien“ auch zu Beginn des Ersten Weltkriegs noch eine „übergreifende [...] Tendenz“ der Kriegslyrik.⁷⁸ So stellt Ernst Lissauers berüchtigter *Haßgesang gegen England* (1914) dem anaphorisch wiederholten „Wir“ einen zunächst noch ungenannt bleibenden Feind entgegen, dem diverse moralische Defekte attestiert werden („Voll Neid, voll Wut, voll Schläue, voll List“) und der schließlich fast triumphal aufgerufen wird: „Wir haben alle nur einen Feind: / England!“⁷⁹ Will Vespers *Liebe oder Haß?* (1914) verallgemeinert den Hass in einer scharfen Klimax: „Mein Vaterland in tiefer Not: / Haß allen Feinden bis in den Tod!“⁸⁰

Eine dispositive Funktion ist allerdings auch jenen Gedichten zuzuordnen, die *gegen* den Krieg mobilisieren, zu diesem Zweck etwa auf Empörung, Widerwillen, Abwehr, Nachdenken, Trauer usw. abzielen und

77 Regener: Opferfacetten, S. 163; vgl. Heinrich von Kleist: Kriegslied der Deutschen. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1. Hg. v. Helmut Sembdner. München 1977, S. 28–29.

78 Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004, S. 796.

79 Ernst Lissauer: Haßgesang gegen England. In: Anz, Vogl (Hg.): Die Dichter und der Krieg, S. 185–186, hier S. 185.

80 Will Vesper: Liebe oder Haß? In: Ebd., S. 187.

somit letztlich eine ebenso klare politische Positionierung anbahnen oder festigen wollen. Aus dem umfassenden Bereich der Antikriegslyrik, die besonders nach 1945 die eigentliche Kriegslyrik ist,⁸¹ nur ein Beispiel, das zudem einen der primären Zwecke der dispositiven Funktion nach Zymner berührt, nämlich jenen der Unterhaltung.⁸² Bereits 1914 erschien dieses kurze Gedicht von Franz Xaver Rambold: „O Krieg! O Sieg! / Hurra! Hurra! / Viktoria! / Ein Kantus steigt! / – – Nur einer schweigt / Im Tischgeschrei: / Der war dabei.“⁸³ Es handelt sich weder um einen direkten Appell gegen den Krieg noch um eine Klage, noch wird eine bestimmte Ansicht explizit formuliert. Die kriegskritische Stoßrichtung ergibt sich vielmehr aus der geschickten lyrischen Dramaturgie, die auf kleinstem Raum zunächst affirmative und hurrapatriotische Rahmungen anzitiert, dabei sogar eine metakriegslyrische Reflexion andeutet – die gemeinschaftsbildende, euphorisierende Funktion von Gesängen –, und dem in harter Fügung, markiert durch den doppelten Gedankenstrich, die ebenfalls nur angedeutete brutale Kriegsrealität, die für den Einzelnen mindestens Desillusion, womöglich sogar Tod bedeutet, entgegenstellt. Die Pointe dieser kalauer- oder kabarettartigen Verse ist durchaus ‚witzig‘, allerdings handelt es sich um einen bitteren Humor, der die dispositive Funktion affirmativer Kriegslyrik gleichsam ironisiert und so geeignet ist, die emotional-psychische Einstellung des Rezipienten dem Krieg gegenüber zu beeinflussen.

Für alle angesprochenen Gedichte gilt: Der Fokus auf die dispositive Funktion von Kriegslyrik lässt deutlich werden, wie die Texte politische Ideen mit bestimmten Emotionen assoziieren, wie sie also abstrakte Konzepte mit Gefühlsweisen verknüpfen und so Handlungsperspektiven vorgeben. Dieser Mechanismus speist sich, das dürfte aus den bisherigen

81 Vgl. ähnlich Dieter Lamping: Kriegs-Gedichte des 20. Jahrhunderts. Eine kommentierte Liste, 23.03.2022, https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=28732 [letzter Zugriff: 14.03.2023].

82 Vgl. dazu Zymner: Funktionen der Lyrik, S. 228.

83 Franz Xaver Rambold: Der Eine. In: Bab (Hg.): Der deutsche Krieg 2, S. 31.

Ausführungen deutlich werden, aus dem Zusammenspiel der dispositiven mit den kommunikativen und sozialen Dimensionen der Kriegslyrik.

e) Als „mimetisch-mnestisch“ bezeichnet Zymner „darstellende und erinnernde Funktionen der Lyrik [...], wie sie unter anderem der Porträtlyrik, der epigraphischen Lyrik, der Erinnerungslyrik und allgemein der sogenannten Geschichtslyrik zugewiesen werden können“; solche Texte greifen „Informationen über Personen, Sachverhalte oder auch Geschehnisse [auf], die eine epistemische Verankerung haben, die also insbesondere zu dem in einem gegebenen Kontext akzeptierten historischen Wissen gehören“.⁸⁴ Kriegslyrische Typen, denen mimetisch-mnestische Funktion zukommt, sind zum Beispiel lyrische Nachrufe auf Helden oder Feldherren, lyrische Erinnerungen an Gefallene oder Kameraden, historische Ereignislieder, Gedichte mit episierenden Tendenzen oder erinnernde ‚Nachkriegs-Kriegslyrik‘. An dieser Stelle wird nun die Frage nach dem Zusammenhang von politischer Lyrik, Geschichts- und Kriegslyrik wieder virulent.

Nimmt man Hincks Kriterium der reflexiven und deutenden Distanz der Geschichtslyrik zu ihrem Stoff ernst, dann zögert man, die mimetisch-mnestische Funktion mit unmittelbar politischen Implikationen zu assoziieren; eine konzeptuelle Trennung von politischer Lyrik und Geschichts-Kriegslyrik scheint dann zumindest heuristisch annehmbar. Akzeptiert man hingegen die von Trilcke umrissene Option einer ‚thematisierenden Geschichtslyrik im inhaltlich weiteren Sinne‘, die konkret „Zeitgeschichtslyrik“ meint, die „das aktuelle Geschehen historisiert oder [...] dokumentiert bzw. monumentalisiert“,⁸⁵ ist diese Trennung nicht mehr haltbar (wie Trilckes eigene Beispiele, etwa Gleim und Körner, zeigen). In diesem Fall nämlich liegt der politisch-tendenziöse Impetus auf der Hand. Vielleicht

84 Zymner: Funktionen der Lyrik, S. 275 f.

85 Trilcke: Geschichtslyrik, S. 43.

muss man es so formulieren: Politisch ist Geschichtslыrik dann, wenn ihr eben nicht nur oder nicht primär die mimetisch-mnestische Funktion zukommt, sondern sie den Rekurs auf (zeit)geschichtliche Ereignisse und Persönlichkeiten für kommunikativ-appellative, dispositive oder soziale Zwecke im oben beschriebenen Sinne instrumentalisiert, etwa wenn sie daran konkrete aktuelle Handlungsaufforderungen knüpft oder in ihrem Rahmen tatsächlich politische Ideen – Opferbereitschaft, patriotische Pflicht, nationale Einigungsbestrebungen usw. – verhandelt werden. Die diversen Gedichte auf die zu heldenhaften Freiheitskämpfern stilisierten Ferdinand von Schill (1776–1809) und Andreas Hofer (1767–1810) sind hier einschlägige Beispiele.⁸⁶

4 Krieg als politisches Problem

Kann der Rekurs auf die Analysekatégorie des Problems dem noch etwas Substanzielles hinzufügen? Zu fragen wäre, ob bzw. wo Kriegslыrik den Krieg als ein genuin politisches Problem verhandelt, wo sie den Krieg als ein Thema politischer Aushandlung und Argumentation perspektiviert.⁸⁷

Ein politisches Problem ist der Krieg in solchen Gedichten, die ihn vor der Folie politischer Konstellationen, Ziele und ‚Zwänge‘ verhandeln. Gerhart Hauptmanns *Reiterlied* (1914) etwa greift auf die wirkmächtige Einkreisungstheorie, also die Vorstellung eines angeblich von missgünstigen Feinden umringten Deutschen Reichs, zurück, um den Krieg zu legitimieren: „[D]rei Räuber“ – „Franzos“, „schwarzer Russ“ und „Englischman“ – trachten nach Deutschlands „Ehr“ und provozieren dadurch

86 Vgl. dazu Jürgensen: Poetische Mobilmachung, S. 206 f.; ders.: Geschichtslыrik der Befreiungskriege. In: Detering, Trilcke (Hg.): Geschichtslыrik, Bd. 1, S. 673–708, hier S. 681–687.

87 Dabei ergeben sich zweifellos Überschneidungen mit Interpretationsansätzen, die den Begriff der Funktion ins Zentrum rücken.

geradezu den Krieg: „Nimmer nimmt sie uns irgendwer, / Dafür sorgt Gott, Kaiser und deutsches Heer. – / Nimmermehr!“⁸⁸ Bisweilen nehmen die Kriegsgedichte auch Bündnisfragen in den Blick: In einem seiner *Geharnischten Sonette* attackiert Friedrich Rückert die „Zwitterfeinde“, also jene deutschen Staaten, die sich dem Kampf gegen Napoleon (noch) nicht angeschlossen haben.⁸⁹

Wenn der Krieg, wie bereits skizziert, unter Verweis auf Hochwertkonzepte legitimiert wird, die dem politischen Diskurs bzw. dem semantischen Feld des Politischen entstammen, ist die gewählte Problemperspektive letztlich ebenfalls eine politische, wenn also zum Beispiel der Krieg im konzeptuellen Rahmen der Dichotomien Freiheit vs. Tyrannei, Gesetz vs. Unrecht oder ähnlichem behandelt wird. Besonders augenfällig ist diese Perspektivierung, wenn die Befreiungskriegslyrik den Krieg als ein Mittel zur Schaffung eines gemeinsamen ‚deutschen Vaterlandes‘, einer deutschen Nation – und damit als Katalysator einer politischen Vision – beschwört.⁹⁰ „Was ist des Teutschen Vaterland?“, fragt Arndts einschlägiges Lied; voller Pathos entwirft es eine Art nationalistische Großraumphantasie („O nein, nein, nein! / Sein Vaterland muß größer seyn“),

88 Gerhart Hauptmann: Reiterlied. In: Anz, Vogl (Hg.): Die Dichter und der Krieg, S. 28 f.

89 Freimund Raimar [i. e. Friedrich Rückert]: Deutsche Gedichte [Heidelberg 1814], S. 40. Zu Rückerts Kriegsgedichten vgl. Heinz Vierengel: Die „Geharnischten Sonette“ von Friedrich Rückert. In: Rückert-Studien 1 (1964), S. 7–43 und Jürgensen: Federkrieger, S. 76–94. – Ernst Weber hat die Kriegslyrikanthologie *Ergießungen Deutschen Gefühles* (1814) insgesamt als Versuch beschrieben, in der Bevölkerung des Rheinbundstaates Baden eine antinapoleonische, der Allianz gegen ihn zugewandte Stimmung anzufachen. Vgl. hierzu Webers Nachwort in: *Ergießungen Deutschen Gefühles*, S. 1*–19* sowie ders.: *Lyrik der Befreiungskriege*, S. 255–272. Wieder liefert Arndt die entsprechende lyrische Devise: „Auf, alle Völker, gegen Eins! / [...] / Auf, Alle! *Selbsterhaltung* treibt; / Und bald sey wieder Fried’ auf Erden!“ (ebd., S. 142 f.).

90 Vgl. etwa Stefan Neuhaus: *Literatur und nationale Einheit in Deutschland*. Tübingen, Basel 2002, S. 131–156.

die einerseits auf kultureller Zugehörigkeit fußt („So weit die teutsche Zunge klingt/Und Gott im Himmel Lieder singt“), dies andererseits aber gleich mit Invektiven gegen Frankreich verbindet („Wo Zorn vertilgt den wälschen Tand,/Wo jeder Franzmann heißet Feind“).⁹¹ Dass diese Perspektivierung des Krieges als politisches Problem mit adhortativen und dispositiven Intentionen einhergeht, ist offensichtlich.

*

Das Nachdenken über politische Dimensionen der Kriegslyrik unter gleichsam umgekehrten Voraussetzungen lohnt sich: Statt diese als Subgenre oder als Ausprägung der politischen Lyrik zu begreifen, legt der genaue Blick auf die genuin politischen Funktionen und Problemperspektiven erst die Heterogenität des Genres Kriegslyrik offen.⁹² Dabei wurde deutlich, dass das ‚Politische‘ der Kriegslyrik nicht einfach in der bloß kriegslegitimatorischen oder kriegskritischen Haltung der Gedichte besteht. Vielmehr hat besonders die Diskussion der dispositiven und sozialen Funktionen gezeigt, dass politische Ideen innerhalb des lyrischen Kriegsdiskurses nicht nur zirkulieren, sondern dass dieser ihre Konkretisierung, ja ihre Aktualisierung betreibt.

91 Ernst Moritz Arndt: Des Teutschen Vaterland. In: Lieder für Teutsche, S. 99–101.
92 Der doppelte Zugriff anhand der Begriffe der Funktion und des Problems wirkt dabei womöglich etwas schematisch; in der konkreten interpretatorischen Praxis wäre nachzuzeichnen, wie etwa unterschiedliche Funktionen der Kriegslyrik ineinandergreifen. Schließlich sollte man Funktion und Problem, das dürfte klargeworden sein, nicht im Sinne exklusiver und klassifikatorischer Begriffe verstehen, sondern vielmehr als methodisch-terminologisches Inventar zur differenzierten Auseinandersetzung mit den lyrischen Texten.

Politik und Geschlecht

Erzählkonzepte frauenemanzipatorischer Problematiken und schriftstellerisches Selbstverständnis bei Louise Otto-Peters und Fanny Lewald

ANNE-ROSE MEYER

1 Frauen und Politik – Frauen in der Politik

Es liegt nahe zu vermuten, dass direkte politische Einflussnahme von Frauen erst im 20. Jahrhundert möglich war: Wichtige Stichworte sind in diesem Zusammenhang beispielsweise das Frauenwahlrecht, das in Deutschland 1918 eingeführt wurde, und das Grundgesetz, das neben 61 Vätern auch vier Mütter hatte. Annalena Baerbock ist seit 2021 die erste Ministerin des Auswärtigen. Angela Merkel war von 2005 bis 2021 die erste Kanzlerin der Bundesrepublik Deutschland. Gerade sie scheint das erfolgreiche Ende einer Entwicklung zu verkörpern, die in der vielzitierten und medial vor einigen Jahren weit verbreiteten Frage eines kleinen Jungen gipfelte: ob denn auch Männer Bundeskanzlerin werden könnten.¹

¹ Vgl. <https://taz.de/!5792311/> [letzter Zugriff: 06.09.2023]. Vgl. auch Elisabeth Sandmann Verlag/Stiftung Wertebündnis (Hg.): Können Männer auch Kanzlerin werden? ... und weitere Fragen zur Demokratie, Freiheit, Menschlichkeit und Würde. München 2011.

Wenn wir nach den Anfängen politischer Aktivitäten von Frauen in der Öffentlichkeit suchen, müssen wir uns indes dem Vormärz zuwenden. Denn, wie Norbert Otto Eke und Bernd Füllner richtig resümieren:

Angestoßen und beschleunigt durch eine Reihe von Emanzipationsbewegungen, an deren Anfang der bürgerliche Liberalismus mit seinem Kampf um Gleichberechtigung und Rechtsgleichheit in einer noch zu schaffenden Staatsbürgergesellschaft steht, verändern sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in entscheidender Weise die Spielregeln politischer Theorie und Praxis.²

Und zwar gleich auf mehreren Feldern: in Universitäten und Fabriken, in Landtagen und Thronsälen, auf den Straßen und Plätzen, also im öffentlichen Raum, und auch auf dem Theater, in Bibliotheken und Zeitungsredaktionen.³ Einer wachsenden Politisierung und einem steigenden Informationsbedürfnis der breiten Öffentlichkeit entspricht ein expandierender Markt für Druckerzeugnisse aller Art, der zu einer einflussreichen Größe in den Auseinandersetzungen der Zeit wird. Er bietet auch Frauen die Möglichkeit, ein Lesepublikum zu finden, Geld zu verdienen, diskursbestimmend zu wirken,⁴ auch wenn sie weder das aktive noch das passive Wahlrecht besitzen, keine offiziellen Positionen im Staatsdienst und in Parlamenten bekleiden, an den meisten öffentlichen Veranstaltungen nicht teilnehmen dürfen und ihnen die Mitgliedschaft

2 Norbert Otto Eke, Bernd Füllner: Das Politische und die Politik im Vormärz. In: Dies. (Hg.): Das Politische und die Politik im Vormärz. Forum Vormärz Forschung Jahrbuch 2015. 21. Jg. (2016), S. 11–18, hier S. 11.

3 Vgl. hierzu eine der neuesten Publikationen: Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870. Vormärz – Nachmärz. München 2020, v. a. S. 161–316.

4 Vgl. ebd., S. 114–124.

in Vereinen weitgehend verboten ist.⁵ „Die Teilnahme der Frauen an den Interessen des Staates ist nicht nur ein Recht, sondern auch eine Pflicht“⁶, schreibt gleichwohl beispielsweise die Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Louise Otto-Peters 1842 in den *Sächsischen Vaterlandsblättern*. Bis sie diese Pflicht erfüllen können, sollte es aber noch Jahrzehnte dauern, denn, so resümiert Jörg Bong: „Die meisten der progressiven Männer, die Entrechtungen und Diskriminierungen 1848 klar sehen, registrieren die völlige Entrechtung der Frau nicht einmal im Ansatz.“⁷ Trotzdem melden sich bereits im Vormärz unterschiedliche Akteure, Männer wie Frauen, Angehörige verschiedener Schichten, Vertreter divergierender politischer Auffassungen, zu Wort und wirken auf zeitgenössische religiöse, soziale, philosophische und staatstheoretische Debatten über Institutionen, Gesetze, über Recht und Ordnung ganz im Sinne von Louise Otto-Peters ein.

2 Politisch aktive Schriftstellerinnen im Vormärz

Im eng begrenzten Wirkungsfeld speziell für Frauen der damaligen Zeit, denen im Bürgertum meist nur die Eheschließung offenstand, um sich aus ihrer Abhängigkeit als Tochter zu befreien,⁸ kommen Kunst und

5 Vgl. Jörg Bong: *Die Flamme der Freiheit. Die deutsche Revolution 1848/1849*. Red. Mitarb. v. Simon Elson. Köln 2022, S. 108.

6 Zit. n. Mechthilde Vahsen: Louise Otto-Peters. Bundeszentrale für politische Bildung, <https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/frauenbewegung/35309/louise-otto-peters/> [letzter Zugriff: 06.09.2023].

7 Bong: *Die Flamme der Freiheit*, S. 65.

8 Vgl. hierzu etwa Fanny Lewald: *Meine Lebensgeschichte*. Bd. 2: *Leidensjahre*. Hg. v. Ulrike Helmer. Frankfurt/Main 1989, S. 10, 134 f., 138 f., 181 sowie Fanny Lewald: *Meine Lebensgeschichte*. Bd. 3: *Befreiung und Wanderleben*. Hg. v. Ulrike Helmer. 2. Aufl. Königstein/Ts. 1998, S. 14 (Selbstzitat aus Lewalds Roman *Clementine*). Lewald erweist sich darin als scharfsichtige Analytistin ihrer Zeit.

Kultur eine zentrale Rolle zu. Vor allem die Literatur, für die etwa durch steigende Alphabetisierungsraten und wachsenden Wohlstand breiterer, unterhaltungs- und bildungsaffiner Bevölkerungskreise nach 1800 vielfältige Publikationsorgane mit zahlreichen Verdienstmöglichkeiten für Autorinnen und Autoren entstanden, ermöglicht es Frauen, ihre Stimmen in der Öffentlichkeit zu Gehör zu bringen⁹ und – wenn auch wie Fanny Lewald unter anderem zunächst anonym oder unter männlichem Pseudonym – öffentliche Debatten mitzubestimmen.

Fanny Lewald und Louise Otto-Peters zählen zu den auflagenstärksten Autoren des 19. Jahrhunderts: „Lewald gilt als eine der ersten deutschen Berufsschriftstellerinnen, die vom Ertrag ihrer Arbeit gut leben kann. [!] Sie gehört zu den bestbezahlten Autoren ihrer Zeit, erhält die gleichen Honorare wie Theodor Storm oder Gottfried Keller“.¹⁰ Pekuniär war Louise Otto, verheiratete Otto-Peters, nicht so erfolgreich wie Fanny Lewald, aber auch sie war Berufsschriftstellerin und Publizistin, die ihren Lebensunterhalt bereits in jungen Erwachsenenjahren selbst bestritt.¹¹ Beide Frauen setzten sich in besonderer Weise für Mädchenbildung und berufstätige Frauen ein.¹² Ihnen waren aber auch generell

-
- 9 Vgl. Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830–1870, S. 110, 137, 427.
- 10 Gabriele Schneider: Unziemliche Verhältnisse. Fanny Lewald und Adolf Stahr – „das vierbeinige zweigeschlechtige Tintentier“. In: Christina Ujma (Hg.): Fanny Lewald (1811–1889). Studien zu einer großen europäischen Schriftstellerin und Intellektuellen. Bielefeld 2011, S. 43–63, hier S. 54.
- 11 Carol Diethe: The Life and Work of Germany's Founding Feminist Louise Otto-Peters (1819–1895). Lewiston 2002.
- 12 Vgl. Louise Otto-Peters: Das Recht der Frauen auf Erwerb. Blicke auf das Frauenleben der Gegenwart. Norderstedt 2017 (EA 1866); Fanny Lewald: Andeutungen über die Lage der weiblichen Dienstboten, zur Beherzigung für Alle, welche Dienstboten halten. In: Archiv für vaterländische Interessen oder Preußische Provinzialblätter. Neue Folge. Königsberg 1843, S. 421–433 sowie Fanny Lewald: Politische Schriften für und wider die Frauen. Hg. v. Ulrike Helmer. Frankfurt/Main 1989 und Gesammelte Novellen 1: Der dritte Stand. Novellistisches Zeitbild. Berlin 1862 (EA 1845).

Menschenrechte und die Situation aller Arbeitenden, unabhängig vom Geschlecht, wichtig.¹³ Interessant sind beide Frauen im Kontext von „Politischen Ideen in der Literatur“, da in deren Werk ‚Politik‘ – ganz allgemein verstanden als „Formen, Prozesse und Inhalte menschl[ichen] Handelns, das sich auf die Regelung des gesellschaftl[ichen] Zusammenlebens richtet“¹⁴ – als komplexer Transfervorgang erkennbar wird, der vom Sozialen ins Künstlerisch-Literarische und von dort aus wiederum ins Soziale, in die Gesellschaft zurückwirkt.

Sowohl Peters als auch Lewald sind beispielhaft für eine Zeit, in der die Auseinandersetzung mit aktuellen Ereignissen und Missständen Eingang in die Dichtung fand und die an Klassik und Romantik orientierten Funktionsbestimmungen und Inhalte von Literatur ablösten.¹⁵ Als Frauen nutzten sie die sich um 1830 deutlich vermehrenden Möglichkeiten selbständigen Lebens, Arbeitens und gesellschaftlicher Einflussnahme und thematisierten dies wiederum in ihren eigenen literarischen Werken, sozialkritischen Essays, Briefen und Zeitungsartikeln.

Exemplarisch vorzuführen, wie ‚Politik‘ literarisch werden kann, ist Ziel des vorliegenden Aufsatzes. Folgt man Jacques Rancière, einem der Philosophen, die in jüngerer Zeit das Verhältnis Künste – Politik, wenn auch mit Blick auf Zeitgenössisches, nicht auf den Vormärz, systematisch untersucht haben, sind die Künste generell nämlich politisch nicht

13 Vgl. Johanna Ludwig, Katharina Midelle im Auftrag der Louise-Otto-Peters-Gesellschaft e. V. (Hg.): „der Menschheit Hälfte blieb noch ohne Recht“. Dokumentation zur Ausstellung Menschenrechte für Frauen – Frauen für Menschenrechte. 1791 Olympe de Gouges, 1848/49 Louise Otto-Peters. Leipzig 1998, S. 30, 34, 38, 40 f., Alexandra Bleyer: 1848. Erfolgsgeschichte einer gescheiterten Revolution. Stuttgart 2022, S. 274, 276, sowie Fanny Lewald: Der dritte Stand.

14 Florian Grotz: Politik. In: Ders., Dieter Nohlen (Hg.): Kleines Lexikon der Politik. 6., überarb. u. erw. Aufl. München 2015, S. 474–477, hier S. 474.

15 Vgl. Norbert Otto Eke: Vormärz und Klassik. In: Ders. (Hg.): Vormärz-Handbuch. Bielefeld 2020, S. 155–164, sowie Wolfgang Bunzel: Vormärz und Romanik. In: Ebd., S. 165–170.

deswegen, weil sie soziale Verhältnisse und Konflikte widerspiegeln oder den Rezipienten dazu brächten, Gemeinschaft aktiv zu gestalten oder gegen Missstände darin vorzugehen.¹⁶ Die Künste seien vielmehr politisch, indem sie dazu beitrügen, „die Karte des Wahrnehmbaren und Denkbaren neu zu zeichnen, neue Erfahrungsformen des Sinnlichen, neue Abstände zu den existierenden Gestaltungen des Gegebenen zu erschaffen.“¹⁷ Rancière formuliert damit eine Möglichkeit, zwischen Politik, verstanden als Regierungskunst, und dem Politischen, dem Dissens mit Bestehendem, dem Bruch mit existierenden sozialen Strukturen, zu unterscheiden; was bekanntlich in den vergangenen drei Jahrzehnten, angestoßen von Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy, kontroverse Stellungnahmen provoziert hat.¹⁸

Politik kann laut Rancière damit beginnen, „dass Wesen, die dazu bestimmt sind, in ihrem unsichtbaren Raum der Arbeit zu bleiben, die ihnen keine Zeit lässt, etwas anderes zu machen, als sich um ihre Angelegenheiten zu kümmern, sich diese Zeit, die sie nicht haben, nehmen, um sich als Teilhaber an einer gemeinsamen Welt zu behaupten, um darin sichtbar zu machen, was nicht sichtbar war, oder um als Rede hörbar zu machen, was nur als Lärm von Körpern wahrgenommen worden war“.¹⁹ Politik kann – so lässt sich aus dem Zitat schlussfolgern – auch bedeuten, stellvertretend und operativ zu wirken und eben jenen Menschen eine Stimme zu geben, die selbst keine Möglichkeit haben, das

16 Vgl. Jacques Rancière: Die Paradoxa der politischen Kunst. In: Ders.: Der emanzipierte Zuschauer. Übers. v. Richard Steurer. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 2009, S. 63–99, hier S. 64.

17 Ebd., S. 82.

18 Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy: Ouverture. In: Dies. (Hg.): *Rejouer le politique. Cahiers du Centre de recherches philosophiques sur le politique*. Paris 1981, S. 11–28. Vgl. Eke, Füllner: Das Politische und die Politik im Vormärz, S. 11 f.

19 Rancière: Die Paradoxa der politischen Kunst, S. 74.

Wort zu ergreifen, und auf sie und ihre Nöte aufmerksam zu machen.²⁰ Hier kommen bei Rancière auch die Künste ins Spiel. Ein wesentlicher Punkt besteht dabei in der Entdeckung der Politizität literarischen Sprechens. So schreibt Rancière in *Der emanzipierte Zuschauer*:

Die Praktiken der Kunst sind nicht Instrumente, die Bewusstseinsformen oder Energien liefern, die für eine Politik mobilisieren, die ihnen äußerlich wäre. Sie gehen auch nicht aus sich heraus, um Formen kollektiver politischer Aktion zu werden. Sie tragen dazu bei, eine neue Landschaft des Sichtbaren, des Sagbaren und des Machbaren zu zeichnen. Sie schmieden gegen den Konsens andere Formen des ‚Gemeinsinns‘, Formen eines polemischen Gemeinsinns. [...] Es gibt Platz für eine Vielfalt von Formen einer kritischen Kunst.²¹

Diese trüge in verschiedenen Formen „dazu bei, den Rahmen unserer Wahrnehmungen und die Dynamik unserer Affekte neu zu schmieden. Dadurch eröffnen sie mögliche Übergänge zu neuen Formen politischer Subjektivierung.“²² Kunst und Literatur wohnt als utopisches Potential inne, dass damit neue Möglichkeiten des „Machbaren“ aufgezeigt, verbreitet und zur Diskussion gestellt werden können. Und Kunst und Literatur wohnt revolutionäres Potential inne, um damit „gegen den Konsens“ vorzugehen und Veränderungen herbeizuführen.

20 Siehe auch Jacques Rancière: *Politiken der Ästhetik*. In: Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Übers. v. Richard Steurer. Hg. v. Peter Engelmann. 2., überarb. Aufl. Wien 2008, S. 27–73, hier S. 34: „Der Mensch, sagt Aristoteles, ist politisch, weil er die Sprache besitzt, die das Gerechte und das Ungerechte zu einer Sache der Gemeinschaft macht, während das Tier nur die Stimme hat, die Lust und Schmerz anzeigt. Die Frage ist also aber, wer die Sprache besitzt und wer nur die Stimme besitzt.“

21 Rancière: *Die Paradoxa der politischen Kunst*, S. 92.

22 Ebd., S. 99.

Norbert Otto Eke und Bernd Füllner ist daher zuzustimmen, wenn sie schreiben: „Von Rancières politischer Theorie aus lässt sich die Frage nach einer ‚politischen Kunst‘ im Vormärz schärfen, unterscheidet Rancière doch nicht grundsätzlich zwischen Kunst und Politik bzw. einer *Ästhetik der Politik* und einer *Politik der Ästhetik*.“²³ Denn mit Blick auf Kunst ist die „Weise“ interessant, „wie die Praktiken und die Formen der Sichtbarkeit der Kunst selbst in die Aufteilung des Sinnlichen und in ihre Umgestaltung einwirken [...]. Das bedeutet, dass Kunst und Politik nicht zwei dauernde und getrennte Wirklichkeiten sind, bei denen es darum geht, sich zu fragen, ob sie in Beziehung gesetzt werden *müssen*. Es sind zwei Formen der Aufteilung des Sinnlichen.“²⁴ Damit bewegt sich Rancière weg von einer Objektästhetik²⁵ und einem idealistischen Denken hin zum ontologischen Status und einer Funktionalisierung von Ästhetik, deren ursprünglicher Sinn, ‚Wahrnehmung‘, sein Denken gründiert:

Diese Kunst ist nicht die Errichtung einer gemeinsamen Welt über die absolute Einzigartigkeit der Form, sondern die Neuordnung von Gegenständen und Bildern, die die bereits gegebene Welt formen, oder die Erschaffung von Situationen, die geeignet sind, unsere Blicke oder Haltungen gegenüber dieser kollektiven Umgebung zu verändern.²⁶

Auch wenn Rancière stark auf Gegenwartskünste orientiert ist, lässt sich sein synthetisierendes, das heißt Kunsttheorie und -praxis verbindendes, Denken sehr gut auf die Phase im deutschsprachigen Raum anwenden, in der erstmals von einer großen Anzahl breit rezipierter Schriftstellerin-

23 Eke, Füllner: Einleitung, S. 13.

24 Rancière: *Politiken der Ästhetik*, S. 35 f. Vgl. hierzu auch Rancière: *Die Paradoxa der politischen Kunst*, S. 78.

25 Vgl. hierzu seine Ausführungen zur *Juno Ludovisi* in Rancière: *Politiken der Ästhetik*, S. 40 f.

26 Ebd., S. 31.

nen und Schriftsteller im Sinn einer operativen Literatur auf eine Veränderung gesellschaftlicher Wahrnehmung gezielt wurde. Wie nun Literatur dazu beitragen kann, „Blicke oder Haltungen“ gegenüber einer „kollektiven Umgebung zu verändern“ oder die oben weiter erwähnte „neue Landschaft des Sichtbaren, des Sagbaren und des Machbaren zu zeichnen“ oder, wie es an anderer Stelle bei Rancière heißt, eine „Neuverteilung des Wahrnehmbaren“²⁷ vorzunehmen, lässt sich an Werken Lewalds und Otto-Peters zeigen.

Fanny Lewald und Louise Otto-Peters begreifen Frauen trotz deren tatsächlich gegebener marginalisierter Position als politisch aktive Subjekte und erkennen ihnen eine aktive gesellschaftsverändernde Rolle zu. Nicht nur, dass sie für sich selbst als Autorinnen und Publizistinnen Autonomie reklamieren, sie thematisieren immer wieder die Situation ihrer Geschlechtsgenossinnen und weisen unübersehbar auf soziale Missstände hin.

3 Louise Otto-Peters' Roman *Schloß und Fabrik*

Louise Otto-Peters, schulisch gebildet und von ihrer wohlhabenden, liberalen Familie gefördert, wird mit Anfang zwanzig, bei dem Besuch eines kleinen Standorts der Textilindustrie bei Chemnitz, zum ersten Mal mit den menschenunwürdigen Arbeits- und Lebensbedingungen der Fabrikarbeiter und deren Familien konfrontiert, mit Not, Hunger und Elend. Dadurch stark erschüttert, beschäftigt sich Otto-Peters literarisch und politisch mit sozialen Fragen und verarbeitet in ihren Werken

27 Eke, Füllner: Das Politische und die Politik im Vormärz, S. 11.

Themen wie soziale Ungerechtigkeit und Armut breiter Bevölkerungsschichten.²⁸

Auf die Hungeraufstände der schlesischen Weber und deren Niederschlagung im Juni 1844 reagiert sie mit einem eigenen *Weberlied*. Auch die 1847 erschienene Gedichtsammlung *Lieder eines deutschen Mädchens* zeugt von Otto-Peters' humanistischen Anliegen. Darüber hinaus entstehen zwischen 1842 und 1848 ihre ersten fünf sozialkritischen Romane, darunter *Schloß und Fabrik*. Es handelt sich dabei um einen der ersten deutschsprachigen Romane über die untersten Gesellschaftsschichten. Allerdings arbeitet Otto-Peters auch eine ganze Reihe klischeehafter Liebesgeschichten und Intrigen in die Gesamthandlung ein, um das Interesse ihrer auf Unterhaltung bedachten Leserschaft wachzuhalten.

Zeitlebens ist Otto-Peters politisch engagiert: Sie heiratet den Schriftsteller August Peters 1858, bleibt aber als einflussreiche Journalistin, Publizistin und Schriftstellerin berufstätig und setzt sich jahrzehntelang mit allem Nachdruck vor allem für Frauen- und Mädchenbildung ein. Sie stirbt 1895.²⁹

Schloß und Fabrik ist ihr bis heute berühmtestes Buch, das allerdings gleich nach seinem Erscheinen zensiert wird und erst 1996 in der vollständigen ersten Fassung erscheint.³⁰ Otto-Peters schreibt den Roman, einen Vorläufer naturalistischer Literatur, mit 26 Jahren. Gleich zwei weibliche Hauptfiguren erscheinen darin als politische Akteurinnen – Pauline, die Tochter eines neureichen Tuchfabrikbesitzers, und Elisabeth, eine Tochter aus verarmendem Hochadel. Damit ist eine gesellschaftliche Entwicklung personifiziert, die später Fontane in den

28 Vgl. Carol Dieth: *The Life and Work of Germany's Founding Feminist Louise Otto-Peters*. New York, Ontario 2002, S. 31.

29 Vgl. ebd., S. 27–65.

30 Vgl. die editorische Notiz (o. S.) in: Louise Otto-Peters: *Schloß und Fabrik*. Roman. Erste vollständige Ausgabe des 1846 zensierten Romans. Hg. u. mit einem Nachw. vers. v. Johanna Ludwig. Leipzig 1996.

meisten seiner Romane thematisiert. Dies allerdings Jahrzehnte nach dem Erscheinen von *Schloß und Fabrik*.

Ausführlich erläutert Otto-Peters die humanistische Gesinnung beider Protagonistinnen, durch die deren gesellschaftspolitisches Engagement überzeugend motiviert ist und die Utopie einer besseren Gesellschaft literarisch im Sinne Rancières artikuliert wird.³¹ Dies beispielsweise in Gedanken- und Figurenrede über die Möglichkeiten, die Lebensumstände der Arbeiterschaft zu verbessern und politische Gleichberechtigung aller Bürgerinnen und Bürger zu erreichen. Diese Aspekte werden auf Handlungsebene etwa dadurch verstärkt, dass Otto-Peters ihre Hauptfiguren auf Arbeiterfamilien im äußersten Elend treffen lässt.³² Drastische Schilderungen halb verhungertes Körper³³ zielen darauf, die zeitgenössische Leserschaft zu schockieren und für die im Roman thematisierten sozialen Anliegen zu sensibilisieren, diese gleichsam in das Feld des „Sichtbaren“ hineinzutragen. Auf diegetischer Ebene tragen die naturalistisch anmutenden Armutsschilderungen zur Figurenentwicklung bei. Die beiden als äußerst wohlhabend gezeichneten Jungfrauen sind durch das ihnen fremde Milieu nur noch mehr angeregt zu helfen: Otto-Peters thematisiert im Romanverlauf ausführlich Versuche beider Frauen, das Elend zu lindern, etwa durch milde Gaben, Einwirken auf den Fabrikbesitzer, Pläne, den Bildungsstand der Arbeiterfamilien zu erhöhen. Harte Kontraste zeigen sich dabei nicht nur in den geschilderten Milieus, Kontraste werden auch in den geschilderten Familienkonstellationen wirksam: Beide Figuren sind als eigenständige Charaktere gezeichnet, die sich vom weiblichen Folgsamkeitsideal und töchterlichen Gehorsam verabschiedet haben und aus humanistischen Gründen deutlich in Distanz zu ihrer jeweiligen Herkunftsfamilie gehen.

31 Vgl. ebd., S. 85–87, 119–158.

32 Vgl. das Kap. XII „Folgen eines Besuchs“, ebd., S. 110–120.

33 Vgl. bes. ebd., S. 118 f.

Pauline und Elisabeth, die Industriellentochter und die Adlige, sind in mehrerlei Hinsicht politische Charaktere: Sie sind so angelegt, dass sie zwischen der Welt der Armen und der Reichen wechseln, sie also ihre jeweiligen Familienstammstze verlassen und als gesellschaftskritische Wohltäterinnen in die Behausungen der Fabrikarbeiter hineingehen. So gelingt es der Autorin, die Handlung zwanglos, gleichsam in einer Pendelbewegung, bald in der einen Welt, bald in der anderen erzählten Welt zu entfalten. Das Erzählen ist folglich auch räumlich kontrastiv organisiert.

Die Autorin richtet sich in erster Linie an ein bürgerliches Lesepublikum, dem sie über die Figuren der jungen, anfangs noch naiv-idealistischen Frauen das Elend der Arbeiterschaft sowohl emotional nahebringen als auch rational verständlich machen will. Im Sinne Rancières könnte man hier argumentieren, dass Otto-Peters damit „Wahrnehmbares“ neu verteilt, also als eine der ersten deutschen Schriftstellerinnen überhaupt die Not der Ausgebeuteten literaturwürdig macht und für eine bestimmte gesellschaftliche Schicht wenigstens ästhetisch erfahrbar werden lässt.

In der großen Anzahl von Einzelszenen, die das hierarchische und finanzielle Gefälle zwischen Arbeiterschaft und Besitzenden verdeutlichen, wird die Kritik Otto-Peters' an einem ungesteuerten Kapitalismus deutlich, der durch das Recht des Stärkeren, Vermögenden ermöglicht wird und der dadurch geprägt ist. Gleichzeitig ist der ungesteuerte Kapitalismus die Gesellschafts- bzw. Wirtschaftsform, in welcher der Stärkere seine Interessen leicht durchsetzen kann. Körperliche Leiden der Arbeiterschaft werden mimetisch genau geschildert. Die Autorin führt sie auf der Handlungsebene konsequent auf tatsächlich gegebene soziale Missstände, auf Ausbeutung, zurück,³⁴ deren Strukturen durch die Roman-

34 Vgl. z. B. ebd., S. 70, 81f., 85–87. Siehe auch S. 115, aus der Perspektive eines Arbeiterführers Pauline gegenüber: „Ein Kind, ein Mädchen von sieben Jahren, hat

lektüre analysierbar und kritisierbar werden. Die Fixierung Otto-Peters' auf Materiell-Körperliches ist folglich keine Frage des Stils, sondern unverzichtbarer ästhetischer Ausdruck eines Schreibens, das auf die Erkenntnis menschenfeindlicher Strukturen und dadurch auf die Veränderung gesellschaftlicher Praktiken zielt. Gleichzeitig trägt Otto-Peters mit ihrer eigenen Person dazu bei, im Sinne Rancières „eine neue Landschaft [...] des Sagbaren und des Machbaren zu zeichnen“,³⁵ indem sie die Rolle einer kritischen, moralisch eindeutig Position beziehenden Schriftstellerin einnimmt; denn Otto-Peters bietet Ursache-Wirkungs-Ketten und erläutert diese durch die auktoriale Erzählinstanz ausführlich, sodass die moralische Stoßrichtung des Romans ganz klar ist und keiner Interpretation seitens des Lesers bedarf. Zudem ist jedem Kapitel ein Motto in Form eines wenigstens zweizeiligen Zitats vorangestellt, was ebenfalls kaum Deutungsspielräume lässt. Ein Beispiel:

„In jenen Räumen des lebendigen Todes
Zeigt Deine Hand das Elend kalt und tief,
Die Noth – die Kinder mordet, wie Herodes,
In deren Schaar vielleicht ein Heiland schlief.“
Alfred Meißner.³⁶

Damit ist ein Kapitel überbeschrieben, in dem es um die abgezehrten Kinder in einem verwahrlosten, völlig verarmten Arbeiterhaushalt geht:

Auf einem Haufen von verfaultem Moos und Stroh, das ein alter Fetzen von grobem Zeug von vielen Schlitzten und Löchern nur wenig überdeckte, lagen zwei wimmernde Kinder, ein Knabe von etwa zehn

die Hand nicht zeitig genug unter der sägenden Dampfmaschine weggezogen und dadurch ist ihm der Arm halb zersägt und abgerissen worden.“

35 Rancière: Die Paradoxa der politischen Kunst, S. 92.

36 Otto-Peters: Schloß und Fabrik, S. 110.

und ein Mädchen von sieben Jahren, in einem anderen Winkel hockten noch zwei kleine Mädchen, die etwa fünf und vier Jahre zählen mochten. Alle diese Kinder sahen bleich und abgezehrt aus [...] und sie glichen in den schmutzigen Lumpen, in welche sie gehüllt waren, mit den struppigen Haaren, die ungekämmt in die ausdruckslosen Gesichter hereinhängen, eher unheimlichen Kobolden als lebenden Menschenkindern. Ein Tisch, auf welchem das rauchende Öllämpchen unter einigen anderen halb zerbrochenen und berußten irdenen Geräten stand, und daneben zwei alte hölzerne Stühle mit zerschlitzen Leder beschlagen und eine alte Lade, das war der ganze Hausrat einer Familie.³⁷

Otto-Peters führt vor, dass und wie die adlige bzw. neureich-kaufmännische Elterngeneration von Ausbeutung und Abhängigkeit der Arbeiterinnen und Arbeiter profitiert und dafür stabile sozioökonomische Strukturen geschaffen hat, welche die altruistisch veranlagten Kinder Pauline und Elisabeth nicht ändern können.

Am Schluss des Romans revoltieren die verzweifelten Arbeiter, greifen zu Waffen und stürmen Schloss wie Fabrik. Dabei stirbt folgerichtig das ständeübergreifend liebende Paar, Pauline und ihr Verlobter, ein Arbeiter. Elisabeth und ihr Verlobter, ein polnischer Graf, überleben. Ein ‚Bruch‘ mit existierenden sozialen Strukturen im Sinn Rancières wird folglich sowohl inszeniert als auch zurückgenommen: inszeniert deswegen, weil der Roman mit einer unbarmherzigen Wirtschaftsordnung abrechnet, und diese in Form der Fabrik symbolisch zerstört wird. Ein ‚Weiter so!‘, so ließe sich als Botschaft aus dem Roman herauslesen, kann es nicht geben. Allerdings bleibt offen, inwiefern der status quo ante nicht doch wiederhergestellt werden kann. Der Roman endet insofern offen, als die soziale Frage von der Autorin nicht gelöst wird. Vielmehr

37 Ebd., S. 118.

scheinen sich die Zustände durch die Niederschlagung des Aufstandes und den Tod sozialkritischer Figuren verfestigt zu haben.

Politik zeigt sich in Otto-Peters' Roman folglich in der gewählten Opposition Arm vs. Reich, die auch bereits im Titel unübersehbar ist. Politik zeigt sich auch darin, dass die Autorin ein vielköpfiges Figurenensemble zu Wort kommen und in Dialogen, auch brieflichen, unterschiedliche, einander widersprechende Ansichten laut werden lässt, die so auch im außerliterarischen Diskurs der Zeit zu hören waren, beispielsweise darüber, welche Ansprüche Arbeiterinnen und Arbeiter stellen dürfen.

4 Fanny Lewalds Roman *Jenny*

Auch bei Fanny Lewald erweisen sich Kontrastrelationen als strukturprägend und politisch bedeutsam. In einem ihrer erfolgreichsten und meistrezipierten Romane, *Jenny*, 1843 erschienen, sind es zwei Geschwisterpaare, ein jüdisches und ein nicht-jüdisches, die ihre Liebe aufgrund eines Verbotes sogenannter ‚Mischehen‘ nicht leben können. Die im Roman thematisierten Möglichkeiten, den Konflikt zu lösen, lässt die Autorin nicht zu: Die Jüdin kann aufgrund mangelnder Überzeugung nicht zum Christentum übertreten und verliert so ihren Verlobten, einen angehenden Pfarrer. Ihr Bruder lehnt eine Konversion sowohl für sich als auch für seine Geliebte aus Prinzip ab und beide verzichten auf eine Verbindung, als eine entsprechende juristische Eingabe erfolglos bleibt.³⁸

Die Liebesgeschichten lassen das damals aktuelle und viel diskutierte Thema der Gleichberechtigung von Juden hervortreten. Dadurch dass die Sympathien der Autorin für ihre Figuren gleichmäßig verteilt sind,

38 Vgl. Fanny Lewald: *Jenny*. Hg. v. Ulrike Helmer. 2. Aufl. Frankfurt/Main 1993, S. 131–133.

geht es nicht um Parteinahme. Es geht vielmehr darum, die vorurteilsbehaftete Wahrnehmung von Juden und eine diskriminierende Gesetzgebung romanintern zu verdeutlichen und das Lesepublikum mit gegebenenfalls eigenen Vorurteilen zu konfrontieren. Ziel der Mimesis des ‚als-ob‘ in diesem realistisch erzählten Roman ist es folglich nicht, konkret gleiche Rechte für Juden und Nicht-Juden zu fordern. Vielmehr soll das Tun und Denken des Lesepublikums transparent werden mit Blick auf die eigene Wahrnehmung ‚des‘ Jüdischen hin, um so einen Abstand zur eigenen Wahrnehmungspraxis und Empathie zu erzeugen. Hierzu trägt – vergleichbar mit Otto-Peters’ Roman *Schloß und Fabrik* und den oben skizzierten Überlegungen Rancières entsprechend – der Stimmenpluralismus des sozial heterogenen Figurenensembles bei. So versammelt Lewald zu Beginn ihres Romans einige ihrer Charaktere im Jahr 1832 zwanglos in einem Restaurant. Das Gespräch der jungen, miteinander befreundeten und unverheirateten Männer dreht sich nach einem gemeinsamen Theaterbesuch um eine Schauspielerin, in der ein Maler den „Typus einer italienischen Schönheit“³⁹ ausmacht, über die ein Kaufmannssohn aber „wegwerfend“ sagt: „Wenn sie nur nicht so verdammt jüdisch aussähe“.⁴⁰ Ein junger Engländer erkundigt sich angelegentlich nach der titelspendenden Jenny, die ihm im Publikum aufgefallen war: „[...] wer war wohl das ganz junge Mädchen in der zweiten Loge rechts von der Bühne? Sie ist offenbar eine Jüdin, aber es ist ein sehr interessantes Gesicht.“⁴¹

Es ist ein besonderer Kunstgriff Lewalds, ihrem Publikum zu Beginn des Romans nicht durch eine übergeordnete Erzählinstanz zu verraten, wie die faszinierende Schauspielerin ‚wirklich‘ aussieht. Auch bleiben die Beschreibungen des Äußeren der Figur Jenny vage. Die Leserschaft ist

39 Ebd., S. 7.

40 Ebd.

41 Ebd.

folglich gehalten, mit Blick auf die gefeierte Künstlerin zwischen den Polen „Typus einer italienischen Schönheit“ und „jüdisch“ ein eigenes Bild zu entwerfen und sich selbst damit zu konfrontieren, was sie unter ‚italienisch‘ und ‚jüdisch‘ versteht, sich also letztlich eigene Stereotype und Klischees aktiv zu vergegenwärtigen und sich derer bewusst zu werden.

Mit Vorstellungen der Titelfigur verbunden, deren Äußeres von seiner Wirkung her im Romanverlauf immer wieder als einnehmend, „wahrhaft reizend“,⁴² geschildert wird, sind Vorstellungen eines nicht-religiösen Judentums, das gleichermaßen als anziehend wie abstoßend geschildert wird, was bereits die Konjunktion „aber“ in der oben zitierten Figurenrede indiziert. An anderer Stelle heißt es in der Rede des Malers Erlau, adressiert an den künftigen Pfarrer Reinhard, der in Jenny verliebt ist, über deren Elternhaus:

„[...] ich teile deine Neigung und Anhänglichkeit für das ganze Meiersche Haus. Es sind gute und gebildete Leute, und wenn auch die sogenannte Elite der Gesellschaft dort im Hause nicht zu sehen ist, so findet man den größten Teil unserer Gelehrten und Künstler, eine Menge von Fremden und vortreffliche Unterhaltung bei Meiers. Ich wüßte kein Haus, das ich lieber besuchte als das ihre.“

„Sie schildern die Familie so anziehend, daß Sie mir fast den Wunsch einflößen, mich in dem Hause einführen zu lassen“, sagte Hughes.

„Nicht doch, William!“ fiel Horn ein, „meine Mutter würde das sehr ungerne sehen [...]. Ich bitte dich, diese Juden hängen wie die Kletten zusammen, und bist du erst in ihrem Zirkel, so steckst du auch gleich so fest in der ganzen Clique, daß man sich scheuen muß, mit dir an öffentlichen Orten zu erscheinen, aus Furcht, von deiner mosaïschen Bekanntschaft überfallen zu werden. Die Visite bei Meiers...“

42 Ebd., S. 8.

„Würde Ihnen beweisen, daß Ihr Herr Vetter mit seinen Gesinnungen in mancher Beziehung noch tief im Mittelalter steckt“, unterbrach Reinhard die Rede, „und ich bekenne Ihnen, Herr Horn, daß mir Ihre Äußerungen nicht nur in unserer Zeit höchst befremdlich erscheinen, sondern daß ich sie geradezu für unschicklich halte, nachdem ich Ihnen gesagt habe, daß ich mit der Familie befreundet bin und sie hochachte.“⁴³

Die Autorin bezieht im Roman keine Stellung, insofern sie ihre Figuren, die sie verbreitete zeitgenössische Ansichten über Juden und das Judentum äußern lässt, nicht hinsichtlich ihrer Gesinnungen beurteilt oder gar verurteilt. Indem aber immer wieder Jennys Gedanken- und Gefühlswelt dargelegt wird, schafft Lewald eine große Nähe zu ihrer Titelfigur und verdeutlicht, was für einen zerstörerischen Einfluss stereotypes Denken und anti-jüdische Klischees ausüben. Dass diese nicht nur in den Köpfen nicht-jüdischer Mitbürger walten, zeigt Lewald durch die Figur Eduard und verhindert so in ihrem Roman eine Frontstellung zwischen beiden Bevölkerungsgruppen. Eduard hält zwar am Judentum fest, konvertiert nicht für die geliebte Frau, teilt aber anti-jüdische Resentiments, indem es beispielsweise in seiner Figurenrede über einen Bekannten heißt:

„[...] Steinheims üble Angewohnheit [gemeint: Witze erzählen, Wortspiele verwenden] ist halbwegs nationell. Es walten in den Juden noch die alten orientalischen Elemente vor; und noch heute hat z. B. der ungebildete Jude seine Lust an kleinen Erzählungen, wie der Orientale.“⁴⁴

43 Ebd., S. 9.

44 Ebd., S. 78.

Auch diese Auffassung wird durch die Erwiderung einer als nicht-jüdisch gekennzeichneten Figur, der Freundin Eduards, Clara, sofort relativiert:

„Mir kam Herr Steinheim originell und geistreich vor [...] und etwas Rasches, Bezeichnendes kann man dieser Art nicht absprechen. Dazu sieht er eigentlich sehr gut aus [...].“ [...] [Eduard:] „Ich komme leider Ihnen gegenüber immer wieder in die Lage, den Verteidiger der Juden zu machen.“

„Das haben Sie nicht nötig!“ beteuerte ihm Clara. „Ich habe gewiß kein Vorurteil der Art gehabt [...]. Wie könnte ich daran noch denken, nachdem Sie mir die Freude gemacht, Ihre verehrten Eltern kennenzulernen, nachdem ich in Ihrer Familie eben solch glückliche Stunden verlebt habe.“⁴⁵

Die Autorin stellt im gesamten Romanverlauf immer wieder in Form von Gedankenrede und Dialogen Einstellungen, Vorurteile übereinander und andere Aspekte wechselseitiger Wahrnehmung innerhalb ihres Figurenensembles dar. Auf Rezeptionsebene wird die Romanlektüre dadurch zu einer ästhetischen Erfahrung, die individuelle Erkenntnis über die geschilderten Lebensverhältnisse fördert und idealerweise durch dieses aufklärerisch-didaktische Moment langfristig dazu beiträgt, soziale Gleichstellung zu verwirklichen. In *Jenny* setzt sich Fanny Lewald aber nicht nur mit dem als Gegensatzpaar inszenierten Verhältnis *deutsch – jüdisch* auseinander. Thema sind auch die hierarchischen Beziehungen zwischen Arm und Reich und zwischen Frauen und Männern. Das heißt, beim Lesen soll auch eine rationale Auseinandersetzung mit diesen sozialen Bruchlinien gefördert werden.

45 Ebd.

Noch stärker als Otto-Peters in ihrem Roman *Schloß und Fabrik* nutzt Fanny Lewald den durch Liebesbeziehungen aufgebauten intimen Kontakt zwischen Vertretern unterschiedlicher Stände und Geschlechter, um Konflikte auftreten zu lassen und zu intensivieren. Die Gesellschaft wird im Roman als extrem einflussreich dargestellt. Sie wirkt auf die intimsten Nahbeziehungen in unguter Weise ein. „Liebe zerbricht an der Realität der Normen und Vorurteile oder paßt sich an. So findet sich ein glückliches Paar, wo keines vorherzusehen war“,⁴⁶ resümiert richtig Ulrike Helmer; denn die eigentlich in Eduard verliebte Clara sieht keine Aussicht darauf, ihr Leben mit ihm verbringen zu können, und heiratet trotz ihres Liebeskummers auf Betreiben ihrer Mutter hin ihren Cousin William. Lewald beschreibt, dass und wie Clara in ihrem Leben als Hausherrin und zweifache Mutter aufgeht und das Zusammensein mit ihrem Mann immer mehr genießt und schätzt.⁴⁷ Diese „Entscheidung macht eine weitere Facette weiblicher Realität des 19. Jahrhunderts deutlich“, kommentiert Helmer. „Sie zeigt, worin die erste Frauenpflicht jener Zeit besteht: in der Hörigkeit gegenüber einem egoistischen Familienwillen, der das Schicksal der Töchter unerbittlich dem ‚guten Ruf‘ und den pekuniären Interessen unterordnet.“⁴⁸ Demgegenüber folgt „Jenny nach ihrer Trennung von Reinhard dem einmal eingeschlagenen Weg zur Selbständigkeit“ und schlägt „konsequent Anträge ungeliebter Bewerber“⁴⁹ aus. Die Konstellation auch der weiblichen Figuren ist folglich kontrastiv, ebenso wie die der Geschwisterpaare: Das erwartete doppelte Glück der jüdischen Geschwister mit ihren christlichen Geliebten ist zwar Produkt einer individuellen Wahl, zerbricht aber an Judenhass, Standesdünkel, Familienegoismus und auch an geschlechtlicher Doppel-

46 Ulrike Helmer: Nachwort. In: Fanny Lewald: *Jenny*, S. 254–272, hier S. 257 f.

47 Vgl. Lewald: *Jenny*, S. 210–215.

48 Helmer: Nachwort, S. 263.

49 Ebd.

moral. Helmer kommentiert dies weiter richtig aus feministischer Perspektive wie folgt:

Doch nicht allein das Zerschneiden der romantischen Konstellationen erhebt den Liebesroman zum Medium der Kritik an sozialem Unrecht und geistiger Unfreiheit; hinzu kommt die Verschiedenheit, mit der seine Personen in ihrer Geschlechtszugehörigkeit handeln – in Übereinstimmung oder im Konflikt mit den gesellschaftlichen Erwartungen an Mann und Frau.⁵⁰

So gehört es für den jüdischen Jungmann Eduard zur männlichen Standhaftigkeit, Jude zu bleiben, auch wenn er dafür auf die Leitung einer städtischen Klinik verzichten muss und seine geliebte Clara nicht heiraten kann. „In einem möglichen Religionswechsel seiner Schwester Jenny sieht Eduard dagegen keine Frage der Ehre, sondern einen zumutbaren weiblichen Tribut an die Eheschließung.“⁵¹

Der aus sehr kleinen Verhältnissen stammende Pfarrer in spe, der Verlobte Jennys, ist als tyrannischer Charakter gezeichnet, der seine zukünftige, aus wohlhabendem Elternhaus stammende Ehefrau durch psychischen Druck nötigt, auf sämtlichen Komfort zu verzichten, damit sie ihm und seiner Herkunftsfamilie ähnlicher sei.⁵² Die gewaltsame Einebnung unterschiedlicher Herkünfte resultiert in der Anpassung der Frau an die Lebensumstände des Mannes. Dieser ist weder gewillt noch in der Lage, seine Situation als allenfalls kümmerlicher Ernährer zugunsten eines Lebens als gesponserter Schwiegersohn aufzugeben und sich und die Seinen von der wohlhabenden Familie seiner Frau unterstützen zu lassen. Der Roman endet mit dem Tod der titelgebenden Figur an ge-

50 Ebd., S. 258.

51 Ebd.

52 Lewald: Jenny, S. 101 f., 115–123.

brochenem Herzen, als deren zweite große Liebe vor ihren Augen an den Folgen einer Duell-Verletzung verstirbt. Der Geliebte hatte eine antisemitische Beleidigung rächen wollen. Die Gestaltung des Endes kann als trauriges Fazit zu den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen gedeutet werden. So schreibt Christina Ujma:

Während den Männern verschiedene Rollen offen stehen – die des assimilierten Konvertiten oder die des jüdischen Kämpfers für jüdische Emanzipation, um die zwei Extreme zu benennen – haben die Frauen nur die Wahl, durch die Taufe die beschränkte Rolle der jüdischen Frau gegen die kaum weniger beschränkte christliche Frauenrolle einzutauschen. Weshalb für eigensinnige jüdische Frauen sich die Alternative stellt, entweder wie Jenny an den Konflikten zugrunde zu gehen oder sich wie Lewald doppelt – d. h. als Frau und Jüdin – zu emanzipieren.⁵³

Von diesem Punkt aus betrachtet, wird – wie bei Otto-Peters – die doppelte politische Dimension des Romans deutlich: Fanny Lewald schreibt diesen als unverheiratete Frau, die sich ihrerseits emanzipieren musste, beispielsweise von ihrem Vater, der ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin zunächst sehr skeptisch gegenüberstand und verlangte, sie solle unter Pseudonym veröffentlichen.⁵⁴ Und sie schreibt als Jüdin über ein vertrautes Problemfeld.⁵⁵ Die komplexe Figurenkonstellation und die he-

53 Christina Ujma: 200 Jahre Fanny Lewald – Leben, Werk und Forschung. In: Dies. (Hg.): Fanny Lewald (1811–1889), S. 7–36, hier S. 10.

54 Vgl. ebd., S. 7–9 und s. Fanny Lewald: Osterbriefe für die Frauen – Zehnter Brief. In: Dies.: Politische Schriften für und wider die Frauen. Hg. u. eingel. v. Ulrike Helmer. 2., verb. Aufl. Frankfurt / Main 1998, S. 89–95, hier S. 93: „Für die Frauen [...] von Gleichberechtigung vor dem Gesetze zu sprechen, ist eine Torheit und eine Lüge, solange alle unsere Gesittung, Bildung, Einsicht und Reife uns Frauen nicht der männlichen Vormundschaft entziehen.“

55 Siehe z. B. Lewald: Meine Lebensgeschichte. Bd. 3, S. 36: „Der Stoff, den ich mir für die ‚Jenny‘ [...] gewählt hatte, war damals ein viel besprochenener, denn es

terogenen Positionen zur ‚jüdischen Frage‘ in der Figurenrede verdeutlichen gleichwohl unabhängig von diesen biographischen Bezügen ein damals aktuelles Problem. Eine Parteinahme für die jüdische Emanzipation und Gleichberechtigung erfolgt indirekt, durch eine empathieerzeugende, an der titelgebenden Figur orientierte Schreibweise. Deren Stimme als Frau wie als Jüdin wird durch die oben skizzierten Schreibverfahren im Sinn Rancières vernehmbar und bietet dem Leser die Möglichkeit, seine eigene Bewertung ‚des‘ Jüdischen zu hinterfragen.

5 Otto-Peters und Lewald als politische Schriftstellerinnen

Sowohl *Schloß und Fabrik* als auch *Jenny* stellen soziale Krisen dar, die am Ende der Narration bestehen bleiben. Konkrete Lösungen bieten beide Autorinnen nicht an. Es gelingt ihnen aber, die jeweilige Problemlage – die soziale Frage, Judenemanzipation und -gleichberechtigung – anhand eines großen Figurenensembles, durch realistisch wirkende Detailschilderungen und Dialoge sowie durch eine psychologisch und emotional nachvollziehbare Darstellung anhand der Hauptfiguren nachvollziehbar zu machen. Insofern ließe sich auf der Grundlage der oben skizzierten Überlegungen Rancières von einem „Bruch“ mit der kulturellen Hegemonie sprechen: im Ästhetischen, weil Arbeiter und Arbeiterinnen, Juden und Jüdinnen als Figuren ausführlich zu Wort kommen, und im Sozialen, weil die jeweilige Autorin als Frau bzw. jüdische Frau durch die Veröffentlichung des Textes gleichfalls in das „Feld

war unverkennbar, daß die Regierung, unter dem Vorgeben, die Verhältnisse der Juden selbständig festzustellen, nur eine schärfere Absonderung derselben von den Christen beabsichtigte. Die Juden sahen dies mit Besorgnis. Sie traten allerorten mit Wort und Schrift für ihre Sache auf, und die Aufgeklärten aller Bekenntnisse stellten sich auf ihre Seite.“

des Sichtbaren“ eintritt. Darüber hinaus haben beide Romane gemein, dass sie performativ wirken. Das heißt, indem sie zur Zeit der Veröffentlichung aktuelle, verbreitete Sprechweisen über die identifizierten gesellschaftlichen Konflikte ausstellen, über Handlungsstrukturen und Figurenkonstellationen Sympathien und Antipathien erzeugen, erlauben sie es dem Leser, einerseits Partei zu ergreifen, andererseits eine Position auch zu wechseln. Die Sphären Kunst und Politik sind folglich von der Anlage beider Romane her als durchlässig gedacht. In einem ersten Rezeptionsschritt ermöglichen die Romane also eine „Verständigungsorientierung“, um mit Habermas zu sprechen.⁵⁶ Sie wirken didaktisch, indem sie Vorurteile ausstellen und stellenweise sogar bekräftigen, aber eben auch ihre Wirkung auf die davon betroffenen Figuren verdeutlichen und gleichfalls Gegenmeinungen darlegen. Literatur ermöglicht es folglich, althergebrachte Weltansichten auf den Prüfstein zu stellen, um so neue Möglichkeiten des „Machbaren“ im Sinn Rancières zu erkennen und gegebenenfalls umzusetzen. Poiesis und Performanz erweisen sich somit als eng miteinander verbunden. Die Biographien beider Autorinnen zeigen aber auch, dass sie es nicht bei einer rein literarischen Tätigkeit bewenden lassen wollten; denn beide traten auch mit politisch-journalistischen Schriften an die Öffentlichkeit. Man könnte fragen, ob sie der Literatur bzw. deren Wirkung nicht genug vertrauten und ihr Eintreten für die Arbeiterschaft bzw. die Juden durch faktuale Texte verstärken wollten.

Während die gebotene ästhetische Erfahrung in erster Linie individuell ist und unter dem Kunstvorbehalt steht, erweisen sich die politischen Aktivitäten beider Autorinnen – die Gründung und Leitung von Frauenvereinen und einer Zeitung, die publizistische Auseinanderset-

56 Vgl. Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bde. Bd. 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. 10. Aufl. Frankfurt/Main 2016, S. 385.

zung mit Zeit- und Frauenfragen sowie den Menschenrechten – als gemeinschaftsorientiert. Das Engagement beider Frauen ließe sich so als Erweiterung ihres literarischen Werkes auf anderem Gebiet verstehen. Oder umgekehrt: Das literarische Werk ließe sich als Teil der politischen Tat auffassen. Oder ließe sich – wie dies Rebecca Ann Zajdowicz vorschlägt – von einer komplementären Ergänzung von Politik und Literatur sprechen?

For Lewald, literature should be socially engaged and stand in relationship to the time in which it is produced, explaining through imagery what the nation requires and demands. It is the role and responsibility of the poet to act as mediator between reader and life and engage in the struggle of the times. In this way, Lewald places a real and important emphasis on the role of the writer in society, providing through him or her the possibility to influence the world outside and bridge the gap between art and life. In her novel *Jenny*, she attempts this and explains through her story what Germany as a nation requires.⁵⁷

Weiter gedacht könnte man auch sagen: Indem Otto-Peters und Lewald als Frauen in Gesellschaft und Literatur diskursbestimmend werden und am Beispiel von Frauengestalten als faktisch stimmlosen Bürgerinnen in literarischen Texten zeitgenössische Konflikte benennen und entfalten, ist zwischen künstlerischer und politischer Sphäre, zwischen Leben und Kunst kaum zu unterscheiden. Unter diesen Voraussetzungen wäre über den Werkbegriff zu diskutieren⁵⁸ und darüber, was mit Blick auf die Ver-

57 Rebecca Ann Zajdowicz: Constructing the Ideal German Woman. National Identity and Fanny Lewald's novel *Jenny*. In: Ujma (Hg.): Fanny Lewald (1811–1889), S. 155–168, hier S. 156 f.

58 Louise Otto-Peters veröffentlichte zahlreiche Artikel in von Männern herausgegebenen Zeitungen zu frauenemanzipatorischen, aber auch sozialen und allgemein politischen Fragen, darunter die bekannte *Adresse eines Mädchens* in der

bindung von Politik und Literatur an ihren Romanen zentral ist: Die von Otto-Peters und Lewald im Vormärz geschriebenen Bücher zeichnen sich nämlich nicht durch eine besonders auffällige Sensibilität frauenspezifischen Themen gegenüber aus, sondern dadurch, dass Frauen darin überhaupt als ernstzunehmende Interessenvertreterinnen und selbständige, handlungstragende Subjekte auftreten. Zwar scheitern sie mit ihren emanzipatorischen Anliegen, für Erfolgsgeschichten war die Zeit vielleicht wirklich noch nicht reif, aber gerade durch das Scheitern speziell der weiblichen Helden wird eine Identifikation mit deren prekärer Stellung in der Gesellschaft der Zeit möglich.

Leipziger Arbeiter-Zeitung vom 20. Mai 1848. Im April 1849 gründete sie die erste große *Frauen-Zeitung*, die schon Ende 1850 in Sachsen verboten wurde, aber in Gera noch bis Mitte 1853 erscheinen konnte. Vgl. Ludwig, Midelle (Hg.): „der Menschheit Hälfte blieb noch ohne Recht“, S. 38. Von Fanny Lewald sind zahlreiche politische Schriften überliefert, bspw. *Einige Gedanken über Mädchenerziehung* (1843), *Erinnerungen aus dem Jahre 1848* (1850) und *Osterbriefe für die Frauen* (1863).

Geopolitik und literarische Moderne

Schlaglichter auf Stefan Zweig, Alfred Döblin und Jakob Wassermann

KORBINIAN LINDEL

Im Sommer 2022 findet im ländlichen Schnellroda (Sachsen-Anhalt) die alljährliche Sommerakademie der neu-rechten Denkfabrik *Institut für Staatspolitik* statt. Das Tagungsthema lautet auf ‚Geopolitik‘. Die Vortragenden – Akademiker aus dem In- und Ausland, promovierte Historiker, Philosophen und Theologen, Köpfe der Neuen Rechten sowie Parteigänger der *Alternative für Deutschland* – entfalten ihre Thesen vor dem Traditionshintergrund der klassischen deutschen Geopolitik.¹ Deren prominentester Vertreter, Karl Haushofer (1869–1946), figuriert im Eröffnungsvortrag² des Institutsleiters Erik Lehnert als Leitautor für alle angeschlossenen Überlegungen. Nach der historischen Rolle von Haushofer und seiner Strahlkraft auf die Zeitgenossen während der 1920er und 30er Jahre wird dabei allerdings weniger gefragt als nach dem Potential seiner Ideen für eine rechtskonservative Kulturrevolution.

-
- 1 Die Vorträge sind auf dem YouTube-Kanal des Instituts *Kanal Schnellroda* seit dem Sommer 2023 nicht mehr zu finden, da der Kanal zwischenzeitig gesperrt wurde. Die Beiträge sind allerdings in die Herbstaussgabe der zugehörigen Print- und Online-Zeitschrift *Sezession* geflossen: <https://sezession.de/sezession-110-oktober-2022> [letzter Zugriff: 18. 03. 2024].
 - 2 Erik Lehnert: Karl Haushofer und der „Mythos Geopolitik“, <https://sezession.de/67361/karl-haushofer-und-der-mythos-geopolitik> [letzter Zugriff: 18. 03. 2024].

Spätestens an dieser Stelle mag man sich fragen: Was ist das für eine Wissenschaft, die rechte Aktualisierungsversuche regelmäßig auf den Plan ruft? Welche Denktradition zieht ihre Spuren bis in jüngste Veröffentlichungen des Verlags *Antaios*, der dem *Institut für Staatspolitik* angegliedert ist?³ Hinter dem Konzept ‚Geopolitik‘ und seiner ideengeschichtlich informierten Indienstnahme durch den Schnellroda-Zirkel steht ein theoretischer Ansatz, dessen Relevanz für die Literaturwissenschaft an Texten aus der klassischen und späten Moderne rasch evident wird.

1 Geopolitik: Definition, Disziplin und Denkansatz

Grundsätzlich bezeichnet ‚Geopolitik‘ das Anliegen, den Begriff des Politischen vom Raum, näherhin vom Erdraum, von seinen natürlichen Ressourcen und damit immer auch seinen begrenzten Kapazitäten her zu denken. 1925 bestimmt Karl Haushofer die Disziplin in seiner anlaufenden *Zeitschrift für Geopolitik* als „die Wissenschaft von der politischen Lebensform im natürlichen Lebensraum, die sie in ihrer Erdgebundenheit und ihrer Bedingtheit durch geschichtliche Bewegung zu erfassen sucht.“⁴ Drei Jahre später spricht das Herausgebersteam um Haushofer

-
- 3 Vgl. den 2023 bei *Antaios* erschienenen Großessay über Mitteleuropa (Dimitrios Kisoudis: *Mitteleuropa und Multipolarität*. Schnellroda 2023). Das Buch möchte einer „unipolaren“, von den USA dominierten Welt eine „multipolare“ globale Ordnung mit einem souveränen deutschen Hegemonen im europäischen Großraum entgegenstellen. Der Autor Dimitrios Kisoudis schließt dafür nahtlos an die geopolitischen Debatten des Ersten Weltkriegs an, wenn er Pläne zu einer neuen Bagdad-Bahn entwirft, die als eine Versorgungsroute für das Deutsche Reich aus dem Osten gedacht war: „TurkStream ruft!“ (Ebd., S. 81)
 - 4 Karl Haushofer: *Politische Erdkunde und Geopolitik*. In: Ders.: *Leben und Werk*. Bd. 1: *Lebensweg 1869–1946 und ausgewählte Texte zur Geopolitik*. Hg. v. Hans Adolf Jacobsen. Boppard am Rhein 1979, S. 508–524, hier S. 508.

in der Einleitung zu den wirkmächtigen *Bausteinen der Geopolitik* noch prägnanter von der geopolitischen Einsicht in eine grundsätzliche „Erdegebundenheit politischer Vorgänge“.⁵

Damit ist keinem Determinismus das Wort geredet. Anders als ältere Klimatheorien interessieren sich Geopolitiker nicht in erster Linie für unveränderliche Naturfaktoren wie Gebirge oder Flüsse, die Räume voneinander abschotten und für starre Grenzbildungen sorgen. Die Geopolitik sei eine Wissenschaft der *dynamischen* Machtverhältnisse im Raum, so hört man aus dem Munde ihrer Vertreterinnen und Vertreter. Sie „betrachtet Vorgänge staatlichen Lebens, nicht eigentlich Zustände. Ihre Denkweise ist dynamisch“, ja, ganz primär verfolgt sie „die Entwicklung von politischen Kräften und Bewegungen.“⁶ Mehr als um räumliche Determinanten geht es ihr um ‚Raumnahmen‘, um den beständigen ‚Druck‘, der auf Staatsgrenzen lastet bis hin zur nächsten, unausweichlichen Grenzverschiebung, in der sich die Druckverhältnisse entladen.

Staaten und ihre ‚Körper‘ treten in diesem Denken als die maßgeblichen politischen Akteure in Erscheinung. Im Ausgang von Rudolf Kjellén, der mit seinem Buch *Der Staat als Lebensform* (1917) den Begriff der Geopolitik für die deutschsprachige Debatte prägte, werden Staatsgebilde als große Organismen vorgestellt, die um einen begrenzten ‚Le-

5 Karl Haushofer et al.: Über die historische Entwicklung des Begriffs Geopolitik. In: Ders. et al. (Hg.): *Bausteine zur Geopolitik*. Berlin 1928, S. 3–28, hier S. 26.

6 Otto Maull: Politische Geographie und Geopolitik. In: *Geographischer Anzeiger* 27 (1926), S. 245–253, hier S. 250. Maull zitiert Hermann Lautensach, einen weiteren Mitherausgeber der *Zeitschrift für Geopolitik*. Obwohl Maull keinen Quellennachweis beibringt – und ihm die Forschung darin gefolgt ist (vgl. Irene Wolter: *Volk ohne Raum. Lebensraumvorstellungen im geopolitischen, literarischen und politischen Diskurs der Weimarer Republik*. Münster, Hamburg, London 2003, S. 22) –, findet sich das Zitat in einem Text, den Lautensach im Vorjahr in der rechtskonservativen Zeitschrift *Die Tat* veröffentlicht hatte (vgl. Hermann Lautensach: *Wesen und Methode der Geopolitik*. In: *Die Tat* 17 (1925–26), Bd. 1, S. 454–456, hier S. 455).

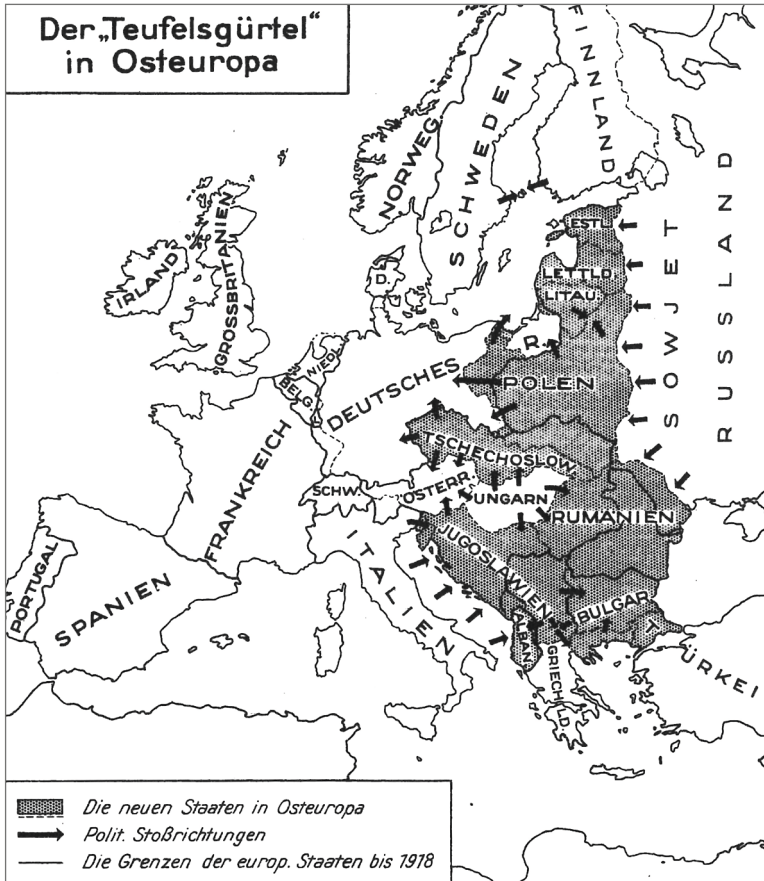


Abb. 1: Franz Braun, Arnold Hillen Ziegfeld (Hg.): Geopolitischer Geschichtsatlas. Bd. 3/4. 2., verb. Aufl. Dresden 1934, S. 54.

bensraum miteinander konkurrieren. Im darwinistischen Paradigma ist die Rede von Lebensformen keine blank metaphorische Umschreibung. Der deutsche Kjellén-Adept Walther Vogel wendet sich 1926 entschieden gegen die

Auffassung, als ob es sich um eine bloße Analogie, eine Redefigur, handle. So ist es aber nicht. Daß die Staaten Organismen ganz eigen-tümlicher Natur sind, die in vielem, soweit wir sie zu erkennen vermögen, eher eine Strukturverwandtschaft mit sehr niedrigen, primitiven Organismen zeigen, ist nicht zu bezweifeln.⁷

Ein naturgesetzlich gedachter Bellizismus bildet die ideelle Grundlage der von Haushofer popularisierten Geopolitik. Staaten befinden sich hier in einem fortwährenden ‚Kampf ums Dasein‘ – dies eine von Haushofer oft und gern gebrauchte Formulierung. Vokabeln wie „Verstümmelung“ oder „Entgliederung“ stellen eigens definierte Begriffe innerhalb der Wehrgeographie Karl Haushofers vor.⁸ Nicht allein in den populären Ausläufern eines geopolitischen Breitenschrifttums, das Haushofer selber gleichwohl ebenfalls publizistisch rege bespielt, ‚bedrängen‘, ‚umklammern‘ oder ‚würgen‘ die Staaten einander praktisch unausgesetzt. „Ein Staat, der nach erwünschten Gebieten“ seine „Wachstumsspitzen“⁹ unvorsichtigerweise zu weit ausstreckt, läuft Gefahr, dass ihm diese territorialen Zipfel früher oder später kuptiert werden. Zugleich bemisst sich die Mächtigkeit eines Staatskörpers nicht nur an seiner absoluten Größe und räumlichen wie ressourcentechnischen Potenz, sondern auch an seiner verkehrs- und kommunikationstechnischen Ver-

7 Walther Vogel: Rudolf Kjellén und seine Bedeutung für die deutsche Staatslehre. In: Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft 81 (1926), S. 193–241, hier S. 229.

8 Karl Haushofer: Vergleich des Lebens-Raumes Deutschlands mit dem seiner Nachbarn unter besonderer Berücksichtigung der wehrgeographischen Lage der Vergleichs-Staaten. In: Ders.: Leben und Werk. Bd. 1, S. 524–537, hier S. 533.

9 Friedrich Ratzel: Politische Geographie oder die Geographie der Staaten, des Verkehrs und des Krieges. 2. Aufl. München 1903, S. 123. Haushofer adaptiert den Begriff, u. a. in dem Aufsatz: Karl Haushofer: Obdachlose Minderheiten. Staatenlose. Schlußwort. In: Ders. (Hg.): Jenseits der Großmächte. Leipzig, Berlin 1932, S. 478–490, hier S. 482.

netzung nach innen wie außen. Eisenbahnlinien bilden die Verkehrsadern im staatlichen Organismus und halten seine innere Blutzirkulation in Gang (s. Abbildung 2). Umgekehrt können die auswärts strebenden, weltweit ausgreifenden Telegraphenverbindungen das ‚perfidie Albion‘ zu Propagandazwecken in eine gigantische Krake verwandeln (s. Abbildung 3).

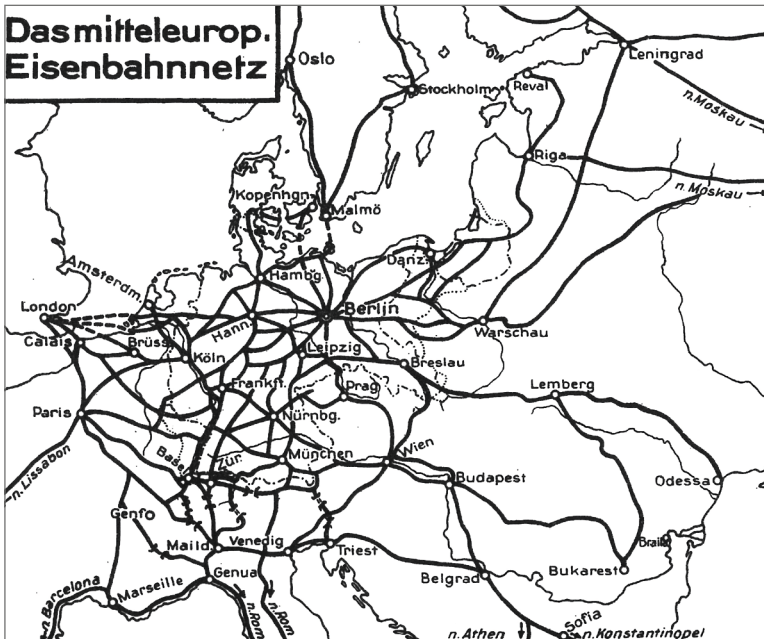
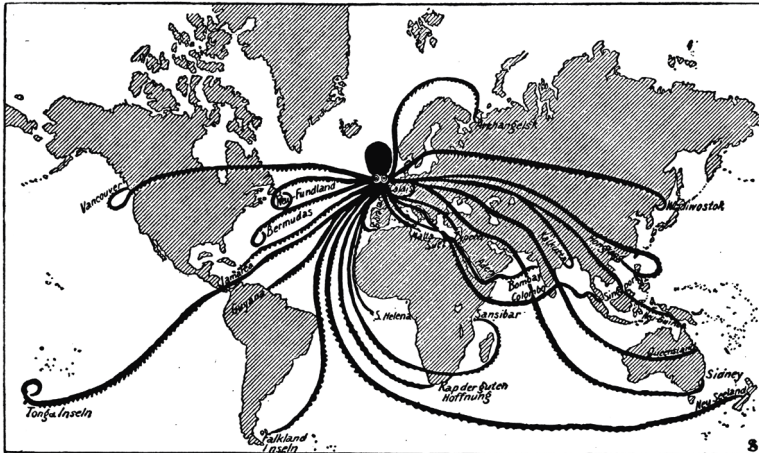


Abb. 2: Geopolitischer Geschichtsatlas, S. 58.

Mit alledem fügt sich die Geopolitik nicht ins Schema eines reduktiven Fatalismus. Im Kräftefeld der Nationen kann jeder Staat seine geographische Lage gezielt nutzen und gewinnbringend einsetzen. Eine schlechthinnige Abhängigkeit von der Geographie gibt es nicht – sehr wohl aber einen falschen Umgang mit ihr. Dementsprechend liegt der Ehrgeiz von Karl Haushofer in der Ausarbeitung einer raumpolitischen



England am Pazifik
nach Hettner, Englands Welt Herrschaft

Abb. 3: Karl Haushofer: *Weltpolitik von heute*. Berlin 1934, 7. Umlage (S. 120).

Prognostik, der er selber eine Erfolgsgarantie von immerhin 25 Prozent bescheinigt.¹⁰

Haushofers Geopolitik möchte eine praktische, handlungsleitende Wissenschaft sein, die bestrebt ist, ihre Einsichten der Politik „denkbar gebrauchsfertig darzureichen.“¹¹ Damit respondiert die Geopolitik auf

10 Karl Haushofer: Zum Geleit. In: James Fairgrieve: *Geographie und Weltmacht*. Eine Einführung in die Geopolitik. Übers. v. Martha Haushofer. Berlin-Grünwald 1925, S. 1–8, hier S. 6: „Man darf eben überhaupt nicht vergessen, daß die geopolitische Betrachtungsweise notwendig der Ergänzung nach der heroischen Seite des Menschen, der Heldenverehrung bedarf, und daß sie nur etwa ein Viertel der Fragen menschlicher Entwicklung aus erdbestimmten Ursachen ableiten kann, wenn sie den Menschen aus seiner Umwelt erklärt – ganz ohne Berücksichtigung der anderen drei Viertel, die aus seinem und seiner Rasse Innerem, seinem sittlichen Willen und dem bewußten, zwingenden Gegensatz zu dieser Umwelt erklärt werden müssen.“

11 Karl Haushofer: *Grundlagen, Wesen und Ziele der Geopolitik*. In: Ders. et al. (Hg.): *Bausteine zur Geopolitik*, S. 29–48, hier S. 36.

eine zeitgemäße Problemlage: Auf dem geschrumpften Deutschland lastete seit 1918 ein gewaltiger ‚Druck‘, der einmal bedingt ist durch seine kontinentale Lage, dann aber auch durch ein innerstaatliches ‚Engegefühl‘. Das dicht besiedelte Deutschland, das schon zwischen den anliegenden Staaten nachgerade um Luft ringen müsse, leide nämlich an einem ausgesprochenen ‚Volksdruck‘.¹² Die Folge sei ein stetig zunehmender ‚Grenzdruck‘,¹³ den Haushofer über einen exakt errechenbaren ‚Druck-Quotienten‘¹⁴ gar wissenschaftlich fundieren möchte. Neben das Wissenschaftsungeheuer vom ‚Druck-Quotienten‘, das der Österreicher Alexander Supan im Jahr der Kriegsniederlage 1918 aus der Taufe gehoben hatte,¹⁵ tritt das ‚Gesetz der wachsenden Räume‘,¹⁶ das seine Existenz dem Anthropogeographen Friedrich Ratzel verdankt. Diese vermeintliche Naturgesetzlichkeit schafft aus geopolitischer Perspektive die Einsicht in eine Zwangsläufigkeit von territorialen Expansionen für das Deutsche Reich. Geopolitische Karten setzen diese Dynamik mit einer Vielzahl von Pfeilen, Einflusslinien und ‚Kraftströmen‘ ins Bild, die unheilschwanger davon kündeten, dass „der nächste große Kladradatsch niemals in allzu weiter Ferne“¹⁷ liegt.

12 Haushofer: Vergleich des Lebens-Raumes Deutschlands mit dem seiner Nachbarn, S. 525 und 527.

13 Ebd., S. 533.

14 Ebd., S. 525 und 536 f.

15 Vgl. den Abschnitt „Druckquotient“ in: Alexander Supan: Leitlinien der allgemeinen politischen Geographie. Naturlehre des Staates. Leipzig 1918, S. 59–62.

16 Vgl. Friedrich Ratzel: Die Gesetze des räumlichen Wachstums der Staaten. Ein Beitrag zur wissenschaftlichen politischen Geographie. In: Petermanns' Mitteilungen 42 (1896), S. 97–107. Das ‚Gesetz der wachsenden Räume‘ ist auch das Thema des allerersten Beitrags im ersten Heft der *Zeitschrift für Geopolitik* von 1924. Vgl. Fritz Hesse: Das Gesetz der wachsenden Räume. In: *Zeitschrift für Geopolitik* 1 (1924), S. 1–4.

17 Andy Hahnemann: Suggestive Kartographie für die Massen. Populäre Literatur und Geopolitik in der Zwischenkriegszeit. In: Christoph Cornelißen, Dirk van Laak (Hg.): Weimar und die Welt. Globale Verflechtungen der ersten deutschen Republik. Göttingen 2020, S. 133–158, hier S. 135.

Selbsterklärend steht die Geopolitik damit in einem maximalen Gegensatz zum philosophischen Kontraktualismus, der, in scharfer Abgrenzung von einer Naturalisierung des Politischen, Gesellschaftsverträgen und zwischenstaatlichen Abkommen die tragende Rolle im politischen Handeln zuspricht. Im Horizont der Geopolitik sind Verträge den natürlichen Wachstumsgesetzen eines Staates und seinen quasi-physikalischen Druckverhältnissen fundamental nachgeordnet. Alle Versuche, konfligierende Machtansprüche „friedlich-schiedlich“¹⁸ beizulegen, werden zwischen den nationalen Interessen richtiggehend zerrieben (s. Abbildung 4).

Um das bisher Gesagte zusammenzufassen: Organizismus, Bellizismus und ein klaustrophobisches Weltgefühl, das mentalitätsgeschichtlich eng mit den Folgen der Kriegsniederlage verspannt ist, definieren die wichtigsten Basisideen und Voraussetzungen für die Konjunktur der deutschen Geopolitik während der 1920er und 30er Jahre. Grundannahmen der Geopolitik sind tief in das Weltwissen des frühen 20. Jahrhunderts eingesenkt. Gerade aufgrund dieser Selbstverständlichkeit entziehen sie sich aber auch leicht dem forschenden Zugriff. Hinzu kommt, dass die weitere ideologische Vergrößerung dieses Wissens durch den Nationalsozialismus und seine umfassende Tabuisierung nach 1945 auch die literarische Aneignung der Geopolitik weitgehend in Vergessenheit geraten ließ. Die tatsächlich enorme Reichweite geopolitischer Ideen soll hier im Zugriff auf drei Autoren-Ceuvres stichprobenartig aufgezeigt werden, um den Blick über das ‚Blut-und-Boden‘-Schrifttum hinaus zu weiten, mit dem die Literaturwissenschaft die Geopolitik lange Zeit vorrangig in Verbindung gebracht hat.

18 Alfred Rosenberg: Raumpolitik! In: Nationalsozialistische Monatshefte 3/1 (1932), S. 193–200, hier S. 197.

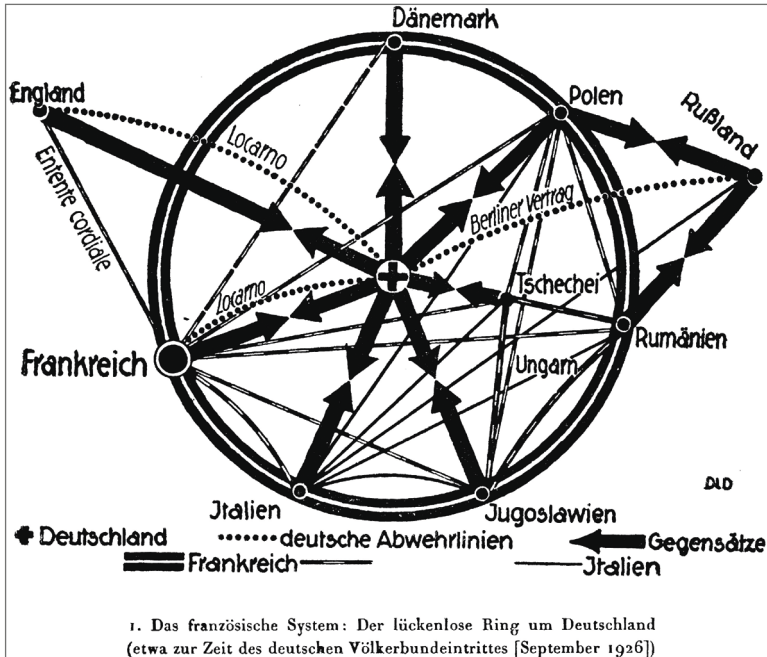


Abb. 4: Günther Seifert: Grundzüge italienischer Außenpolitik.
In: Zeitschrift für Geopolitik 4 (1927), H. 3, S. 233–241, hier S. 234.

2 Literarische Geopolitik zwischen Moderne und Anti-Moderne

Geopolitik galt und gilt weithin als anti-modern, wenn nicht als reiner „Wortmüll, der, zählebig, noch heute im Internet abzurufen ist.“¹⁹ Ihre ästhetische Valenz, die für Autoren wie den eben zitierten Günter Grass nicht in Betracht kommt, haben die maßgeblichen Protagonisten der

19 Günter Grass: Beim Häuten der Zwiebel. Göttingen 2006, S. 131.

deutschsprachigen Moderneliteratur differenzierter eingeschätzt; unter ihnen auch Grass' hochgelobter *Lehrer Döblin*. Im Folgenden soll es darum gehen, geopolitische Gehalte im Kernbestand der literarischen Moderne offenzulegen – und nicht mehr nur an deren rechten Außenrändern.

Die unverzichtbaren Studien zum Verhältnis von Geopolitik und Literatur von Niels Werber untersuchen für das frühe 20. Jahrhundert Texte aus der Zeit des Ersten Weltkriegs sowie Schriftsteller aus dem politischen rechten Spektrum der Weimarer Republik.²⁰ Einzelne kanonische Autoren-Ceuvres wurden von Werber ebenfalls punktuell auf ihr geopolitisches Wissen hin befragt. Doch lag der Fokus hier durchgehend auf jenen konservativen Grenzgängern der Moderne wie dem Thomas Mann der *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hans Grimms dreibändiger Großroman *Volk ohne Raum* fand selbstredend besondere Beachtung. Bei Alexander Honold, der Grimms Roman einen einschlägigen Aufsatz gewidmet hat,²¹ zeichnet sich überdies bereits die zentrale Einsicht ab, dass geopolitische Theoreme wie ‚Raumenge‘ und Übervölkerungsangst weitere Teile der zeitgenössischen Literatur erfasst haben und mithin als symptomatisch für noch heute kanonische Texte der Moderne angesprochen werden können.

Im Ausgang von diesen Forschungsarbeiten möchte der vorliegende Beitrag eine kontextualisierende Betrachtungsweise auf gegenstrebige und häufig konfligierende Zeittendenzen der 1920er und beginnenden 30er Jahre gewinnen. Im Versuch, geopolitische Ideen nicht mehr von ihrer rezeptionsgeschichtlichen Verformung her und also im Ausgang vom Nationalsozialismus zu lesen, sollen die politischen Ambivalenzen dieses Wissens ebenso wenig verschattet werden wie der widerständige Umgang mit ihm im Medium der Literatur.

20 Niels Werber: *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*. München 2007.

21 Alexander Honold: *Raum ohne Volk. Zur Imaginationsgeschichte der kolonialen Geographie*. In: Mihran Dabag, Horst Gründer, Uwe K. Ketelsen (Hg.): *Kolonialismus, Kolonialdiskurs und Genozid*. München 2004, S. 95–110.

2.1 Stefan Zweig

Stefan Zweig gehört nach allgemeiner Auffassung zu den geratenen Autoren der Klassischen Moderne. Selbst die Tatsache, dass rechtsrevolutionäre Intellektuelle unserer Tage sich wieder verstärkt auf ihn berufen,²² hat bislang für keine größeren Irritationen gesorgt. Carolin Amlinger spricht vollkommen unkritisch vom „politisch unverdächtigen Stefan Zweig“,²³ dessen Name im erweiterten neu-rechten Literaturdiskurs höchstens als Nebelkerze taugt, um die eigentlich verfolgten Absichten der Akteure zu verschleiern. Ausgewiesene Zweig-Exegeten konstatieren schon nachdenklicher einen Geschichtsfatalismus ihres Autors, der nicht nur Zweigs auf den ersten Blick apolitische Haltung indiziert, sondern an dem sich vor allem das Bild vom progressiven Dichter immer wieder bricht.²⁴ In der

22 Vgl. Frank Lisson: *Widerstand. Lage – Traum – Tat*. 2. Aufl. Schnellroda 2022, S. 57f. Andere Titel von *Antaios* stellen ein Zweig-Motto voran (vgl. Gabriele Bensberg: *Schicksalsfrage Identität*. 3. Aufl. Schnellroda 2022, S. 6) oder rezipieren Zweig als antiwestlichen Amerikakritiker (vgl. Norbert Borrmann: *Die große Gleichschaltung. Vom Verschwinden der Vielfalt*. 5. Aufl. Schnellroda 2022, S. 69 u. 82). Im Online-Blog der Zeitschrift *Sezession* sind in Sachen Stefan Zweig allein seit 2020 fast alle führenden Köpfe der Neuen Rechten hervorgetreten: Götz Kubitschek (<https://sezession.de/68114/rechte-politik-ist-das-vorhaben-einer-robusten-gestalt-platz-zu-verschaffen>), Konrad Markward Weiß (<https://sezession.de/67373/warum-europa-ausgriff-500-jahre-magellan>), Heino Bosselmann (<https://sezession.de/66073/wann-wird-es-wieder-richtig-winter>), der Germanist Günter Scholdt (<https://sezession.de/66994/nachkriegsliteratur-2-tatsaechliche-vielfalt>), Martin Lichtmesz (<https://sezession.de/64149/der-preis-des-widerstands-2-scorseses-silence>) oder der Leiter des *Instituts für Staatspolitik* Erik Lehnert (<https://sezession.de/64319/der-cant>) – sie alle erinnern an einen ‚konservativen‘ Stefan Zweig [letzter Zugriff sämtlich: 18. 03. 2024].

23 Carolin Amlinger: *Männer in der Krise. Der fragile Körperzustand der Spätmoderne in der konservativen Gegenwartsliteratur* (Tellkamp, Strauß). In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 47/1 (2022), S. 9–35, hier S. 31.

24 Vgl. Hans-Albrecht Koch: *Geschichtsbilder und Geschichtsauffassung*. In: Arturo Larcati, Klemens Renoldner, Martina Wörgötter (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin, Boston 2018, S. 709–715.

jüngsten Wissenssumme der Zweig-Forschung, dem *Stefan-Zweig-Handbuch* von 2018, ist man sich aber in der Feststellung einig: „geopolitische Konzepte würde man in Zweigs Schriften vergeblich suchen“.²⁵

Durchaus anders lesen sich die von Zweig selbst gelegten Lektürespuren. Über das Jahr 1908 berichtet Zweig in seinem großen Erinnerungsbuch *Die Welt von Gestern* von einer fünfmonatigen Indienreise, auf der er sich zeitweise „täglich stundenlang mit Karl Haushofer und seiner Frau“²⁶ unterhalten habe. Zweig widmet der Schilderung dieser Reisebekanntschaft ein halbes Kapitel, lobt an Haushofer „die außerordentlichen Qualitäten und die innere Zucht eines deutschen Generalstabsoffiziers“ und stellt bewundernd fest: „seine Bildung war auch jenseits des Militärischen universal.“ Offensichtlich übernimmt der 39 Jahre alte Karl Haushofer eine prägende Mentorenrolle für den 26-jährigen Dichter:

[I]ch lernte von ihm im Gespräch viel über das Rätsel des Ostens, und heimgekehrt, blieb ich dann mit der Familie Haushofer in freundschaftlicher Verbindung; wir wechselten Briefe und besuchten einander in Salzburg und München.²⁷

Im nachgelassenen Typoskript der *Welt von Gestern* war noch von „gelegentlicher“²⁸ Verbindung die Rede, erst in der Druckfassung wird daraus ein betontermaßen „freundschaftlicher“ Umgang. Die angeschlossenen Überlegungen zur „Geopolitik“ und dem „Lebensraum“-Begriff müssen Zweig besondere Mühe bereitet haben, wie die Nachträge auf den Korrekturfahnen nahelegen.²⁹

25 Jacques Le Rider: Europa-Konzeptionen. In: Larcati, Renoldner, Wörgötter (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch*, S. 748–754, hier S. 749.

26 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern*. Frankfurt/Main 2017, S. 203.

27 Ebd., S. 204.

28 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern*. Typoskript, 250 Blatt, korrigiert; 1 Flügelmappe, 33×21 cm. The National Library of Israel, Jerusalem, <https://www.stefanzweig.digital/>, VI, 9 [letzter Zugriff: 12. 09. 2023].

29 Vgl. ebd., VI, 11.

- VI,11 -

standzuhalten; ausserdem sah ich keine direkten geistigen Bindungsmöglichkeiten zwischen einem hochkultivierten, universalisch denkenden Gelehrten und einem auf das Deutschtum in seinem engsten und brutalsten Sinn festgeranntem wüsten Agitator. Aber einer der Schüler Haushofers war Rudolf Hess gewesen und hatte die Verbindung zustandegebracht; Hitler, an sich wenig fremden Ideen zugänglich, besass nun von Anfang an den Instinkt, alles sich anzueignen, was seinen persönlichen Zielen von Nutzen sein konnte; ~~er~~ ^{darum} mündete und erschöpfte sich die „Geopolitik“ für ihn vollkommen in nationalsozialistischer Politik, und er machte sich soviel von ihr dienstbar, als seinen ~~Zwecken~~ ^{Zwecken} dienen konnte. Immer war es ja die Technik des Nationalsozialismus, seine durchaus eindeutig egoistischen Machtinstinkte ideologisch und pseudomoralisch zu unterkellern, ~~und mit diesem Schlagwort~~ ^{und mit diesem Schlagwort} ~~„Lebensraum“~~ ^{„Lebensraum“} war endlich für seinen nackten Agressionswillen ein philosophisches Maentelchen gegeben, ein durch seine vage Definitionsmöglichkeit unverfaenglich scheinendes ~~Wort~~ ^{Wort} ~~auszumitteln~~, ^{auszumitteln} das im Falle eines Erfolgs jede Annexion, auch die willkürlichste, als ethische und ethnologische Notwendigkeit rechtfertigen konnte. So ist es mein alter Reisebekannter, der - ich weiss nicht, ob mit Wissen und Willen - jene fundamentale und für die Welt verhaengnisvolle Umstellung in Hitlers ursprünglich streng auf das Nationale und Rassenreinheit bornierter Zielsetzung verschuldet hat, die dann ~~in~~ den Slogan ausartete: "Zuerst erobern wir Deutschland und dann die ganze Welt" - ein ebenso sinnfaelliges Beispiel, dass eine einmige praegnante Formulierung durch die immanente Kraft des Wortes sich in Tat und Verhaengnis umsetzen kann wie ^{worden} die Formulierungen der

= durch die Theorie des "Lebensraums" in

Abb. 5: Typoskript der ‚Welt von Gestern‘ (The National Library of Israel)³⁰

30 Die Welt von Gestern (file 1), [ca. 1940], לומיס ARC. Ms. Var. 305 4 89, Stefan Zweig Collection. [https://www.nli.org.il/en/archives/NNL_ARCHIVE_AL990034362360205171/NLI#\\$FL81807364](https://www.nli.org.il/en/archives/NNL_ARCHIVE_AL990034362360205171/NLI#$FL81807364) [letzter Zugriff: 12. 09. 2023].

Der erwähnte Austausch im heimatlichen Salzburg und in München ist vergleichsweise schwerer zu rekonstruieren. Dies auch deshalb, weil die Zweig-Philologie die Bekanntschaft mit Karl Haushofer und den verschollenen Briefwechsel der beiden Autoren ganz vorzugsweise übergeht,³¹ während umgekehrt die Literatur über Karl Haushofer die Beziehung zwar gerne und häufig erwähnt, über ein apologetisches Namedropping aber nicht recht hinauskommt. Eine Durchsicht der Nummern der *Salzburger Chronik* und des *Salzburger Volksblatts* belegt indessen die frappante zeitliche und räumliche Nähe der Aktivitäten der beiden Autoren bis in die frühen 30er Jahre. So erscheint zum Spätherbst 1929 in der katholischen *Chronik* unter dem Autorenkürzel SZ [!] eine wohlwollende Besprechung über den Beschluss einer Vortragsreihe von Karl Haushofer mit dem Titel *Über das Leben der deutschen Grenzen*.³² Und wenn Stefan Zweig via *Radio Wien* am 2. April 1933 über das *Bildnis Salzburgs* referiert, so folgt Haushofer laut demselben Programmheft am 8. April mit einem Vortrag über *Volksdruck und Landhunger in der ost-asiatischen Frage*.³³

Darüber hinaus gibt sich Zweig in der *Welt von Gestern* als ein eifriger Leser der Haushoferschen Schriften zu erkennen:

-
- 31 Neben der spärlichen Auskunft der großen Zweig-Biographien hierüber vgl. auch das 1017 Seiten starke *Stefan-Zweig-Handbuch* von 2018, in dem der Name Karl Haushofer kein einziges Mal fällt. Der feinschrittige Stellenkommentar von Oliver Matuschek zur *Welt von Gestern* wirft die Frage nach dem Verbleib des Briefwechsels bedauerlicherweise nicht auf (vgl. Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 534 [Kommentar]).
- 32 SZ: Bewußte Alpenpolitik. Das Leben der deutschen Südgrenze. In: *Salzburger Chronik* 65, Nr. 270 (Montag, 25. November 1929), S. 4; <https://anno.onb.ac.at/> [letzter Zugriff: 23. 03. 2024].
- 33 [Redaktion:] Was wollen wir hören? In: *Radio Wien* 9, H. 27 (31. März 1933, Programme vom 2.–8. April), S. 31; <https://anno.onb.ac.at/> [letzter Zugriff: 23. 03. 2024].

Ich las jedenfalls seine Bücher (in denen er mich übrigens einmal zitierte) mit großem Interesse und ohne jeden Verdacht, ich hörte von allen Objektiven seine Vorlesungen als ungemein instruktiv rühmen [...].³⁴

Das auf Haushofer bezogene Incipit – „Er gab eine Zeitschrift für Geopolitik heraus“³⁵ – macht Zweigs Kenntnis dieser Denkschule unabweisbar. Haushofers Zweig-Referenzen sowie Zweigs eigene Arbeit mit der Geopolitik, angefangen bei seinen Weltkriegsfeuilletons über die *Sternstunden der Menschheit* bis in die *Welt von Gestern*, habe ich andernorts ausfindig gemacht und untersucht.³⁶ Im Folgenden soll es daher um einen unter diesem Blickpunkt noch ganz unerschlossenen Zweig-Text gehen, der jedoch ohne Übertreibung als das geopolitische Hauptwerk seines Autors angesehen werden kann: sein letztes, zu Lebzeiten im Exil veröffentlichtes Buch *Brasilien. Ein Land der Zukunft* (1941).

Zum *Land der Zukunft* erklärt Zweig Brasilien ob seines leitmotivisch als ‚leer‘ imaginierten Raumes:

So muß man es immer wieder sagen: dies ungeheure Land bedeutet für unsere überdrängte, vielfach schon ermüdete, ausgeschöpfte Erde dank einer Unverbrauchtheit und Weiträumigkeit heute eine der größten Hoffnungen und vielleicht sogar die berechtigteste Hoffnung unserer Welt.³⁷

34 Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 205.

35 Ebd.

36 Vgl. Korbinian Lindel: Stefan Zweig, Karl Haushofer und die deutsche Geopolitik. In: *Wirkendes Wort* 72/3 (2022), S. 421–442.

37 Stefan Zweig: *Brasilien. Ein Land der Zukunft*. 5. Aufl. Berlin 2020, S. 92.

Im geopolitischen Diskurs korrespondiert der Grimmschen Formel vom ‚Volk ohne Raum‘ die Vorstellung vom ‚Raum ohne Volk‘.³⁸ Mit dem Kolonisationsthema und einer ausgesprochenen Naturromantik bündelt bereits der erste Satz des Einleitungskapitels zentrale Motive aus der zeitgenössischen Geopolitik:

Tausende und tausende Jahre liegt das riesige brasilianische Land mit seinen dunkelgrünen, rauschenden Wäldern, seinen Bergen und Flüssen und dem rhythmisch anklingenden Meer unbekannt und namenlos.³⁹

Es folgt die Landnahme eines vermeintlich ‚ungekerbten‘ Kolonialraums, der, als Raum, erklärtermaßen Zweigs gesamte Darstellung anleitet.

Der Hauptteil von *Brasilien* gliedert sich in drei große Kapitel zu *Geschichte*, *Wirtschaft* und *Kultur*, während das letzte Buchdrittel in einer Reihe von Miniaturen über einzelne Reiseindrücke und Berührungen mit konkreten Schauplätzen ausläuft. „Wirtschaftlich, soziologisch, kulturell sind Brasiliens Probleme“, so gibt Zweig in der programmatischen Einleitung zu verstehen, „vor allem infolge seiner Weiträumigkeit“ für den engräumig denkenden Europäer eine Herausforderung.⁴⁰ Die genannten Themenblöcke, die sein *Brasilien*-Buch strukturieren, orientiert Zweig damit an einem geopolitisch konzeptionierten Raum, der als Baskategorie seine Darstellung in ihrer ganzen Anlage grundiert. Unter

38 Vgl. als ein Beispiel unter vielen die Diagnose in der *Zeitschrift für Geopolitik* zum Frühjahr 1928: „Der Probleme sind gar viele zu Beginn des Jahres 1928: immer gefahrdrohender wird der Gegensatz zwischen den atlantischen Randstaaten mit Raum ohne Volk (Britisches Weltreich, Frankreich, Spanien, Portugal) und den Staaten Mittel- und Osteuropas mit Volk ohne Raum (Deutschland, Italien, Rußland).“ Erich Obst: Berichterstattung aus Europa und Afrika. In: *Zeitschrift für Geopolitik* 5/1 (1928), S. 7–11, hier S. 7.

39 Zweig: *Brasilien*, S. 25.

40 Ebd., S. 16.

den *raumüberwindenden Mächten* (Karl Haushofer) kapitulieren selbst die modernsten Verkehrsmittel, „Eisenbahn, Dampfboot und Auto“, wie Zweig feststellen muss: „auch sie machtlos gegen die phantastische Ausdehnung dieses Reiches.“⁴¹

Zweigs Einschätzungen kommen mit der Geopolitik der 1940er Jahre ebenso überein⁴² wie mit Teilen der zeitgenössischen Brasilien-Literatur.⁴³ Seine Einsichten steigert Zweig zu einer Raumemphase, die die titelgebende Ressource *Zukunft* als eine rein temporale Kategorie verabschiedet, um sie als eine räumliche neu zu begründen:

Wer aber besitzt noch mehr ungenutzte, unbewohnte, unausgewertete Erde als dieses Reich, das in sich allein soviel Raum hat wie die ganze alte Welt? Und Raum ist nicht nur bloße Materie. Raum ist auch seelische Kraft, erweitert den Blick und erweitert die Seele [...]. Wo Raum ist, da ist nicht nur Zeit, sondern auch Zukunft.⁴⁴

Bei aller regelrechten Raummystik redet Zweig doch nicht einer *ethnischen* Homogenität in diesem Raum Brasilien das Wort, ganz im Gegenteil:

41 Ebd.

42 Ohne größeren ‚Bruch‘ durch den Epochenschnitt 1945 findet sich die Formel vom „Kontinent der Zukunft“ auch im geopolitischen Diskurs der frühen Nachkriegszeit, siehe Stefan Markus: Der eiserne Vorhang. Affoltern 1947, S. 147. Aus dem näheren historischen Umfeld vgl. etwa Otto Maull: Die lateinamerikanischen Staaten. In: Haushofer (Hg.): Jenseits der Großmächte, S. 35–87, zu Brasilien S. 45–51.

43 Vgl. z. B. den 1941 und also fast zeitgleich zu Zweigs *Brasilien*-Buch verfassten Text von Richard Katz: Mein Inselbuch. Erste Erlebnisse in Brasilien. Zürich 1950, darin besonders S. 228f.

44 Zweig, *Brasilien*, S. 147.

Das angeblich destruktive Prinzip der Mischung, dieser Horror, diese ‚Sünde gegen das Blut‘ unserer besessenen Rassentheoretiker ist hier bewußt verwertetes Bindemittel einer nationalen Kultur.⁴⁵

Entschieden Lob zollt Zweig der „systematische[n] Auflösung von geschlossenen und vor allem zum Kampf geschlossenen nationalen oder rassischen Gruppen“ in Brasilien.⁴⁶ Zwar bildet auch hier nicht zuletzt der Raum die Ermöglichungsbedingung für Toleranz und Achtung in einem Staat, der sich durch die ‚Atemweite‘ in seinem Territorium auszeichnet („in wie freundlicher und unfanatischer Form die Menschen innerhalb dieses riesigen Raums miteinander leben. Unwillkürlich atmet man auf, der Stickluft des Rassen- und Klassenhasses entkommen zu sein“⁴⁷). Ganz im Unterschied zur Geopolitik Karl Haushofers aber, der den Einflussfaktor ‚Rasse‘ sogar gleichrangig neben dem des Raumes mit ebenfalls 25 Prozent veranschlagt,⁴⁸ werden Geopolitik und Biopolitik bei Zweig nicht nur geschieden, sondern in ein ausdrückliches Gegensatzverhältnis überführt.

In seiner großen Studie zur *Geopolitik der Literatur* verfolgt Niels Werber für die klassische deutsche Geopolitik und ihre literarischen Vorläufer, wie beständig „sozialdarwinistische und geopolitische Elemente zu einer Art Geobiopolitik verschm[olzen]“⁴⁹ werden. Demgegenüber ist an die erhebliche Differenzierungsleistung durch Autoren aus dem enger gefassten Modernekanon zu erinnern, die, um es zu pointieren, das Prinzip des ‚Bodens‘ gegen das ‚Blut‘ ausspielen. Mit diesem Zwischenfazit wollen wir uns einem weiteren Autor zuwenden, dessen

45 Ebd., S. 19.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 20.

48 Vgl. oben Anm. 10.

49 Werber: *Die Geopolitik der Literatur*, S. 168.

Adaption der Geopolitik hier gleichfalls nur selektiv untersucht werden kann, dessen Texte unsere bisherige These aber weiter untermauern.

2.2 Jakob Wassermann

Bei der Niederschrift seiner Memoiren hatte sich Zweigs Blick für die potentiellen Gefahren der Geopolitik bereits merklich geschärft. Für den Autor der *Welt von Gestern* unterliegt es „keinem Zweifel“ mehr, „daß es seine [d. i. Haushofers] Theorien waren, die mehr als Hitlers rabiataste Berater die aggressive Politik des Nationalsozialismus unbewußt oder bewußt aus dem eng Nationalen ins Universale getrieben“ haben.⁵⁰ Gleichwohl möchte Zweig von der einstigen Überzeugung nicht vollständig abgehen, dass die Geopolitik im Kern „ausschließlich völkerannähernden Tendenzen zu dienen hätte“.⁵¹ Sein Brasilien-Buch, das eine Heuristik des Raumes gegen das Erklärungsprinzip der Rasse behauptet, steht im Kontext der zeitgenössischen Höhenkammliteratur keineswegs allein, wie aus dem Werk des jüdischen Dichters Jakob Wassermann erhellt.

Der aus Fürth stammende Jakob Wassermann zählte zu den international am meisten gelesenen Autoren der deutschsprachigen Moderne. Bis in die 1930er Jahre bildete das Gespann der späteren Nobelpreisträger Thomas Mann und Hermann Hesse zusammen mit Jakob Wassermann das Trio der Erfolgsschriftsteller für den *S. Fischer Verlag*.⁵²

Auch Wassermann macht von der Geopolitik im hier schon erwähnten Sinne Gebrauch, wenn sein 1929 erschienenes *Columbus*-Buch den Euro-

50 Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 206 f.

51 Ebd., S. 205. Es handelt sich um ein Argument, das noch in der späteren Haushofer-Apologik regelmäßig begegnet. Vgl. vor allem die Dissertation von Frank Ebeling: *Geopolitik. Karl Haushofer und seine Raumwissenschaft 1919–1945*. Berlin 1994.

52 Vgl. Beatrix Müller-Kampel: *Jakob Wassermann. Eine biographische Collage*. Wien 2007, S. 12.

päern vorrechnet, diese wären „ohne die Entdeckung des Columbus [...] wahrscheinlich an Raummangel erstickt“.⁵³ Noch grundsätzlicher äußert Wassermanns Erzähler die Ansicht, dass es „nichts Segensreicheres und Gesittung-Fördernderes geben könne, als für raumarmler Völker, sei es in der Phantasie, sei es faktisch, neuen Raum zu erobern.“⁵⁴ Insgesamt ist für das späte Werk von Wassermann (†1934) jedoch in erster Linie eine Perspektivenwende charakteristisch, die den geopolitisch versierten Blick von der Ferne abkehrt und auf die vertrauten ‚Räume‘ richtet.

Der Raum – und konkreter die Landschaft um Nürnberg und Fürth – steht im Zentrum der poetologischen Überlegungen von Jakob Wassermann. Wiederholt fällt der heimatlichen ‚Landschaft‘ eine expositorische Funktion in seinen Erzählungen und Romanen zu.⁵⁵ Im Einklang mit der Geopolitik lokalisiert Wassermann diesen Raum in einem durch seine kontinentale ‚Mittellage‘ gekennzeichneten Deutschland. So werden die Deutschen, deren Land „einem engen, hohen Haus mit vielen Stockwerken“⁵⁶ gleiche, mit expliziter Bezugnahme auf den Vordenker der Alldeutschen Paul de Lagarde als „das Herzvolk Europas“⁵⁷ tituliert. Die aus der „geographischen Kalamität des Mittellandes“⁵⁸ resultierende Enge und Eingeschnürtheit überträgt Wassermann in seinem Essay über *Stevenson und Fielding* allerdings auf eine Romantheorie, nach der das „vertikale“, in die „Tiefe“ und „Höhe“ arbeitende Schaffen des deutschen Romanciers dem „horizontal“ ausgreifenden Erzählverfahren englischer Romanautoren gegenüberstehe.⁵⁹ Der Raum als Dreh- und Angelpunkt

53 Jakob Wassermann: *Christoph Columbus. Eine Biographie*. Berlin 1929, S. 176.

54 Ebd., S. 122.

55 Vgl. programmatisch etwa den Einleitungssatz seines Romans *Das Gänsemännchen* (1915).

56 Jakob Wassermann: *Etzel Andergast*. Berlin 1931, S. 13.

57 Ebd., S. 130.

58 Jakob Wassermann: *Lebensdienst. Gesammelte Studien, Erfahrungen und Reden aus drei Jahrzehnten*. Zürich, Leipzig 1928, S. 254.

59 Ebd.

in Wassermanns theoretischen Schriften schlägt bis auf die bewusste Gestaltung seines Romanpersonals durch: „Ich habe immer getrachtet, das Landschaftliche in die Figur hineinzupressen“, heißt es in dem Bekenntnistext *Meine Landschaft, innere und äußere* von 1934.⁶⁰ In den *Selbstbetrachtungen* von 1933 stattet Wassermann die von ihm erzählten Räume sogar mit einer eigenen *agency* aus, wenn er sie ausdrücklich „als mithandelndes Element“ einführt.⁶¹ Das Wissen der Geopolitik komponiert Wassermann dabei zu einer vielschichtigen Poetologie, die die „heimatliche Erde“⁶² zum wichtigsten Bezugspunkt erhebt, in späteren Texten verbunden mit dem Versuch, sie „in die Charaktere zu verlegen, ein [...] Prinzip, das ich als Raum-Abbeviatur bezeichnen möchte“.⁶³

Die theoretisch entfalteten Raumabhängigkeiten seines Schreibens sollten in letzter Konsequenz dem Selbstverständnis als Schriftsteller Rechnung tragen: „[W]as Rasse und Blut aus uns machen, ist ja unerforschlich, die innern Wirkungen von Klima, Landschaft, Sprache, Umwelt kann man nachweisen, sie lassen sich mit Händen greifen“,⁶⁴ so Wassermann in den *Selbstbetrachtungen*. Entgegen der gängigen Floskel vom *Blut-und-Boden* bringt er damit den ‚Boden‘, ohne die nationalistischen Gehalte dieser Vokabel zu übernehmen, gegen das ‚Blut‘ in Stellung. Schon in der Abhandlung *Wirkliche und seelische Landschaft Amerikas* von 1928 war zu lesen: „Klima, Landschaft, Sprache haben an der Menschenbildung stärkeren Anteil als das, was wir mit einem immer ungreifbarer werdenden Wort Rasse nennen.“⁶⁵ In den Gegensatz von ‚Blut‘ und ‚Boden‘ wird von Wassermann die eigene Identität als beton-

60 Jakob Wassermann: *Tagebuch aus dem Winkel*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 169.

61 Jakob Wassermann: *Selbstbetrachtungen*. Berlin 2017, S. 16.

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Ebd., S. 67.

65 Wassermann: *Lebensdienst*, S. 63 f.

termaßen jüdisch-*deutscher* Dichter eingelesen. Diese Inklinaton des geopolitischen Denkens zur schriftstellerischen Selbstreflexion droht jedoch durch die Raster einer Forschung zu fallen, die Geopolitik konzeptionell vorrangig oder ausschließlich mit Weltpolitik und imperialistischen Großraumvorstellungen in Verbindung bringt.

Die doppelte Stoßrichtung der Geopolitik bei Wassermann – als Ausgriff auf Welt und Geschichte sowie zur eigenen Platzierung als Autor in einem geographischen Nahbereich – kann den Blick sowohl auf die geopolitischen Anteile der literarischen Moderne als auch auf literarische Facetten der disziplinären Geopolitik selbst freigeben. Denn die *ästhetische* Anziehungskraft geopolitischer Texte – und namentlich der Texte Karl Haushofers – wird von unterschiedlichsten Zeitgenossen (kritisch) registriert. Fachkollegen monieren Haushofers Fabulierlust und seine überschießende Phantasie, die auf Kosten jeder klaren Begriffsarbeit gehe.⁶⁶ Das Primat der Intuition über den Verstand, ja das genuin Künstlerische der Darstellung wird von anderer Seite für die Schriften Rudolf Kjelléns lobend unterstrichen:

Die unlegbar starke Wirkung, die Kjelléns Schriften ausgeübt haben und noch ausüben, liegt nicht allein, wie oben ausgeführt, in den Zeitverhältnissen begründet, sondern beruht auch auf seiner ungemein lebendigen, eindrucksvollen und bilderreichen Sprache. Wenn er etwa von dem ‚kalten Atemhauch‘ (Rußlands) spricht, ‚den Schweden im Gesicht spürt‘ [...], – fast auf jeder Seite seiner Schriften lassen sich ähnliche Beispiele finden — so ist es nicht der strenge, mit sauberen, aber farblosen Begriffen arbeitende Gelehrte, sondern der mit intuitiver Schaukraft begabte Künstler, den wir reden hören.⁶⁷

66 Vgl. Klaus Kost: Die Einflüsse der Geopolitik auf Forschung und Theorie der Politischen Geographie von ihren Anfängen bis 1945. Bonn 1988, S. 110 bzw. 126.

67 Vogel: Rudolf Kjellén und seine Bedeutung für die deutsche Staatslehre, S. 212 f.

In zahllosen geopolitischen Schilderungen ist ein wortwörtlich ästhetisches Empfinden für den erlebenden Nachvollzug angelegt, das sich bei der Lektüre idealiter direkt auf den Rezipienten überträgt. Von Haushofer heraufbeschworen wird so die Vorstellung einer „raumengen Berlin-Bagdad-Politik der Vorkriegszeit, deren räumliche Angreifbarkeit atembeklemmend wirkt, wenn man sie sich nur in einer Weltkarte betrachtet.“⁶⁸ Den Zweck der Karte erblickt Haushofer endlich darin, „den Schmerz darüber so lebendig zu gestalten, wie ihn der einzelne an offenen Wunden spürt“.⁶⁹ Die brachiale Ästhetik der Geopolitik schuf vielgestaltige Anschlussmöglichkeiten für die ‚schöne Literatur‘. Unter den Autorinnen und Autoren, die anerkanntermaßen der Moderne zuzählen und geopolitische Ideen in ihre Texte integrieren, ist auch Alfred Döblin zu nennen.

2.3 Alfred Döblin

In der Reiseliteratur der 1920er Jahre lenkt vielerorts eine geopolitisch geschulte Wahrnehmungsregie den Blick des Ostlandfahrers auf die einheimische Bevölkerung und deren Gebiete.⁷⁰ Erstaunlicherweise ist in diesem Zusammenhang der Umstand weitestgehend unbemerkt geblieben, dass auch so bedeutende Modernedichter wie Alfred Döblin mit einem ausgeprägten Osträum-Denken in ihren Texten operieren. In seiner *Reise in Polen* (1924) montiert Döblin Daten zur relativen Übervölkerung Deutschlands ein:

Dies Polen hat 1921 400000 Quadratkilometer Bodenfläche, und 27 Millionen Menschen sitzen darauf. [...] Es macht 70,3 Menschen auf einen Quadratkilometer. In Deutschland sitzen sie etwa doppelt so

68 Karl Haushofer: *Raumüberwindende Mächte*. Leipzig, Berlin 1934, S. 71.

69 Ebd., S. 84.

70 Vgl. Andy Hahnemann: *Texturen des Globalen. Geopolitik und populäre Literatur in der Zwischenkriegszeit 1918–1939*. Heidelberg 2010, S. 89–103.

dicht: 126,8. In England 152,8. Belgien 245,3. Ist also Platz in Polen. [...] Raum für alle hat die Erde.⁷¹

Döblins augenfällige Bezugnahmen auf die Geopolitik wirken durch den Einsatz der Montagetechnik an dieser Stelle betont distanziert.⁷² Die Affirmation hinter dem anzitierten geopolitischen Raumenken erschließt sich erst aus dem Kontext, in dem seine Polenreise entstand.

Ursprünglich war eine Reise nach Palästina angedacht, das im Hinblick auf die angestrebte „Gründung eines Judenstaates in Palästina“⁷³ noch in der Buchveröffentlichung mehrfach zur Sprache kommt. Die hier wie nebenbei erwähnten jüdischen Hoffnungen auf ein eigenes Staatsgebiet flankieren Döblins Schreiben spätestens seit Mitte der 1920er Jahre. Hans Otto Horch erinnert im Nachwort zu seiner Ausgabe der Döblinschen *Schriften zu jüdischen Fragen* in erster Linie an das Engagement des Autors für die Bewegung des Neuterritorialismus:

Im Gegensatz zum Zionismus, aus dessen Umkreis er nach Theodor Herzls Tod aus Anlass des 7. Baseler Zionistenkongresses 1905 hervortrat, betrachtete die territorialistische Bewegung Palästina bzw. Erez Israel lediglich als eines der möglichen Gebiete, in denen sich Juden mehrheitlich ansiedeln könnten.⁷⁴

71 Alfred Döblin: *Reise in Polen*. Olten, Freiburg 1968, S. 21. Erst im Folgenden verbindet der Autor seine Diagnose mit einer kritischen Gegenrechnung der polnischen Kriegstoten als einer weiteren Ursache für die vermeintliche ‚Untervölkerung‘.

72 Genauer: Döblin inszeniert seine Funde sogar ausdrücklich als Montage: „Ich habe ein amtliches Jahrbuch 1924 von Polen; ich will mich vor den Zahlen nicht fürchten.“ (ebd.)

73 Ebd., S. 82.

74 Hans Otto Horch: Nachwort. In: Alfred Döblin: *Schriften zu jüdischen Fragen*. Hg. v. Hans Otto Horch. Frankfurt/Main 2015, S. 413–455, hier S. 418.

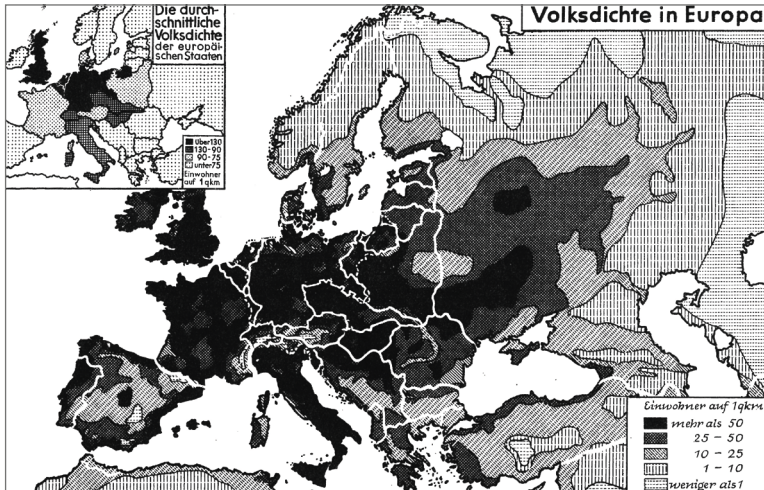


Abb. 6: Geopolitischer Geschichtsatlas, S. 60.

Döblins publizistische Aktivitäten für den Neuterritorialismus waren beträchtlich: Sie umfassen zwei Monographien, Döblins Mitgliedschaft in der Pariser territorialistischen Gruppe sowie eine ganze Reihe von Vorträgen und Aufsätzen zum Thema.⁷⁵ Stärker noch als Theodor Herzl, der in der 1895 veröffentlichten Schrift *Der Judenstaat* lediglich Argentinien als eine mögliche Alternative zu Palästina vorgeschlagen hatte,⁷⁶ zieht Döblich in diesen Texten ‚leere Räume‘ weltweit für jüdische Ansiedelungen in Betracht. Kriterien wie ‚Raumenge‘, ‚Raumweite‘ und der

75 Vgl. die eigene Literatursumme des Autors in Döblich: *Schriften zu jüdischen Fragen*, S. 351.

76 Theodor Herzl: *Der Judenstaat*. Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage. Berlin, Wien 1895, S. 28: „Zwei Gebiete kommen in Betracht: Palästina und Argentinien.“ Vgl. auch den direkt angeschlossenen Abschnitt *Palästina oder Argentinien?* (S. 29).

ausdruckseitig mehrfach belegbare „Lebensraum“⁷⁷ beeinflussen sein jeweiliges Votum über eine bestimmte Region entscheidend – und nicht allein der Rückblick auf die lange Vorgeschichte des Volkes Israel in Palästina. So klingt es wie eine direkte Wiederaufnahme des älteren Textes über Polen, wenn Döblin zehn Jahre nach seinem Reisebericht in der Sache der jüdischen Neuland-Hoffnungen vermeldet:

Wir wissen, Raum für alle hat die Erde, und ungeheuer viel Land, das gut wäre, befindet sich politisch in Händen von diesem und jenem Staat, tatsächlich aber in gar keinen Händen. Man hat um diese Riesengebiete einen politischen Strich gezogen und das ist alles. Wir wissen von dem Vorhandensein zahlreicher unerschlossener Kolonisationsräume.⁷⁸

Der Aufsatz *Grundsätze und Methoden eines Neuterritorialismus*, dem das obige Zitat entstammt, wird im selben Jahr (1935) veröffentlicht, in dem auch Döblins 230-seitige Programmschrift *Flucht und Sammlung des Judenvolks* erscheint. Über die gedankliche Stoßrichtung des Textes gibt das Inhaltsverzeichnis Auskunft: Während der erste Teil die *Ursache der Judennot: Landlosigkeit* benennt und der zweite ein *Ende der Judennot: Jüdisches Land* ankündigt, nähert sich der dritte, *Das neue Juda*, einer Zukunftsutopie, die der Schlussteil mit *Zwei Erzählungen* ausleitend ins Fiktionale hebt.

Döblin verfährt in diesen Überlegungen keineswegs reduktionistisch: Seine Ausführungen klammern die Geschichte des jüdischen Volkes in keiner Weise aus. Die Totalität einer ‚erdhaften‘ Betrachtungsweise als oberstes Erkenntnisprinzip wird von Döblin nirgends behauptet. Und doch sind geopolitische Ideen in Döblins Texten zum Neuterrito-

77 Vgl. Döblin: *Schriften zu jüdischen Fragen*, S. 65 bzw. 292 f.

78 Alfred Döblin: *Schriften zur Politik und Gesellschaft*. Olten 1972, S. 334.

rialismus so allgegenwärtig, dass selbst der Kommentar von Hans Otto Horch sich dieser Diktion nicht vollends entziehen kann.⁷⁹

Anders als im Fall von Zweig und Wassermann konnte die breit gefächerte Döblin-Forschung auf die Geopolitik bereits erste Fingerzeige geben: Zu nennen ist hier eine verdienstvolle kleine Pionierstudie des Germanisten Robert Leucht von 2016, der Döblins Romanprojekt *Amazonas* unter dem Gesichtspunkt der literarischen Utopie untersucht hat und dabei auch auf diskursive Einsprengsel aus der populären Geopolitik gestoßen ist.⁸⁰ Deren, so Leuchts Forschungsreferat zur Geopolitik, „pseudowissenschaftliche[] Anleihen dienen kurz gesagt dazu, rechte Expansionspläne zu legitimieren.“⁸¹ Es ist eine verbreitete, aber doch verkürzte Auffassung, dass die Geopolitik ein inhärent biologistisches Denken profiliert, das im Rekurs auf spezifische Bildfelder seine Abkunft aus dem Darwinismus zwangsläufig mit eugenischen Forderungen verbindet. Die Kennzeichnung der Geopolitik als prinzipiell „völkisch-expansionistisch“⁸² baut ebenfalls auf dieser Überzeugung auf. Dazu ist zu sagen, dass Döblins Szenarien der Raumnahme ein äußerst „scheckiges, ethnologisches Bild“ präsentieren, sobald der Autor konkret auf die zu besiedelnden Räume zu sprechen kommt:

Hierfür stehen nur außereuropäische schwach bewohnte Länder zur Verfügung. Zangwill hat vor Erwählung Palästinas die westafrikanisch-

79 Wenn Horch „die politische Lage und die Dichte der ansässigen Bevölkerung“ als letzthin ausschlaggebend benennt, dann paraphrasiert sein Kommentar weniger die Position der Neuterritorialisten in einer eigenen Terminologie als dass er in deren Diskurs einsteigt. Siehe Horch: Nachwort, S. 433.

80 Robert Leucht: Neuterritorialismus, Geopolitik und die jüdische Frage. Alfred Döblins *Amazonas* als Gattungsinvention. In: Yearbook for European-Jewish Literature Studies. Jahrbuch für europäisch-jüdische Literaturstudien 3 (2016), S. 86–107.

81 Ebd., S. 93.

82 Vgl. ebd., S. 91.

portugiesische Kolonie Angola genannt. Jetzt rückt dieser Plan wieder an die erste Stelle. Peru, Australien bieten Raum. Es wird, grade um den Nationalismen zu entgehen, gut sein, sich mehreren Territorien zuzuwenden. Es ist, da schon jetzt Staaten genötigt sind, ihren Überschuf anderswohin abzugeben, nicht ausgeschlossen, daß die Landkarte der Zukunft in größerem Maße solch scheckiges, ethnologisches Bild von Volksklaven, Minoritätenverbänden zeigt.⁸³

In der geopolitischen Argumentation treten neben die Metaphorik des Organischen, neben die Rede von ‚Staatskörpern‘ und ihrem gesunden ‚Wachstum‘, ebenso virulente Termini aus dem Bereich der Physik und speziell der Hydraulik.⁸⁴ Diese Wortfelder (‚Druck‘, ‚Kraftfeld‘, ‚Kraftlinie‘) sind unter dem Gesichtspunkt des Rassendenkens ideologisch ungleich neutraler als die terminologischen Übernahmen aus der Biologie. Zwar stechen die Anleihen beim populären Darwinismus auch bei Döb-
lin ins Auge, wenn der Kampf ums Dasein in der 1933 veröffentlichten Schrift *Jüdische Erneuerung* zu einem existenziellen Kampf um Erdraum umgebogen wird:

Das jüdische Volk-Nichtvolk muß auf dem Wege zu seiner Regeneration die kämpferische Solidarität und zwar im Kampf um ihre Erde gewinnen. Sie müssen den Kampf ums Dasein auf der Ebene wieder aufnehmen, von der ihr Grundbuch spricht, und sich da neu finden: ‚Machet die Erde Euch untertän und herrschet über die Fische im Meer und die Vögel des Himmels, über das Vieh und alle Tiere, die sich auf der Erde regen!‘⁸⁵

83 Döb-
lin: Schriften zu jüdischen Fragen, S. 59.

84 Den Hinweis auf die Hydraulik verdanke ich Eckart Goebel.

85 Döb-
lin: Schriften zu jüdischen Fragen, S. 58.

Gleichzeitig begegnet bei Döblin im Kern aber dieselbe Frontstellung von ‚Blut‘ und ‚Boden‘, die uns in den vorstehenden Abschnitten bereits beschäftigt hat: „das sogenannte Blut verdünnt sich rasch, die Nasen überzeugen mich auch nicht. Natur, Landschaft, Klasse nivellieren.“⁸⁶ Die Prägung durch Raumfaktoren wie Klima und Landschaft überwiegen das biologische Erbe. Hans Otto Horch hält zum Stellenwert des ‚Blutes‘ lakonisch fest: „Von Rassentheorien hält Döblin überhaupt nichts.“⁸⁷

3 Schluss

Dieser Beitrag verfolgte eine doppelte Zielsetzung: Zum einen sollte die historische Verschränkung der klassischen deutschen Geopolitik mit zentralen Themen, Autoren und Schreibweisen der Moderne offengelegt werden. Bei der Geopolitik handelt es sich um einen immer noch viel zu wenig erschlossenen Großdiskurs, der vom Feld des (raum)politischen Denkens aus vielfältig auf die Moderneliteratur übergriff, aber auch seinerseits wesentliche Impulse aus der Literatur empfing. Die breitere Untersuchung dieser Wechselwirkungen wird die Aufgabe einer größer angelegten Arbeit sein. Zum anderen sollte an den drei hier untersuchten Autoren eine verbreitete Forschungsannahme nachdrücklich problematisiert werden, die das Ideologem der Rassereinheit mit der zeitgenössischen Raumwissenschaft aufs engste verklammert. Die Entdeckung eines ‚erdräumlichen Denkens‘ ist in seinen historischen Ursprüngen noch keineswegs untrennbar mit einer (proto-)nationalsozialistischen Eugenik verschwistert. Die terminologische Neuschöpfung der ‚Geobio-

86 Alfred Döblin: Revue. In: Ders.: Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und verändern! Hg. v. Heinz Graber. Olten 1972, S. 74–84, hier S. 78.

87 Horch: Nachwort, S. 415.

politik⁸⁸ durch Niels Werber soll für die von ihm untersuchten Texte unbestritten bleiben; als Generalthese ist sie in ihrer Reichweite jedoch so weit zu beschneiden, wie der Begriff und das von ihm Ausgedrückte an den zeitgenössischen Quellen einem Einspruch begegnen.

Das Primat der Geographie rief in den 1920er Jahren eine ganze Reihe von Folgewissenschaften auf den Plan. Unter Zeitgenossen beschrieb der Begriff der ‚Chorologie‘ eine ‚erdhafte‘, auf die unterschiedlichen Spezialwissenschaften umgelegte Betrachtungsweise. Unter deren Sprösslingen ragen die *Geoökonomie* (Arthur Dix), die *Geomedizin* (Heinz Zeiss) und die *Geojurisprudenz* (Manfred Langhans-Ratzeburg) besonders hervor. Die Ratzel-Schülerin Ellen Semple war 1911 vermutlich die erste, die, noch vor der *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* von Josef Nadler, eine geopolitische Methode programmatisch für die Analyse literarischer Texte angeregt hat.⁸⁹ In der historischen Rückschau treten die Geopolitik und der gewaltige Diskurs in ihrem Paradigma als ein untergegangener Forschungskontinent in den Blick, dessen kaum zu überschätzende Bedeutung für die fiktionale Literatur nach einer gesteigerten Aufmerksamkeit gerade auch durch die neueren Philologien verlangt.

88 Werber: Die Geopolitik der Literatur, S. 41, 168 f., 172, 217, 219, 227, 230, 234, 239, 242 f., 254, 269, 270 f., 273.

89 In ihren *Influences of Geographic Environment* (1911) widmet Semple den Einwirkungen der Umwelt auf menschliche Kulturleistungen und speziell auf die Literatur ein eigenes Kapitel, *Area and literature* übertitelt. Vgl. Ellen Semple: *Influences of Geographic Environment, on the basis of Ratzels System of Anthropogeography*. New York 1911, S. 180–182.

Reinheit und die Logik des Politischen um 1900

IMMANUEL NOVER

1 Einleitung

In Goethes *Faust* wird Gretchen – das „sitt- und tugendreich[e] [...], gar unschuldig Ding“¹ – als der Reinheit verpflichtete Figur in den Text eingeführt. Reinheit bezieht sich hier nicht nur auf den religiösen und sexuellen Bereich, sondern manifestiert sich auch als Sauberkeit – zumindest in der Imagination von Faust. Wenig später wird Gretchen die Reinheit jedoch wieder abgesprochen: „Die Hände dir zu reichen, / Schauert's den Reinen“.² Mit dem Rekurs auf Reinheit, so lässt sich bereits den wenigen Versen entnehmen, können Differenzierungen und Bewertungen von dichotomen Zuständen (rein / unrein) sowie Ausschließungen oder Reinigungspraktiken legitimiert und vollzogen werden. In *Faust* wird Gretchen anhand von religiös-sittlichen Kriterien der Reinheit bewertet; die komplexe Logik der Reinheit lässt sich aber auch für ethische, ästhetische und vor allem politische Differenzierungen nutzbar machen.

Im Folgenden soll eine Logik der Reinheit rekonstruiert werden, die dann an exemplarische Texte angelegt werden kann, um die jeweilige Erzählung der Reinheit erfassen zu können. Insbesondere die poli-

1 Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Der Tragödie erster Teil. In: *FaustEdition*. <https://www.faustedition.net/print/faust>, V. 2611 u. 2624 [letzter Zugriff: 15. 03. 2023].
2 Ebd., V. 3830–3831.

tischen Implikationen der Reinheit sind für den Beitrag von Interesse. Die Erzählung der (politischen) Reinheit führt jedoch nicht, das machen die ausgewählten Texte deutlich, zwangsläufig in einen totalitären Zustand, in dem die Ausgrenzung oder gar die Auslöschung des oder der Unreinen vollzogen wird. Die diskutierten Texte von Friedrich Schiller, Gottfried Benn und Hugo von Hofmannsthal entfalten, so die Ausgangsbeobachtung, jeweils eine spezifische Logik der Reinheit mit einer zugehörigen Unterscheidung. Ausgehend von den vorab rekonstruierten Strukturen werden in dem Beitrag die Logiken der Reinheit mit ihren jeweiligen Unterscheidungen in Texten diskutiert, um das Potenzial der Diskussion der Reinheit zu erproben und die jeweilige Logik der Reinheit in Bezug zu einer politischen Idee zu setzen; es geht in dem Beitrag folglich nicht um einen umfassenden literaturhistorisch grundierten Blick auf die Texte, sondern um punktuelle Fokussierungen der divergenten Logiken.³ Die gewählten Texte sollen somit die Breite der Reinheitserzählungen möglichst weit abschreiten: Schiller nutzt Reinheit, um eine Differenzierung zwischen dem (reinen) politischen Helden und dem (unreinen) Mörder vorzunehmen; Benn installiert hingegen die Dichotomie rein / unrein als Marker für die Auslöschung des Unreinen und Hofmannsthal diskutiert die ästhetischen wie die ethischen Konsequenzen der absoluten Reinheit. In der jeweiligen Codierung der Reinheit spiegeln sich folglich die in den Texten verhandelten politischen Ideen und Systeme.

Die Rekonstruktion der Logiken der Reinheit zeigt auf, dass sich Reinheit nicht als stabiles, historisch wie politisch unveränderliches

3 Dies spiegelt sich auch in der Konzeption des Beitrags, der nicht historisch organisiert ist, sondern den drei divergenten Logiken der Reinheit folgt; die Texte von Hofmannsthal, die deutlich früher als Benns Texte publiziert wurden, stehen am Schluss des Beitrags, da Hofmannsthals Texte eine komplexe Problematisierung des Konzepts der Reinheit sowohl in ethischer als auch in ästhetischer Hinsicht leisten.

Konzept verstehen lässt. Vielmehr lässt sich festhalten, dass die aus der jeweiligen Logik folgenden Unterscheidungen (sauber / schmutzig; Rache / Mord; zugehörig / nicht-zugehörig etc.) variabel sind. Reinheitserzählungen können zudem in verschiedenen Kontexten realisiert werden und unter anderem eine religiöse, sittliche oder ästhetische Reinheit fokussieren. Ein kursorischer Blick in die Literatur zeigt aber auf, dass Reinheitserzählungen oftmals in Bezug zu einer wie auch immer gear teten politischen Idee stehen. Die Erzählung der Reinheit dient dann als Vehikel, um die aus der politischen Idee motivierte Unterscheidung zu legitimieren und zu installieren. Aus der Erzählung der Unreinheit als der verlorenen und damit rückzugewinnenden Reinheit ergibt sich ein Mobilisationspotenzial, genauer: eine Mobilisationsnotwendigkeit, die nicht nur Reinigungspraktiken, sondern auch die Reinigung der ‚Unreinen‘ notwendig macht.

Reinheit ist also semantisch variabel zu füllen und kann somit für unterschiedliche politische Ideen fruchtbar gemacht werden. So wird etwa in Schillers *Wilhelm Tell* die politische Idee der freiheitlichen Republik durch Tells Diskussion der Reinheit verteidigt. Dies gelingt, indem die Gründungstat der Republik, also Tells Schuss auf Geßler, mittels der Unterscheidung ‚reine Hand‘ (Tell) / ‚blutige Schuld‘ (Parricida)⁴ kategorisch und kontrafaktisch reingehalten wird. Auch wenn Reinheit in Schillers Text einer im Text eindeutig positiv bewerteten politischen Idee verpflichtet ist, so wird durch die Logik der Reinheit eine Unterscheidung notwendig, die zwangsläufig Ausschlüsse definiert und produziert. Wird die Logik der Reinheit nun in politisch fragwürdigen Kontexten und für politisch brisante Ideen aktualisiert – Benns Texte wären hier als

4 Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell*. In Ders.: *Werke*. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Bd. 10. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar 1980, S. 127–277, hier S. 272 (V. 3175). Im Folgenden unter Verwendung der Sigle NA und mit Band- und Versangabe im Fließtext nachgewiesen.

Beispiel zu nennen –, dann wird die Ausschlüsse produzierende Unterscheidung ungleich problematischer: In *Wilhelm Tell* wird der Mörder Parricida vom ‚Helden‘ Tell unterschieden und aus dessen Haus ausgeschlossen, in Benns Texten werden nun etwa diejenigen ausgeschlossen, die nicht dem rechtsnationalen Projekt des deutschen ‚Neuen Menschen‘ entsprechen. Die Analyse der Unterscheidungen und damit die Rekonstruktion der jeweiligen Logik der Reinheit erlauben im ersten Schritt einen Blick auf die im Text formulierten politischen Ideen. Im zweiten Schritt ließen sich Bezüge zu textexternen politischen Ideen ausmachen, die den kulturellen wie politischen Diskurs dominieren und auf den Text rückwirken sowie von diesem geprägt werden.

2 Zur Logik der Reinheit

Mit dem Rekurs auf Reinheit werden, so die oben skizzierte Ausgangsthese, nicht nur ästhetische, sondern auch ethisch-moralische wie politisch-juridische Ordnungen formuliert, evaluiert und installiert. Bereits in der antiken Rhetorik wird diese Kopplung vollzogen, indem *Puritas*, also Reinheit, neben Deutlichkeit, Schmuck und Angemessenheit als elementar für die Rede verzeichnet wird: „pure et latine“⁵ sollen wir sprechen, fordert Cicero in *De Oratore*. *Puritas* setzt allerdings einen „inneren Zustand der Unbeflecktheit, Makellosigkeit und Keuschheit“⁶ voraus, wie Gerhard Härle zeigt; das Ästhetische (der Rede) setzt das Ethische (des Sprechenden) voraus. Auch im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm wird ‚Reinheit‘ explizit an ‚*puritas*‘ angebunden, wobei die bereits in der Antike angelegte Semantik, die sich einer-

5 Cicero: *De Oratore*, 1, 144.

6 Gerhard Härle: *Reinheit der Sprache, des Herzens und des Leibes. Zur Wirkungsgeschichte des rhetorischen Begriffs *puritas* in Deutschland von der Reformation bis zur Aufklärung*. Tübingen 1996, S. 6.

seits in der dichotomischen Logik mit den Unterscheidungen rein / unrein oder sauber / schmutzig und andererseits in der dichotomischen Logik mit der Unterscheidung unbefleckt / befleckt fassen lässt, importiert wird.

Die Lemmata ‚Reinheit‘ und ‚rein‘ verweisen im *Deutschen Wörterbuch* im Sinne der Unterscheidung sauber / schmutzig auf die Abwesenheit „von anhaftendem schmutze oder sonstiger unreinigkeit“.⁷ Schmutz bzw. Verschmutzung werden allerdings bereits mit Krankheit gekoppelt, indem auf Erkrankungen verwiesen wird, „welche mit sichtbarer äusserer unreinheit verknüpft [...] [sind], von aussatz u. ähnl.“⁸ Der Gegenbegriff ‚Unreinheit‘ ruft im *Deutschen Wörterbuch* nun die Unterscheidung unbefleckt / befleckt auf, die die Semantik von rein / unrein erweitert: „[I]n biblischem gebrauch spielt *rein* in dieser anwendung vielfach auch in das rituelle gebiet hinüber [...] [:] [G]ehe hin und wassche dich sieben mal im Jordan, so wird dir dein fleisch widerstattet und rein werden. 2 kön. 5, 10“.⁹ Das „symbolisch[e] rein, besonders nach rituellen satzungen“¹⁰ stellt den Gegensatz zum religiös-rituellen und sittlich aufgeladenen „*unrein*, dessen berührung befleckt“¹¹ dar.

Wie solcherlei Stellen zeigen, wird auch die dichotome Struktur der Begriffe Reinheit / Unreinheit importiert, die als ‚asymmetrische Gegenbegriffe‘¹² im Sinne Reinhart Kosellecks zu verstehen sind; Reinheit und

7 [Art.] ‚rein‘. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=R03752> [letzter Zugriff: 28. 08. 2023].

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Reinhart Koselleck: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe. In: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/Main 1979, S. 211–259.

Unreinheit werden also einerseits als wechselseitige Negation gesetzt, sind andererseits aber zugleich aufeinander bezogen; „Reinheit braucht Unreinheit“, so Peter Burschel.¹³

Die Beispiele im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm zeigen die Breite und Heterogenität des Diskurses der Reinheit auf: „reinheit der luft, [...] des blutes, der abstammung, des tons, des vokals, des reims, der sprache, [...], der lehre, des herzens, des characters, der absichten, [...], des urtheils u. s. w.“¹⁴ Bezieht sich die „reinheit der Luft“ noch auf die Abwesenheit von Miasmen – die Logik wäre also sauber / schmutzig bzw. anwesend / abwesend –, so klingt bei der Reinheit „der sprache“ bereits eine andere, abstraktere Logik an, die etwa Jürgen Brokoff in seiner *Geschichte der reinen Poesie*¹⁵ ausführlich beleuchtet und die nicht auf die Reinigungen der Sprache zu reduzieren ist. Bei der Reinheit „des herzens“ oder „des characters“ wird die Dichotomie sauber / schmutzig nun vollständig durch die Dichotomie befleckt / unbefleckt ersetzt. Die Reinheit „des blutes, der abstammung“ nimmt die Unterscheidungen auf und deutet nicht nur an, in welche Richtung sich die Reinheitsphantasmen auch entwickeln können, sondern zeigt auf, dass diese spezifischen Dichotomien bereits von Anfang an – oder zumindest bereits bei den Grimms – die Logik der Reinheit ausmachen.

Mit dem Begriff Reinheit wird folglich nicht nur ein breites Panorama an Unterscheidungsmöglichkeiten aufgerufen, sondern es wird eine wirkmächtige Ordnungsinstanz eingesetzt, mit der Differenzen von dichotomen Zuständen (rein / unrein, befleckt / unbefleckt, das Eige-

13 Peter Burschel: Die Erfindung der Reinheit. Eine andere Geschichte der frühen Neuzeit. Göttingen 2014, S. 16.

14 [Art.] ‚Reinheit‘. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=R03792> [letzter Zugriff: 28. 08. 2023].

15 Jürgen Brokoff: Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde. Göttingen 2010.

ne/ das Fremde etc.), die oftmals in der politischen und / oder religiösen Rhetorik maximal aufgeladen werden, sowohl beschrieben als auch als Differenzierung vollzogen und legitimiert werden können.

Grundsätzlich bedeutet Reinheit die Abwesenheit und Unreinheit die Anwesenheit eines störenden Elements, das als Schmutz bzw. als Verschmutzung qualifiziert wird. Reinheit/Unreinheit korreliert somit mit Ordnung/Unordnung: „Schmutz [ist] wesentlich Unordnung“,¹⁶ so Mary Douglas in ihrer anthropologischen Studie *Reinheit und Gefährdung*. Schmutz ist als „Abfallprodukt eines Vorgangs [zu verstehen], der im Trennen und Ordnen besteht“, so Roger Fayet.¹⁷ Die Definition als rein bzw. unrein ordnet folglich Welt; die Logik der Zuordnung ist dabei aber nicht ontologisch, sondern strukturalistisch organisiert: Schmutz – wie etwa das Haar in der Suppe, das sich nicht mehr am ‚richtigen Ort‘, nämlich auf dem Kopf befindet – zeichnet sich dadurch aus, dass er „erkennbar fehl am Platz“¹⁸ ist. Das relationale und arbiträre Konzept definiert Reinheit als Ordnung und als Nicht-Verstoß gegen die Regeln der räumlichen Zuordnung, woraus sich im Umkehrschluss ergibt, dass Schmutz bzw. Unreinheit mit Unordnung und unzulässigen Vermischungen in Verbindung steht:

Das Reine befindet sich [...] im Bereich des Wertvollen, aber es ist dort, weil es das Unvermischte ist, das heißt, weil es sich im Verhältnis zu einem bestimmten Kategoriensystem ‚inkategorial‘ verhält. [...]

16 Mary Douglas: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*. Frankfurt/Main 1988, S. 12.

17 Roger Fayet: *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*. Wien 2003, S. 20.

18 Douglas: *Reinheit und Gefährdung*, S. 208. – Fayet nimmt diese Überlegungen auf, indem er ein „neues Abfallmodell“ entwickelt. Fayets Kernthese lautet hier, dass „Reinigung [...] Differenzierung der Wirklichkeit [bedeutet]“, Fayet: *Reinigungen*, S. 46.

Das Unreine hingegen ist das, was sich im Bezug auf dasselbe System als mehrdeutig und vermischend erweist.¹⁹

Die oftmals zu beobachtende Struktur der Erzählung der ‚verlorenen Reinheit‘ ergibt sich aus diesen Differenzierungen: Der ‚reine‘ Ursprung – der im Regelfall eine Fiktion,²⁰ ein handlungsevozierendes und Vergesellschaftungen vollziehendes Narrativ, ein Ursprungsmythos ist – wird als verloren diagnostiziert und betrauert. Die Diagnose der Differenz zu dem vormaligen „einkategorial[en]“²¹ Idealzustand erfordert dann Reinigungspraktiken, die das ‚Unreine‘ und das Vermischte eliminieren oder transformieren, um so die Reinheit – und zugleich die Ordnung bzw. den Mythos der Ordnung – des Ausgangszustands wiederherzustellen. Reinheit – das ergibt sich aus diesen Operationen – reguliert zudem die Körper: Mit ihr werden Körper differenziert, ein- oder ausgeschlossen sowie trainiert und geformt.²² Wohin diese Ein- und Ausschließungen führen können und wie der Rekurs auf Reinheit diese vorbereitet, wird im Folgenden in den Blick genommen.

Die Negativwertung der Vermischung, die mit der Absolutsetzung eines starren Ordnungssystems einhergeht, ist nicht nur aus einer ästhetischen, sondern vor allem aus einer politischen Perspektive als problematisch einzustufen. Jean-Luc Nancy hält hierzu pointiert fest: „Zu-

19 Fayet: *Reinigungen*, S. 60.

20 „Die Mischung existiert nicht, sowenig wie *die* Reinheit. Es gibt weder *reine* Mischung, noch *unberührte* Reinheit. [...] Nichts ‚Reines‘ existiert, das nicht an ‚anderes‘ *rührt* [...]. Weder gibt es das bloß Gemischte noch das bloß Identische, sondern immer gibt es eine endlose Verentmischung beider, einen Streit, in dem sich das eine im anderen zersetzt oder setzt.“ Jean-Luc Nancy: *Lob der Vermischung*. In: *Lettre Internationale* 21 (1993), S. 4–7, hier S. 7.

21 Ebd.

22 Der Titel von Gerhard Härles Band zur Reinheit führt die divergenten Kategorien, die durch Reinheit reguliert werden, zusammen: *Reinheit der Sprache, des Herzens und des Leibes*.

nächst, um das klarzustellen: das simple Lob der Mischung hat vielleicht Irrtümer hervorgebracht, aber das simple Lob der Reinheit war und ist für Verbrechen verantwortlich.²³

Die skizzierten Vorüberlegungen zeigen, dass die Reinheitserzählungen auch auf das Politische wirken. Reinheit erscheint hier als semantisch variabel zu füllendes Instrument, mit dem eine oftmals politisch nicht unproblematische Logik gestützt und legitimiert sowie in die Operation der Tat überführt wird. Reinheit ließe sich, und das kann ich hier nur andeuten, in das um 1900 wirkmächtige Syntagma Wille – Entscheidung – Tat eingliedern. Folgt man dieser Beobachtung wird die Bedeutung der sprachlichen Fassung der Reinheit – und damit auch die Bedeutung der Narrativierung der Reinheit in der Literatur – deutlich: Die Texte bilden nicht einfach ein Paradigma ab oder nach, sondern schreiben an diesem mit, organisieren und kommunizieren dieses. Zudem legen die Vorüberlegungen nahe, sich den Reinheitserzählungen in Texten ab 1900 zu widmen, in denen oftmals besonders explizite wie radikale Reinheitsphantasmen entfaltet werden, die dann im Sinne einer Vorgängigkeit des Imaginären erst im Anschluss auch im Realen vollzogen werden.²⁴

Die semantische Füllung der Reinheit kann sehr unterschiedlich ausfallen, es geht folglich bei der Diskussion nicht um die Semantik. Vielmehr stehen die Struktur und die Funktion des Diskurses der Reinheit im Fokus. Welche politischen Operationen werden also durch die sprachliche Narrativierung vorbereitet, angelegt oder vollzogen? Es geht im Folgenden darum, die *Funktion* der Erzählung der Reinheit zu einem bestimmten Zeitpunkt in den Blick zu nehmen und die mit ihr implementierten Prozesse der Differenzierung und Exklusion zu beobachten.

23 Nancy: Lob der Vermischung, S. 5.

24 Damit soll keineswegs behauptet werden, dass sämtliche Erzählungen der Reinheit zwangsläufig mit totalitären Reinigungs- und Ausschließungspraktiken enden müssen.

3 Die Reinheit der Tat

Bereits um 1800 wird die Verzahnung des Politischen, Juridischen und Ethisch-Moralischen mit der Reinheit deutlich: In Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* werden die Kosten und Folgen der gewaltsamen Revision der politischen Ordnung verhandelt.²⁵ Insbesondere die Ausschließung Tells aus dem postrevolutionären Politischen – er wird aus strategischen Gründen im Bereich des Privaten und des Nicht- oder Vor-Politischen verortet – stellt die ‚Reinheit‘ der Revolution sicher: So betont Walter Fürst etwa, dass das Politische, der „reine[] Sieg/Mit Blute nicht geschändet [wurde]“ (NA 10, 2912 f.). Die „Gewalttat [wird] außerhalb jeder kontraktualistischen Grundlage“²⁶ verortet, wie Albrecht Koschorke festhält. Tells dezidiert politische Tat wird kategorisch von der Revolution gesondert, obschon die Notwendigkeit des politisch motivierten Attentats, das im Sinne eines Widerstandsrechts ausgeführt, aber als spontane Nothilfe ausgeflaggt wird, explizit erörtert wird:

Stauffacher:

Nur mit dem Geßler fürcht ich schweren Stand, [...]

Nicht ohne Blut räumt er das Feld, ja selbst

Vertrieben bleibt er furchtbar noch dem Land,

Schwer ists und fast gefährlich, ihn zu schonen. (NA 10, 1428–1432)

25 Ausführlich habe ich dies an anderer Stelle diskutiert. Vgl. Immanuel Nover: *Die Tat als Aushandlung des Politischen. Zur Logik des Politischen in der deutschsprachigen Literatur von 1773 bis 2014*. Berlin, Boston 2022, S. 84–117.

26 Albrecht Koschorke: *Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers Tell*. In: Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza, ders. (Hg.): *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*. München 2003, S. 106–122, hier S. 118.

Stauffacher bindet Tell explizit in die Exekution der politischen (Gewalt-)Tat ein: „So kann das Vaterland auf euch nicht zählen,/ Wenn es verzweiflungsvoll zur Nothwehr greift?“ (NA 10, 438 f.) Tell, so die Regieanweisung, „gibt ihm die Hand“ (NA 10, nach 439), willigt also in die politische Verschwörung ein. Zugleich verweigert er aber die Diskursivierung der Tat, er ist bereit zur entscheidenden Tat – ohne Tell wäre die avisierte neue Ordnung kaum zu erreichen, die „Mordtat [bildet] also durchaus einen wesentlichen Bestandteil des Bundesschlusses“²⁷ –, entzieht sich aber dem Politischen, das in den Diskussionen der Verschwörer stattfindet.²⁸

Der Tell holt ein verlornes Lamm vom Abgrund,
Und sollte seinen Freunden sich entziehen?
Doch was ihr thut, laßt mich aus eurem *Rath*,
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen,
Bedürft' ihr meiner zu bestimmter *That*,
Dann ruft den Tell, es soll an mir nicht fehlen. (NA 10, 440–445)

Die exekutierte Gewalt stellt nun ein Problem für die erfolgte Revolution dar: „Bevor die Gründungsgewalt in den Gründungsmythos der Republik einverleibt werden kann, muß sie symbolisch gebannt werden“,

27 Ebd., S. 116.

28 „Das Wort verunmöglicht die Tat, da – und hier erkennt Tell bereits den notwendigen Preis für die Tat und die neue Ordnung – die diskursive Fassung der Tat Tell in den Kreis der Verschwörer einbinden würde und die neue Ordnung mit dem explizit erörterten politischen Mord beflecken würde. Nur der Ausschluss der sich abzeichnenden Tat aus dem politischen ‚Erscheinungsraum‘ vermag die ‚Reinheit‘ der neuen Ordnung zu wahren – entscheidend für die Formation des Politischen bleibt der (diskursive) Ausschluss Tells: ‚Doch was ihr thut, laßt mich aus eurem *Rath*‘ (NA 10, 442).“ Nover: Die Tat als Aushandlung des Politischen, S. 96.

so Albrecht Koschorke.²⁹ Gebannt wird sie zum einen durch den Ausschluss des Täters Tell und zum anderen durch die Differenzierung von zwei Gewalttaten: Tells politische Tat wird von Parricidas egoistischer Untat kategorisch gesondert – und diese Differenzierung wird von Tell selbst mit der Etablierung der Unterscheidung rein/unrein ausgeführt. Bezeichnenderweise wird Parricida von Tell direkt mit Unreinheit konnotiert, wohingegen er sich selbst der Reinheit zuordnet:

Von dem Blute triefend
Des Vatermordes und des Kaisermords,
Wagst du zu treten in mein reines Haus,
Du wagsts, dein Antlitz einem guten Menschen
Zu zeigen und das Gastrecht zu begehren? (NA 10, 3168–3172)

Die Taten werden ebenfalls mittels der Dichotomie rein / unrein differenziert:

Tell:
Unglücklicher!
Darfst du der Ehrsucht blutge Schuld vermengen
Mit der gerechten Nothwehr eines Vaters?
[...]
– Zum Himmel heb' ich meine reinen Hände,
Verfluche dich und deine That – Gerächt
Hab ich die heilige Natur, die du
Geschändet – Nichts theil' ich mit dir – Gemordet
Hast du, ich hab mein theuerstes vertheidigt. (NA 10, 3174–3184)

29 Koschorke: Brüderbund und Bann, S. 119.

Die politische, juristische und ethische Differenzierung, die der Text vollzieht, zeigt auf, wie die Unterscheidung rein/unrein politische Operationen ermöglicht: Parricidas Tat als „blutige Schuld“ zu fassen, ist einleuchtend; Tells politisches Attentat jedoch als „gerechte[] Nothwehr eines Vaters“ zu qualifizieren, reduziert den revolutionären Gehalt der Tat aus politisch-strategischen Gründen, die sowohl textintern als auch textextern zu verorten sind. Die ‚Reinheit‘ der blutigen Revolution wird diskursiv behauptet und produziert; die Unreinheit des politischen Blutvergießens wird aus der kollektiven Erinnerung ausgeschlossen, im Gegensatz zu der Hand des Mörders sind die Hände der Verschwörer rein und vermögen deshalb den Gewinn der Tat einzufahren: „Den Mördern bringt die Unthat nicht Gewinn,/ *Wir* aber brechen mit der reinen Hand/ Des blutigen Frevels segenvolle Frucht“ (NA 10, 3015–3017).

Die eigentliche politische Operation ist die Aufladung der Unterscheidung rein/unrein: Die Reinheit der Hände, die Tell behauptet, stimmt auf der Ebene des Faktischen nicht (Tell hat, metaphorisch gesprochen, Blut an den Händen), sie stimmt nur, wenn rein/unrein auf das Politische und Ethische der Tat bezogen wird. Und genau das tut Tell ja auch: „Gerächt“ wird gegen „Gemordet“ gestellt. Wenn aber das Motiv für die Tat über die Reinheit des Täters entscheidet – und Tells Attentat auf Geßler ließe sich ja wie die meisten Attentate je nach politischer Perspektive unterschiedlich bewerten –, dann wird deutlich, dass Reinheit erstens nicht als absolute dichotome Struktur gedacht und zweitens nicht zwangsläufig allein empirisch oder faktisch begründet werden kann. Genau dieses Moment der Unschärfe oder – positiv gewendet – dieses Potenzial der Füllung ermöglicht die politische Erzählung wie Instrumentalisierung der Reinheit. Drittens wird klar – und das ist nicht zuletzt hinsichtlich der im folgenden Kapitel in den Blick genommenen Texte von Benn wichtig –, dass die in *Wilhelm Tell* erzählte Reinheit und die mit ihr vollzogenen Operationen politisch nicht grundsätzlich problematisch sind, also nicht zwangsläufig ein totalitäres wie exkludierendes politisches System durch die Reinheit gedacht oder eröffnet wird.

4 Züchtungen und Reinigungen

In den Texten von Gottfried Benn wird Reinheit anders gedacht; die Texte artikulieren einen Extrempunkt der Reinheitsphantasmen, indem sie Konzepte der Reinheit nebst den entsprechenden Reinigungspraktiken nicht auf die (politische) Tat, sondern auf die (nun auch politischen) Körper applizieren.³⁰ Extrem sind die Texte nicht nur durch ihre expliziten Züchtungstheorien, sondern auch durch die in und mit ihnen vollzogene Kopplung des Literarischen mit dem Politischen. Die Grundierung dieses Politischen wird von Benn, etwa in *Züchtung I*, 1933 publiziert, deutlich herausgearbeitet; dieses Politische ist eugenisch grundiert und die entfalteteten Reinigungsprozesse folglich eugenisch motiviert: „[J]ede politische Entscheidung, die heute fällt, ist eine Entscheidung anthropologischer und existentieller Art. [...] Welchen Wesens ist der Mensch? [...] [H]eute ist er tragisch, erbsündig, bedarf der Reinigung“.³¹ Die hier noch religiös konnotierten Diagnosen und Praktiken werden einige Sätze später genauer gefasst; es geht – wie so oft um 1900 – um den ‚Neuen Menschen‘, der „halb aus Mutation und halb aus Züchtung“³² entstehen wird, „der deutsche Mensch“.³³ In *Bekenntnis zum Expressionismus*, ebenfalls 1933 erschienen, spricht Benn dann von der „Züchtung der

30 Der Zugriff des Politischen auf den Körper ruft Michel Foucaults Beobachtung auf, dass „[d]er moderne Mensch [...] ein Tier [ist], in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht“, Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt/Main 1983, S. 138.

31 Gottfried Benn: *Züchtung (1933) (Züchtung I)*. In: Ders.: *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*. Hg. v. Bruno Hillebrand. 3. Aufl. Frankfurt/Main 2006, S. 237–244, hier S. 238.

32 Ebd.

33 Ebd.

Überraschen, der solaren Eliten“³⁴ die Teil seiner Vision des „totale[n] Staat[s]“³⁵ sind. Diese Züchtung ist politisch fundiert, das Politische ist hier also als Bio-Politische im Sinne Michel Foucaults zu denken. Benn stellt deutlich heraus, dass das Ziel nicht die Kunst, sondern der Mensch an sich ist: „Was politisch geprägt werden wird, wird nicht die Kunst sein, sondern ein artneues, schon klar erkennbares Geschlecht.“³⁶

Die Züchtung des ‚neuen Menschen‘ – also die „Züchtung der Überrasassen, der solaren Eliten“ (siehe oben) – setzt zum einen die Etablierung eines Systems voraus, das die „Überrasassen“ definiert, und bedeutet zum anderen, und auch das macht Benn ja sehr deutlich, dass auf die Prozesse der Unterscheidung Praktiken der Ausscheidung folgen müssen. Das Unreine wird vom Reinen geschieden, der ‚reine‘ Körper vom ‚unreinen‘ gesondert; das Programm entspricht somit den Überlegungen Fayets zum Schmutz und zu den Vermischungen: Schmutz ist als „Abfallprodukt eines Vorgangs [zu verstehen], der im Trennen und Ordnen besteht“.³⁷ Benn zielt auf die Produktion des Unvermischten, das Fayet dann, dies sei noch einmal zitiert, in den Blick nimmt:

Das Reine befindet sich [...] im Bereich des Wertvollen, aber es ist dort, weil es das Unvermischte ist, das heißt, weil es sich im Verhältnis zu einem bestimmten Kategoriensystem ‚einkategorial‘ verhält. [...]

34 Gottfried Benn: Bekenntnis zum Expressionismus (1933). In: Ders.: Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke, S. 261–274, hier S. 273.

35 Benn: Züchtung, S. 237.

36 Benn: Bekenntnis zum Expressionismus, S. 273.

37 Fayet: Reinigungen, S. 20. – An dieser Stelle sei nochmals an Nancys Hinweis auf die politische Problematik der Programmatik des Unvermischten erinnert: „Zunächst, um das klarzustellen: das simple Lob der Mischung hat vielleicht Irrtümer hervorgebracht, aber das simple Lob der Reinheit war und ist für Verbrechen verantwortlich.“ Nancy: Lob der Vermischung, S. 5.

Das Unreine hingegen ist das, was sich im Bezug auf dasselbe System als mehrdeutig und vermischend erweist.³⁸

Der von Benn avisierte „deutsche Mensch“ ist der unvermischte ‚reine‘ Mensch und lässt sich unter die zahllosen Visionen von ‚Neuen Menschen‘ subsumieren, die Alain Badiou als Signatur der Zeit ab 1900 versteht:

Im Grunde ist das Jahrhundert von einem bestimmten Moment an von der Idee besessen gewesen, den Menschen zu verändern, einen neuen Menschen zu schaffen. Es stimmt, daß diese Idee zwischen den Faschismen und den Kommunismen zirkuliert [...]. Einen neuen Menschen zu schaffen läuft immer darauf hinaus, daß man die Zerstörung des alten verlangt. Die gewaltsame, die unversöhnliche Diskussion bezieht sich darauf, was der alte Mensch ist. In jedem Fall ist das Projekt so radikal, daß bei seiner Verwirklichung die Singularität menschlicher Leben nicht zählt – das ist bloß Material.³⁹

Badiou's Überlegungen stellen die Radikalität des biopolitischen Projekts des ‚Neuen Menschen‘, das sich von Brechts *Lehrstücken*, in denen mit der Diskussion des für die Gemeinschaft notwendigen Sterbens des Individuums – „Sterbt, aber lernt“⁴⁰ – eine „Thanatopolitik“⁴¹ verhandelt wird, über Jüngers Kriegsprosa bis zu Marinettis Manifesten beobachtet lässt, sich also politisch nicht nur auf der Seite der rechts-nationa-

38 Fayet: *Reinigungen*, S. 60.

39 Alain Badiou: *Das Jahrhundert*. Berlin, Zürich 2006, S. 17.

40 Bertolt Brecht: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. In: Ders.: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt/Main 1978, S. 235–245, hier S. 241.

41 Eva Horn: „Sterbt, aber lernt“. *Thanatopolitik in Brechts Lehrstücken*. In: Uwe Hebekus, Ingo Stöckmann (Hg.): *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitäten der Klassischen Moderne 1900–1933*. München 2008, S. 312–336, hier S. 315.

listischen biopolitischen Regime verorten lässt, deutlich heraus.⁴² Es geht – mit Foucault gesprochen – um „die Zäsur zwischen dem, was leben, und dem, was sterben muß“.⁴³ Und diese Zäsur, also dieser Zugriff der Politik auf das „nackte Leben“,⁴⁴ erfolgt nach jeweils zu definierenden Kriterien. Benn verschleiert diese biopolitische Zielsetzung keineswegs:

Der Begriff Züchtung, Züchtung eines Volkes, der bei uns jetzt eine so große Rolle spielt, geht nach zwei Richtungen, nach einer kritischen und einer produktiven. Die eine strebt nach Ausschaltung des unerwünschten, die andere nach der Erhöhung der Fruchtbarkeit des erwünschten Lebensmaterials.⁴⁵

Benns biopolitische Programmatik läuft also auf die Auslöschung im KZ und auf die Züchtung im Lebensborn zu. Das erklärte Ziel der Züchtung, die sich nicht allein auf das Physische (oder Männlich-Soldatische) konzentriert, lautet: „Gehirne muß man züchten, große Gehirne, die Deutschland verteidigen, Gehirne mit Eckzähnen, Gebiß aus Donnerkeil.“⁴⁶

Benn nun mit der Relativierung, der Text sei bereits 1933 erschienen, zu verteidigen, erscheint wenig überzeugend. Der Text verweist erstens bereits in dem kurzen Zitat auf ein „uns“ und verankert den Begriff Züchtung in einem virulenten textexternen Diskurs, der sicherlich auch

42 Vgl. ausführlich hierzu: Nover: Die Tat als Aushandlung des Politischen, insb. S. 266–283.

43 Michel Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France. 1975–1976. Frankfurt/Main 1999, S. 295.

44 Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt/Main 2002.

45 Gottfried Benn: Geist und Seele künftiger Geschlechter (1933). In: Ders.: Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke, S. 253–259, hier S. 253.

46 Benn: Züchtung, S. 242 [Hervorh. im Orig.].

Effekte jenseits der Literatur zeitigen soll; genauer: Literatur bezieht sich hier auf das Politische und will in diesem wirken. Systemtheoretisch betrachtet wird hier also die „Ausdifferenzierung der Literatur zu einem eigenständigen Kommunikationssystem frontal [angegriffen]“,⁴⁷ so Gerhard Plumpe mit Blick auf die Avantgarde und den „rechte[n] Avantgardist[en]“⁴⁸ Benn. Benns Züchtungsphantasmen lassen sich zweitens an die dezidiert politisch wirkenden Texte *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* von Alfred Rosenberg und *Mein Kampf* von Adolf Hitler anschließen; die politische Logik der Reinigung und Auslöschung ist vergleichbar.⁴⁹ Bei Rosenberg wird das Programm 1930 – also drei Jahre vor der Publikation von Benns Text – wie folgt entfaltet: „Will eine deutsche Erneuerung die Werte unserer Seele im Leben verwirklichen, so muß sie auch die körperlichen Voraussetzungen dieser Werte erhalten und stärken. Rassenschutz, Rassenzucht und Rassenhygiene sind also die unerläßlichen Forderungen einer neuen Zeit“.⁵⁰ Rosenberg stellt die biopolitischen Zuchtprogramme also deutlich heraus. Foucaults Beobachtung, dass in der modernen Politik das Leben des Menschen „als Lebewesen auf dem Spiel steht“⁵¹ – Agamben sieht dies bekanntlich als „das ent-

47 Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen 1995, S. 184. – Bis 1934, als Hitler endgültig die nationalsozialistische Kunstpolitik im Sinne einer „klassizistisch-bodenständig-realistischen Linie“ festlegte, versuchte er als „rechter Avantgardist“, avancierte Literatur und nationalsozialistische Kultur zusammenzubringen“, um somit eine Position als Künstler im System zu besetzen. Ebd., S. 229.

48 Ebd. – Avantgarde impliziert aus systemtheoretischer Sicht keineswegs eine positive Wertung; es geht allein um die Wirkungsabsicht durch die Entdifferenzierung.

49 Mit dem Fokus auf die Erzählung der Tat habe ich die Texte an anderer Stelle erörtert. Vgl. Nover: *Die Tat als Aushandlung des Politischen*, S. 252–265.

50 Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*. 149–152. Aufl. München 1939, S. 577.

51 Foucault: *Der Wille zum Wissen*, S. 138.

scheidende Ereignis der Moderne“⁵² –, lässt sich zumindest in diesem Text und durch die mit diesem verknüpfte textexterne Politik nachvollziehen. Ganz ähnliche Formulierungen wie bei Rosenberg finden sich auch in *Mein Kampf*.⁵³

Die in den Texten von Benn aktualisierte Logik der Reinheit mit ihrer Leitunterscheidung, die ‚rassisch‘ motiviert ist und entsprechende Ausschlüsse legitimiert, unterscheidet sich sowohl hinsichtlich der zugrundeliegenden politischen Idee als auch hinsichtlich der politischen Konsequenzen von den politischen Reinheitserzählungen in Schillers *Wilhelm Tell*. Die beiden Texte markieren Extrempunkte der Reinheitserzählung: In *Wilhelm Tell* werden die Reinheitserzählungen genutzt, um die politische Revolution nebst der Gründung der freiheitlichen Republik von der Gewalt der Gründungstat rein zu halten; ihre Funktion ist also, die Reinheit des Gründungsmythos sicherzustellen, um so die politische Idee der Republik nicht zu beschädigen. In Benns Texten wie auch in den Texten von Hitler und Rosenberg werden hingegen die Reinheitserzählungen genutzt, um Körper unterscheiden und ausschließen / auslöschen zu können. Die Erzählung der Reinheit stützt die (problematische) politische Idee der ‚rassischen‘ Reinheit; durch die aus der

52 Agamben: *Homo Sacer*, S. 14.

53 Um nur ein Beispiel zu nennen: „Was auf diesem Gebiete heute von allen Seiten versäumt wird, hat der völkische Staat nachzuholen. Er hat die Rasse in den Mittelpunkt des allgemeinen Lebens zu setzen. Er hat für ihre Reinerhaltung zu sorgen. Er hat das Kind zum kostbarsten Gut eines Volkes zu erklären. Er muß dafür Sorge tragen, daß nur, wer gesund ist, Kinder zeugt; daß es nur eine Schande gibt: bei eigener Krankheit und eigenen Mängeln dennoch Kinder in die Welt zu setzen; doch eine höchste Ehre: darauf zu verzichten. [...] Denn hat erst ein Volk und ein Staat diesen Weg einmal beschritten, dann wird sich auch von selbst das Augenmerk darauf richten, gerade den rassisch wertvollsten Kern des Volkes und gerade seine Fruchtbarkeit zu steigern, um endlich das gesamte Volkstum des Segens eines hochgezüchteten Rassengutes teilhaftig werden zu lassen.“ Adolf Hitler: *Mein Kampf*. 641–645. Aufl. München 1941, S. 447f., im Orig. ist ein Großteil der Passage hervorgehoben.

Logik resultierenden Unterscheidungen und durch die Erzählung der vermeintlich erfolgten Verunreinigung werden die nun obligatorischen Reinigungspraktiken diskursiv legitimiert und in Gang gesetzt.

5 Reinräume

In Hugo von Hofmannsthals frühen Einaktern *Gestern* und *Der Tod des Tizian* wird die bereits angedeutete Reinheit der Kunst mit der Reinheit des Politischen enggeführt und zugleich problematisiert. Hofmannsthals Texte schließen somit kritisch an Reinheitskonzepte in der Kunst an, die sich etwa prominent in Goethes *Iphigenie auf Tauris* verfolgen lassen: So zeigt Brokoff, dass die Ästhetik der Reinheit, die das Stück auszeichnet, sich zum einen in Iphigenies „Ethos der Reinheit“⁵⁴ spiegelt, zum anderen aber eine Maximal-Stilisierung der Figur Iphigenie bedeutet und so eine bewusste „Unwirklichkeit“⁵⁵ erzeugt, die das Stück als „Meta-Drama“⁵⁶ „vollständig den Bedingungen der Kunst“⁵⁷ unterwirft. Die „Bedingungen der Kunst“ – vor allem in ihrer Radikalisierung im Sinne Georges – stellen einen Bezugspunkt für die ästhetischen und poetologischen Positionen Hofmannsthals dar. Die Texte reflektieren aber zugleich die ethisch-politische Dimension der Reinheit und grenzen sich somit resümierend von den bereits diskutierten Konzepten ab, die in den Texten von Schiller und Benn entfaltet wurden. Gerade die Verknüpfung

54 Brokoff: Geschichte der reinen Poesie, S. 123.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 130.

57 Ebd., S. 123. – Zu Goethes Konzept der Reinheit und Problematik der Vermischung siehe: „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben“. Johann Wolfgang Goethe: „Einleitung [in die Propyläen]“. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter. Bd. 6/2. München 2006, S. 9–26, hier S. 20.

des Ethischen mit dem Ästhetischen zeichnet Hofmannsthals Überlegungen aus.⁵⁸

In *Gestern* verbindet der Tatmensch Marsilio im Gegensatz zu dem zaudernden Beobachter Andrea die Reinheit mit der fanatischen religiösen Tat. Einmal mehr wird das um 1900 omnipräsente Projekt des ‚Neuen Menschen‘ ins Spiel gebracht – Marsilio spricht von dem Plan, „ein neu Geschlecht zu gründen“⁵⁹ –; diesmal motivieren und legitimieren sich die Reinigungsprozesse durch eine radikale wie elitäre religiöse Positionierung: „Das Licht Savonarolas [soll] wieder werden“.⁶⁰ Um den Lehren des italienischen Bußpredigers zu entsprechen, muss die Reinigung durch die Gewalt vollzogen werden:

Der reinigenden Reue heller Brand
Hinfahren durch dies angefaulte Land.
Mit feuchten Geißeln, blutbesprengten Haaren
Durchziehn Perugia schon die Büßerscharen.
Es zucken feige die zerfleischten Glieder,
Des Geistes Sieg verkünden ihre Lieder.
Auf ihren Stirnen, den verklärten, bleichen,
Flammt durch den Qualm der Nacht das Kreuzeszeichen,
Es geht vor unsrer Schar ein Gotteswehen,
Der heiligen Wut kann keiner widerstehen.⁶¹

58 Dies wird auch in *Ad me ipsum* und in *Buch der Freunde* reflektiert; zu den Texten vgl. Nover: Die Tat als Aushandlung des Politischen, S. 154–158.

59 Hugo von Hofmannsthal: *Gestern*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Gedichte – Dramen I*. 1891–1898. Hg. v. Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch. Frankfurt/Main 1979, S. 211–243, hier S. 219.

60 Ebd., S. 220.

61 Ebd.

Das unreine „angefaulte Land“ wird mit Gewalt überzogen, um Reinheit wiederherzustellen und Verklärung zu erlangen. Die ‚heilge Wut‘ der religiösen Fanatiker richtet sich sowohl gegen die vermeintlich Un- oder Andersgläubigen als auch gegen die eigenen Verunreinigungen. Andrea schützt seinen alten Freund Marsilio allerdings nicht aus religiöser Überzeugung, sondern aus einer ästhetizistisch motivierten Schaulust:

Ich will dich schützen: hier in meinem Haus, [...]
Hier sollen sie das Kreuz, die Geißel finden,
Den Totenkopf, in blumigen Gewinden!
Ein Grabeschauer soll den Saal durchfluten,
Und wenn du weckst die heiligtollen Gluten,
Und wenn sie einen Scheiterhaufen schichten
Aus Bildern, Blumen, Teppichen, Gedichten,
Wenn sie vergessen auf ihr eignes Grauen
Und taumelnd schlingen einen Büsserreigen ...
Die Stirnen in den Staub des Bodens neigen,
Zu Füßen dir die blassen, schönen Frauen! ...
Ich will dich schützen ... denn das möcht ich schauen.⁶²

In *Gestern* erfährt die mit der Gewalt verknüpfte Reinheit weder aus der fanatisch-religiösen noch aus der ästhetizistischen Perspektive eine affirmative Darstellung: „Der reinigenden Reue heller Brand“ (siehe oben) wird vielmehr als ethisch fragwürdige Entgrenzung gewertet. Auch die von der Figur Andrea formulierte Schaulust, die den religiösen Reinigungsexzess als ästhetisches Spektakel goutiert, das seinen Höhepunkt im Scheiterhaufen findet, wird aus der Perspektive des Textes kritisiert; die sich andeutende Dekadenz der Figur wird als ethische Verfehlung gelesen.

62 Ebd., S. 221.

In *Der Tod des Tizian* entfalten die Tizianschüler in einem topographisch ausgesetzten Kunstraum im Moment des drohenden Todes ihres Meisters eine ästhetisch wie ethisch motivierte Reinheitslehre, die eine zweifache Reinigung vorsieht: Alles, was nicht Kunst ist, und alle, die keine Künstler*innen sind, werden exkludiert. „Antonio: Darum umgeben Gitter, hohe, schlanke, / Den Garten.“⁶³ Die Gitter stellen die erfolgte Reinigung des Kunstraums symbolisch und faktisch sicher; das Leben, das in Gianinos dionysischer Vision emphatisch beschworen wird – es ist die Rede von Rausch, Qual, Geist, Blut etc. –, wird als das Gemeine wie Hässliche und Unreine ausgeschlossen. Desiderio vollzieht diese zweifache differenzierende Reinigung mit dem Blick auf die Stadt und ihre Bewohner*innen explizit:

Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit,
Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen;
Und was die Ferne weise dir verhüllt,
Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen
Und ihre Welt mit unsren Worten nennen ... [...]
So gleicht der unsre ihrem Schlafe nicht:
Da schlafen Purpurblüten, goldne Schlangen,
Da schläft ein Berg, in dem Titanen hämmern –
Sie aber schlafen, wie die Austern dämmern.⁶⁴

Desiderio betreibt nicht nur eine Reinigung im Feld des Ästhetischen, indem er den Kunstraum von der „Häßlichkeit“ und der „Gemeinheit“ reinigt, sondern er exkludiert zugleich die der Kunst nicht zugehörigen

63 Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Gedichte – Dramen I*, S. 245–259, hier S. 254.

64 Ebd., S. 253 f.

Menschen, „die die Schönheit nicht erkennen“, weitet die Differenzierung und Reinigung also auf das Feld des Politischen aus. Den kunstfernen Menschen wird zum einen der Sinn für Schönheit abgesprochen; zum anderen werden die „Tollen“ räumlich bei den Tieren verortet – eine Zuordnung, die die doppelte Unreinheit und die maximale Differenz zwischen Kunstraum und ästhetischer Existenz auf der einen und der „Häßlichkeit“ der entmenschlichten ‚dämmernden Austern‘ auf der anderen Seite herausstellt. Desiderios elitäre ästhetische Programmatik ließe sich sicher mit Blick auf Stefan Georges ‚Tempel der Kunst‘ noch schärfer fokussieren; auch hier schließt das Tor, und ‚Unbereite‘ – um mit George zu sprechen – werden fortgeschickt. Steffen Martus’ Feststellung, dass „Reinheit und Gemeinschaftsbildung [...] ‚um 1900‘ zusammen[gehören]“,⁶⁵ gilt auch hier – das Ziel ist eine elitäre wie exkludierende, also gereinigte Gemeinschaft (man denke etwa an den George-Kreis). Genau diese Struktur, genau diese Differenzierungs- und Reinigungs- wie Exklusionspraktiken sind aber sowohl ästhetisch als auch ethisch/politisch fragwürdig. Gleichwohl gestaltet sich die ästhetische und vor allem politische Brisanz von Hofmannsthals Text vollkommen anders als in Benns Texten, die unmittelbare Wirkung in der textexternen Politik zeitigen wollen; gerade die um 1933 publizierten Texte Benns schreiben sich so in einen totalitären politischen Kontext ein, in dem Reinheit und Reinigung mit Auslöschung konnotiert werden. Zudem – und das unterscheidet Hofmannsthals Text grundlegend von Benns Texten – stellt *Der Tod des Tizian* die skizzierte ästhetische wie politische Programmatik nicht affirmativ aus, sondern macht die Kritik an der Exklusion des Reinraumes deutlich: Gianinos emphatische Feier der Unreinheit und des Lebens wie der nicht-exklusiven Gemeinschaft führt nicht nur zu

65 Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin, New York 2007, S. 560.

originellen ästhetischen Artikulationen, sondern impliziert zugleich die Aufhebung der Differenzierung von kunstaffinen Menschen und tierähnlichen ‚Austern‘. Die Hofmannsthal zeitlebens umtreibende Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben, die als dezidiert ethische Frage verstanden wird, kann hier mit dem Fokus auf Reinigungspraktiken und Reinheitsvisionen nochmals deutlicher konturiert werden.

Mit Blick auf das Verhältnis der emphatischen Reinheitserzählungen zu den diversen verhandelten politischen Ideen wird deutlich, dass Hofmannsthals Texte den politisch konträr zu verortenden Texten von Schiller auf der einen und Benn auf der anderen Seite eine kritische Reflexion entgegensetzen: Bereits Hofmannsthals frühe Texte machen deutlich, dass die emphatische Erzählung der Reinheit sowohl aus ästhetischer als auch aus politischer Sicht problematisch ist. Die aus der Logik der Reinheit folgende dichotome Unterscheidung produziert notwendigerweise Ausschlüsse; selbst, wenn diese, wie etwa in *Wilhelm Tell*, auf den ersten Blick unproblematisch erscheinen, so zeigt sich auf den zweiten Blick, dass der exkludierende Charakter politisch wie ethisch fragwürdig ist. Das produktive Potenzial der Erzählung der Reinheit für unterschiedliche politische Ideen – insbesondere für politische Ideen, die Reinheit totalitär und exkludierend denken – erweist sich somit zugleich, zumindest aus einer freiheitlich-demokratischen Perspektive, als ein politisch wie demokratietheoretisch problematisches Potenzial.⁶⁶

66 Umso problematischer – und das kann hier nur angedeutet werden – sind die textexternen Erzählungen der Reinheit, die im politischen und vopolitischen Raum erfolgen und (rechte) politische Exklusionskampagnen befeuern sollen. Am Begriff ‚Heimat‘ ließen sich diese Strukturen analysieren. Vgl. hierzu Kerstin Wilhelms: Heimat / Zuhause. Zugehörigkeit als Politikum bei Frei.Wild und Feine Sahne Fischfilet. In: Sonderausgabe #5 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie (2.2021). <https://www.textpraxis.net/kerstin-wilhelms-heimat-zuhause> [letzter Zugriff: 31.08.2023].

Ich war, ich bin, ich werde sein?

Von der Revolution zur Reflexion im politischen Theater Erwin Piscators

ANJA THIELE

1 Schichten der Überlieferung: Zur Transformation politischer Ideen im Theater

„Das deutsche Theater ist unwahrhaftig, falsch, verlogen, kalte Stilmache“,¹ notierte der Regisseur Erwin Piscator im Dezember 1955 in sein Tagebuch. In Rage geredet, fuhr er fort:

Das ganze theoretische Kunstgeschwafel dient einzig dazu, die Inhaltslosigkeit und Resignation zu verbergen. [...] Besonders aber die ungeduldigen Intellektuellen – salonrevolutionärresignierten Nazis – Kommunisten etc. werden „freie Individualisten“ [...] und beten wieder einmal die Dekadenz der Verantwortungslosigkeit an!²

Harte und desillusionierte Worte aus dem Munde eines Mannes, der in der Weimarer Republik wie kaum ein anderer versucht hatte, die deutsche Theaterwelt zu politisieren. Als junger Kommunist und Initiator

1 Archiv der Akademie der Künste (AdK), Piscator 3492, Tagebücher 1954–1955, S. 384.

2 Ebd., S. 385.

eines kompromisslos politischen Theaters in Deutschland war es sein erklärtes Ziel gewesen, durch einen radikalen inhaltlichen wie ästhetischen Umsturz des Theaters auch den sozialistisch-proletarischen Umsturz der Gesellschaft herbeizuführen.

Wie viele seiner Generation begann sich der 1893 geborene Student der Literaturwissenschaft aufgrund der traumatischen Erfahrungen im Ersten Weltkrieg für pazifistische und sozialistische Positionen zu interessieren. Gemeinsam mit einem dadaistischen Zirkel um George Grosz, John Heartfield und Wieland Herzfelde, die er im Schützengraben kennengelernt hatte, trat er nach dem Krieg dem marxistischen Spartakusbund bei.³ Seit den frühen 1920er Jahren organisierte er unter dem Namen „Proletarisches Theater“ politische Theaterexperimente außerhalb des traditionellen Bühnenbetriebs in Arbeitervierteln – etwa in Schulgebäuden und Industriehallen –, bevor er 1924 an die Berliner Volksbühne am Bülowplatz geholt wurde. Seine dort entstandenen Revuen und Inszenierungen legten den Grundstein für eine radikal politische Theaterästhetik, die er 1929 in seiner programmatischen Schrift *Das politische Theater* festhielt. Piscators avantgardistische Theaterpraxis nahm zentrale Elemente des später von Bertolt Brecht theoretisch fundierten „Epischen Theaters“ vorweg: So experimentierte er mit Film- und Fotoprojektionen auf der Bühne, nutzte dokumentarische Materialien wie Spruchbänder und Plakate sowie kommentierende Sprecher zur Illusionsdurchbrechung und entwickelte gemeinsam mit Bühnenbildnern und Architekten – darunter auch László Moholy-Nagy und Walter Gropius vom Bauhaus – eine komplexe und hochmoderne Bühnentechnologie, in der unter anderem Laufbänder und Fahrstühle zum Einsatz kamen.⁴ All diese Elemente blieben dem Generalziel untergeordnet, die

3 John Willett: Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater. Frankfurt/Main 1982, S. 13.

4 Ebd., S. 24.

direkte marxistisch-kommunistische Agitation und letztlich den revolutionären Aufstand zu suchen. Als die Konflikte zwischen der Volksbühne und dem *enfant terrible* des Theaters eskalierten, gründete Piscator mit der Unterstützung seines Mäzens Ludwig Katzenellenbogen kurzerhand eine eigene „Piscator-Bühne“, mit der er seine revolutionäre Theaterpraxis bis zu seiner Emigration 1931 weiter vorantrieb.

Wie für viele andere sozialistisch und kommunistisch Engagierte, Intellektuelle und Kunschtchaffende bedeutete der Nationalsozialismus auch für Piscator nicht nur einen klaffenden Einschnitt in die Biographie, sondern auch in sein politisches Denken. Wie ließ sich, nach dem offensichtlichen Scheitern der Arbeiterbewegung, nach 1945 noch an jenes utopische, fortschrittsgewandte und revolutionäre Denken anknüpfen? War engagiertes politisches Theater überhaupt noch möglich? Und welche Rolle spielten die gesellschaftspolitischen Umstände der Nachkriegszeit – in Piscators Fall in Westdeutschland? Den Tagebuchaussagen des Regisseurs nach zu schließen, schienen die Zeiten für engagierte Kunst in der Bundesrepublik der 1950er Jahre jedenfalls alles andere als rosig zu sein.

Damit ist die Frage nach der Transformation politischer Ideen in der Literatur des katastrophischen 20. Jahrhunderts aufgeworfen. Zwar war Piscator kein Dramatiker, der selbst Theaterstücke verfasste; er gilt jedoch als zentraler Vertreter des sogenannten Regietheaters.⁵ Dieses zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es nicht mehr die „werktreue“ Wiedergabe eines Theatertextes, das heißt eine ungekürzte, an der Fabel des Dramenautors und der Theaterästhetik der historischen Entstehungszeit orientierte Aufführung in den Mittelpunkt stellt, sondern die künstlerisch-aktualisierende Interpretation des zeitgenössischen Re-

5 Vgl. Henning Rischbieter: Piscator, Hochhuth, Kipphardt, Weiss und das neue politische Theater. In: Ders. (Hg.): Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990. In Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste. Berlin 1999, S. 137–149, hier S. 140.

gisseurs.⁶ Legt man ein breiteres Literaturverständnis an, sind auch die deutenden, den Originaltext mitunter stark bearbeitenden Theaterinszenierungen als eigenständige Formen von Literatur zu begreifen. Um den Wandel bestimmter politischer Ideen in der Literatur im Zeitverlauf nachzuvollziehen, bietet sich das Regietheater geradezu an, da etwa bei Klassikerinszenierungen ein und derselbe literarische Stoff über einen langen Zeitraum hinweg immer wieder neu interpretiert und aktualisiert wird. Somit werden die Transformationen eines Stoffes bzw. Motivs über eine längere Zeitachse hinweg beobachtbar.

Ein bekannter „revolutionärer“ Stoff aus dem Klassikerfundus, den auch Piscator mehrfach inszenierte, sind *Die Räuber* von Friedrich Schiller. Das impulsive Dramendebüt, das Schiller 1781 als Lesefassung veröffentlichte und das 1782 von Wolfgang von Dalberg am Nationaltheater in Mannheim uraufgeführt wurde, ereilte schon zu Schillers Lebzeiten der Ruf bzw. Verruf, ein „revolutionäres“ Theaterstück zu sein.⁷ Die ungewohnt expressive, bisweilen obszöne Jugendsprache der Räuberbande, ihre Gewalttaten und Blasphemien, das inhaltliche Sujet des Vater- und Brudermords sowie die Auflehnung gegen die bestehende politische Ordnung und die Religion galten der damaligen Zeit als Tabuverletzungen und politischer Sprengsatz. Allerdings zielte Schiller in seinem Jugendwerk mitnichten auf eine Verherrlichung der Revolution: Sein Karl Moor liefert sich am Ende des Handlungsverlaufs den Behörden aus und stellt die bestehende soziale und politische Ordnung wieder her. Trotz dieses Schlusses mussten in der Inszenierungsgeschichte des Stücks – beginnend mit der Dalbergschen Uraufführung – immer wieder Passagen

6 Nina Birkner: Nachwort. In: Dies. (Hg.): Erwin Piscators *Die Räuber*. Regiebuch und weitere Dokumente zur Berliner Schiller-Inszenierung von 1926. Heidelberg 2022, S. 209–238, hier S. 217.

7 Gert Sautermeister: *Die Räuber*. Ein Schauspiel (1781). In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.). *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2005, S. 1–45, hier S. 15.

abgemildert, umgeschrieben oder ausgelassen werden, um den moralischen und juristischen Vorstellungen der Zeit zu entsprechen.⁸

Schillers Erstling, der Piscator bereits als Heranwachsenden fasziniert hatte, war der einzige klassische Stoff, den der Regisseur in der Weimarer Republik inszenierte: und zwar 1926 bei einem Gastspiel am Preußischen Staatstheater unter der Intendanz Leopold Jessners. Für die Inszenierung nahm er radikale Streichungen und Umschreibungen am Dramentext vor, mit dem Ziel, das Stück im Sinne der marxistischen Revolutionstheorie als „Aufruf zur Aktion, zur Durchführung und Erhaltung der revolutionären Sache“⁹ umzufunktionieren. Damit löste er einen handfesten Theaterstreit über die „richtige“, das heißt werktreue Inszenierung von Klassikern aus und schrieb sich zugleich in die (Gründungs-)Geschichte des modernen Regietheaters ein.¹⁰ Erst knapp 30 Jahre später, im Jahr 1957, inszenierte Piscator die *Räuber* noch einmal – diesmal anlässlich der 175. Uraufführung des Stückes und zur Neueröffnung des Mannheimer Nationaltheaters. Dazwischen lagen der Nationalsozialismus, Piscators zwanzigjähriges sowjetisches und amerikanisches Exil sowie gänzlich veränderte theaterästhetische Vorzeichen.

Im Fokus meines Interesses steht insofern die Transformation der politischen Idee des Revolutionären in Piscators Räuber-Inszenierungen vor dem Hintergrund des historischen Kontextes. Mithilfe der Regiebücher sowie weiterer Archivmaterialien zu den Inszenierungen, die sich im Erwin-Piscator-Center sowie in der Erwin-Piscator-Sammlung im Archiv der Akademie der Künste befinden, lassen sich sowohl die ver-

8 Ebd., S. 1.

9 Erwin Piscator: Meine Räuberinszenierung zur Eröffnung des neuen Mannheimer Nationaltheaters. In: Ders.: Zeittheater. „Das politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966. Ausgew. und bearb. v. Manfred Brauneck, Peter Stertz. Reinbek b. Hamburg 1986, S. 316–321, hier S. 317.

10 Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 4: Das Europäische Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 2003, S. 416.

schiedenen Textinterpretationen als auch die jeweilige Theaterästhetik rekonstruieren und vergleichen. Anhand der beiden Räuber-Inszenierungen lässt sich zeigen, wie Piscator das eigene revolutionäre Denken der 1920er Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg einer kritischen Reflexion unterzog, ohne jedoch seine materialistisch grundierte Gesellschaftskritik preiszugeben.

2 Roter Räuber Rummel: Piscators *Räuber* 1926 in Berlin

Piscators Inszenierung von 1926 spitzte die tradierte Lesart der *Räuber* als „Revolutionsdrama“ radikal zu: Ihm ging es nicht nur darum, das Drama zu einem Stück über die Revolution, sondern zu einem *revolutionären Stück* zu machen – und zwar nach Maßgabe der marxistischen Revolutionstheorie. Dazu entwickelte er eine Ästhetik, die die Zuschauernden für die kommunistische Revolution mobilisieren sollte. Drei Aspekte seiner inhaltlichen und theaterästhetischen Neustrukturierung des Stückes sind besonders hervorzuheben: erstens die inhaltliche Figurenkonzeption und Handlungsverlagerung, zweitens die szenischen Darstellungseffekte des filmischen Simultanstils und der Massenregie, und drittens das Bühnenbild und die -musik.

Die wohl grundlegendste Veränderung Piscators bestand erstens darin, den Räuber Spiegelberg, der bei Schiller nur eine Nebenrolle spielt, zum eigentlichen Protagonisten zu machen. Verkörperte jener im Originaltext einen „teuflischen“ Bösewicht und „klebrigen Verderber“,¹¹ der Karl Moor zur Kriminalität aufwiegelt, schrieb Piscator den Dramentext derart um, dass Spiegelberg nun als kommunistischer Revolutionär reüssierte. Im Gegensatz zu Karl, den Piscator als reiches Vatersöhnchen und

11 Hans Richard Brittnacher: Die Räuber. In: Helmut Koopmann (Hg.): Schiller-Handbuch. 2., durchges. und aktual. Aufl. Stuttgart 2011, S. 344–371, hier S. 366.

Spross der untergehenden feudalen Schicht anlegte, skizzierte er Spiegelberg als Repräsentanten des Proletariats und „Vertreter unserer harten sozialen Lage“.¹² Aufgrund am eigenen Leib erfahrener Missstände mobilisiert der „Verstandesrevolutionär“¹³ zum sozialen Umsturz und vereint zu diesem Zweck eine Gruppe von Räufern, respektive Kommunisten, hinter sich. „Spiegelberg war [...] mein dramaturgischer Trick, mein Regulativ, mein Barometer“, schrieb Piscator 1929 im *Politischen Theater*. „Er entlarvte das Schillersche Pathos, er entlarvte den schwachen ideologischen Hintergrund, aber er ehrt seinen Dichter, indem er – gerade er – heute noch lebt, während die Welt, die ihn umgibt, gestorben ist.“¹⁴

Wie Nina Birkner in ihrer materialgesättigten Analyse der Inszenierung herausgearbeitet hat, wurden die Handlungselemente um den bei Schiller zentralen Bruder- bzw. Vaterkonflikt gerafft und in den Hintergrund gerückt; die anderen Figuren entsprechend der Revolutionserzählung umgedeutet: Die skrupellose Räuberbande wurde zu einer Gruppe „sozial Unterprivilegierter“, einer „revolutionär gärenden Masse“,¹⁵ Karl dagegen zum „wankelmütigen Sonntagshelden“¹⁶ aus privatem Sentiment, dessen romantischer Fanatismus bereits Anklänge an die nationalsozialistische Ideologie aufwies: „Ich gestehe offen“, resümierte Piscator im Jahr 1957 mit Blick auf die Inszenierung der 20er Jahre, „ich sah hinter seinen pathetischen Freiheitsreden zu sehr die zynischen Phrasen

12 Erwin Piscator: Einflüsse, die nicht sein dürfen. In: Ders.: *Zeittheater*, S. 80–86, hier S. 80.

13 Klaus Gleber: *Theater und Öffentlichkeit. Produktions- und Rezeptionsbedingungen politischen Theaters am Beispiel Piscator 1920–1966*. Frankfurt/Main 1979, S. 127.

14 Piscator: *Einflüsse*, S. 80.

15 Birkner: *Nachwort*, S. 232.

16 Klaus Wannemacher: *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen. Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Kriegs (1951–1966)*. Tübingen 2004, S. 89.

der heraufkommenden Nazis verborgen“.¹⁷ Die Figurenkonzeption spiegelte sich auch in Kostüm und Maske wider: Wie die zeitgenössischen Kritiker*innen einhellig berichteten, erinnerten die Kostüme der Räuber an „proletarische Gestalten“,¹⁸ Spiegelberg mit seiner runden goldumrahmten Brille und dem Ziegenbärtchen signifikant an den russischen Revolutionär Leo Trotzki.

Dass Spiegelberg dennoch scheitert, ließ sich mithilfe der marxistischen Revolutionstheorie erklären: Aufgrund der „geschichtlich unreifen Situation“ habe die Räuberbande noch kein ausreichendes politisches Bewusstsein entwickelt und ermordet den proletarischen Aktivist:innen.¹⁹ Spiegelberg stirbt den Tod des zu früh gekommenen Revolutionärs. Zur Verdeutlichung dieser These legte Piscator dem sterbenden Spiegelberg sein an die Räuber adressiertes politisches Programm in den Mund: „Leibeigene eines Sklaven! Säuglinge, politische! Glocke der Freiheit!“²⁰ Dabei ertönte im Hintergrund die Internationale.

Neben massiven Streichungen, die den Fokus auf Spiegelbergs revolutionäres Agieren lenken sollten, trugen zweitens auch spezifische szenische Darstellungsverfahren zur Dynamisierung der Handlung bei. Piscator ließ die seiner Lesart nach unwichtigeren Szenen im Schloss Moor in einem Montageverfahren simultan inszenieren: Die Schauspieler spielten auf einer vertikalen „Etagenbühne“ mit drei Ebenen mehrere Szenen gleichzeitig.²¹ Lange Dialoge wurden auf diese Weise zu visuell

17 Piscator: *Meine Räuberinszenierung*, S. 317.

18 Kurt Pinthus: *Die Räuber als Gegenwartsstück*. Erstveröffentlicht in: *Nationalzeitung 8-Uhr-Abendblatt*, 13.09.1926. In: Birkner (Hg.): *Erwin Piscators Die Räuber*, S. 180–183, hier S. 181.

19 Gudrun Schulz: *Die Schillerbearbeitungen Bertolt Brechts. Eine Untersuchung literaturhistorischer Bezüge im Hinblick auf Brechts Traditionsbegriff*. Tübingen 1972, S. 40.

20 Erwin Piscator: *Regiebuch zu den Räubern 1926*. In: Birkner (Hg.): *Erwin Piscators Die Räuber*, S. 9–122, hier S. 93.

21 Gleber: *Theater und Öffentlichkeit*, S. 127.

effektvollen Bildern gekürzt, was Peter Marx als „filmische[s] Erzählen“ bezeichnet hat: Eine derartige Priorisierung von Bildern und Szenen, die der aus dem Film bekannten „Logik von Schuss und Gegenschuss“ folgen, bedeutete die „Auflösung der klassischen Bühnenordnung und idealistischen Ästhetik, wie sie für das sich im 18. Jahrhundert bildende Theater als verbindlich angesehen wurde.“²²

Die Räuberszenen wiederum wurden, nicht weniger innovativ, in einer rhythmisierten und temporeichen Massenchoreographie dargeboten: Ganz im Sinne von Piscators revolutionär-kommunistischer Theaterprogrammatik trat hier erstmals in der Theatergeschichte die Masse als „Handlungsträger“ und „politisches Subjekt“ auf die Bühne.²³ Der einzelne Darsteller blieb dem Kollektiv als „Träger revolutionärer Aktion und Gewalt“ untergeordnet.²⁴ In den zeitgenössischen Rezensionen lässt sich noch etwas von jener emotionalen und visuellen „Umwälzung“ spüren, die die „in rasendem Jazzgalopp heruntergehudelt[e]“²⁵ „unwiderstehliche“²⁶ Massendynamik auf die Zuschauer*innen ausgeübt haben muss.

Drittens wurde die revolutionäre Wirkung der Inszenierung dadurch verstärkt, dass Inhalt, Montageverfahren, aber auch Bühnenbild und Bühnenmusik an den legendären sowjetischen Stummfilm *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) von Sergej Ėjzenštejn erinnerten. Kurz zuvor hatte Piscator tief beeindruckt die deutschlandweit erstmalige Vorführung des Propagandafilms an der Volksbühne veranlasst.²⁷ Birkner hat auf die

22 Peter W. Marx: *Macht. Spiele. Politisches Theater seit 1919*. Berlin 2020, S. 101.

23 Ebd., S. 102.

24 Ebd.

25 Kurt Aram [d. i. Hans W. Fischer]: Schillers Räuber im Staatstheater. In: Birkner (Hg.): Erwin Piscators *Die Räuber*, S. 129–131, hier S. 129.

26 Ernst Heilbronn: Die Räuber im Staatstheater. Berlin, im September (Frankfurter Zeitung, 14. 09. 1926). In: Birkner (Hg.): Erwin Piscators *Die Räuber*, S. 149–150, hier S. 149.

27 Willett: Erwin Piscator, S. 26.

inhaltlichen Parallelen von Film und Inszenierung hingewiesen: Beide thematisieren verfrühte Revolutionsbestrebungen, die an der mangelnden politischen Bewusstseinsbildung scheitern, und zielen dennoch darauf ab, „die Rezipienten für die kommunistische Revolution zu mobilisieren“.²⁸ Zudem lehnte sich das von Traugott Müller gestaltete Bühnenbild ästhetisch an die „[Film-]Ikone der Revolution“²⁹ an: Äquivalent zum russischen Kriegsschiff im Film reckten sich auf der Piscatorschen Bühne „mächtige Kanonenrohre [...] von der Feste des Besitzes drohend dem Publikum entgegen“.³⁰ Sogar die Bühnenmusik stammte von demselben Komponisten, der bereits die Musik für die deutsche Aufführung von *Panzerkreuzer Potemkin* geschrieben hatte – Edmund Meisel. Zusammen mit einer Geräuschkulisse aus Gewehrfeuer, Pfeifen und Johlen der Räuber trug die Musik intensiv dazu bei, den Zuschauer emotional in das Bühnengeschehen hineinzuziehen.

Die Gesamtgestaltung des Stückes veranlasste den Theaterkritiker Herbert Ihering in einer anschließenden Rezension zu seiner vielzitierten Einschätzung, Piscator gebe

die „Räuber“ also nicht, als ob sie eine erfundene, gedichtete Handlung hätten, sondern als ob sie ein tatsächliches Revolutionsereignis darstellten. [...] Man hat hier nicht die Inszenierung eines Klassikers, kein Regieproblem vor sich, sondern die Aufführung eines neuen Revolutionsschauspiels – nach den „Räubern“, weil moderne Revolutionsstücke fehlen.³¹

28 Birkner: Nachwort, S. 223.

29 Marx: Macht. Spiele, S. 98.

30 Friedrich Wolfgang Knellessen: Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik. Emsdetten 1970, S. 91.

31 Herbert Ihering: Die Räuber als Gegenwartsstück. Theaterwissenschaftliche Sammlung zu Köln, Schloss Wahn. In: Birkner (Hg.): Erwin Piscators *Die Räuber*, S. 154–155, hier S. 154.

Sowohl Piscators enthusiastische politische Parteinahme für die Revolution als auch seine marxistisch begründete, alle Theaterkonventionen sprengende Ästhetik waren ganz Kinder ihrer Zeit: Die Revolution der Jahre 1918 / 19 beherrschte, flankiert von den Bildern der russischen Oktoberrevolution, „als Trauma und Phantasma das politische Denken und die Imagination der Weimarer Republik“.³² Auch wenn man sich nicht dazu hinreißen lässt, das oftmals idealisierte Bild der „Goldenen Zwanziger“ unkritisch zu übernehmen, lässt sich für die Zeit dennoch eine „unerhörte Vielfalt“ an künstlerischen und literarischen Bewegungen, ein Nebeneinander verschiedenster Traditionen und Stilrichtungen sowie eine omnipräsente politische und kreative Aufbruchstimmung konstatieren.³³ Es dauerte jedoch nicht lange, da wurden ebenjene zarten und auch von Piscator sehnsüchtig gehegten Hoffnungen zunichte gemacht.

3 Glocke der Freiheit! Piscators *Räuber* 1957 in Mannheim

Dreißig Jahre später erhielt Piscator vom Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters die Anfrage, ob er anlässlich der Neueröffnung des im Krieg zerstörten und nach Maßgabe modernistischer Architektur wiedererrichteten Theatergebäudes noch einmal Schillers *Räuber* inszenieren wolle. Die Einweihung sollte auf den Tag genau mit der Uraufführung des Schiller-Stücks in Mannheim vor 175 Jahren zusammenfallen. Wie viele Remigrant*innen blickte Piscator zu diesem Zeitpunkt auf ein äußerst bewegtes Leben zurück: In den 1920er Jahren aufgrund seiner politischen Einstellung und radikalen Ästhetik binnen kürzester Zeit zur Hassfigur der extremen Rechten avanciert, floh er bereits 1931 ins sow-

32 Marx: Macht. Spiele, S. 98.

33 Brauneck: Welt als Bühne, S. 232.

jetische Exil. Erfahrungen mit dem stalinistischen Repressionsapparat veranlassten ihn 1936 zur weiteren Emigration in die Vereinigten Staaten. Obwohl er sich in der neuen Heimat New York erfolgreich einen Namen als Gründer und Leiter des Theaterinstituts *Dramatic Workshop* an der *New School for Social Research* machte, fand er auch hier keine dauerhafte Zuflucht. Er geriet in der Nachkriegszeit in den Verdacht „unamerikanischer Aktivitäten“ und beschloss 1951, nach Deutschland zurückzukehren.³⁴ Aus berufsstrategischen Gründen entschied er sich für Westdeutschland.³⁵ Knapp elf Jahre lang kämpfte er um eine eigene Theaterintendanz, während er sich mit Aufträgen als Gastregisseur in Provinztheatern über Wasser hielt.

Die prekäre finanzielle Situation und die politische Atmosphäre, insbesondere der Kalte Krieg und die „paranoide Furcht vor jedem Infragestellen der politischen Verhältnisse“³⁶ in der jungen BRD, zwangen Piscator dazu, politisch eher ‚unverdächtige‘ Klassiker zu inszenieren. Die Literatur- und Theaterwissenschaft hat diesen Wandel oft eher pessimistisch beäugt und ihm wenig Beachtung geschenkt. Versucht man sich jedoch an einer Inszenierungsrekonstruktion auf Grundlage der vorliegenden Archivmaterialien, kommt man zu einem differenzierteren Ergebnis: Zwar wandte sich Piscator in der Tat vom revolutionären Eifer der 1926er-Inszenierung ab – was angesichts der gesellschaftspolitischen Umstände, die für den Regisseur stets von höchster Bedeutung waren, auch nicht verwundert –, er verzichtete meines Erachtens jedoch mitnichten auf die politische Aussage. Vielmehr unterzog er das eigene Revolutions- und Befreiungspathos einer (selbst-)kritischen Reflexion, die ein Nachdenken über die Dialektik und Grenzen der Freiheit angesichts der wenige Jahre zuvor erfolgten völkischen Revolte der Nationalsozia-

34 Brigitte Marschall: Politisches Theater nach 1950. Köln 2010, S. 102.

35 Vgl. Gleber: Theater und Öffentlichkeit, S. 393.

36 Marx: Macht. Spiele, S. 110.

listen einschloss. In den Mittelpunkt seiner *Räuber*-Interpretation von 1957 stellte Piscator die Gewissensfreiheit – sowohl im Sinne der Freiheit, ohne äußeren Zwang nach seinem Gewissen zu handeln, als auch im Sinne des freien, das heißt reinen Gewissens –, die es trotz der nach wie vor materialistisch gedachten Determinierungen des Subjekts aufrechtzuerhalten gilt. Durch diese inhaltliche Fokussierung einerseits und eine illusionsbrechende, reflexive Theaterästhetik andererseits konfrontierte er die Zuschauenden mit einer politisch wie biographisch hochbrisanten Frage: der Frage nach der eigenen Schuld im Kontext des Nationalsozialismus. Dies möchte ich erneut an drei zentralen Elementen der inhaltlich-ästhetischen Interpretation veranschaulichen: erstens an der inhaltlichen Figuren- und Handlungskonzeption, zweitens an den szenischen Darstellungsstrategien der Episierung und Lichtregie und drittens an der Konzeption der Bühne als Arenabühne.

Erstens lässt sich festhalten, dass Piscators Figurenkonzeption weit- aus deutlichere Parallelen zur 1926er-Inszenierung aufweist, als es die – ohnehin rar gesäte – Forschungsliteratur bislang dargestellt hat: Nicht nur aus den Konzeptskizzen, sondern auch aus der endgültigen Inszenierungskonzeption in den von seinem Assistenten Hansgünther Heyme erstellten Regiebüchern geht hervor, dass Piscator erneut Spiegelberg gegenüber Karl und Franz exponierte. Die triadische Figurenkonstellation erklärte er zum „dialektische[n] Dreigestirn der Schillerschen Freiheitsidee“.³⁷ Die Moorschen Brüder näherte er dabei strukturell einander an, und zwar lange bevor die Literaturwissenschaft die ideelle Nähe von Karl und Franz thematisierte: Beide verkörperten nach seiner Lesart zwei konfligierende und dennoch falsche Auffassungen von Freiheit. Karl Moor ließ er, ähnlich wie 1926, als einen romantisch-egozentrischen „Fanatiker, der alle äußere Wirklichkeit zu einem Problem in sich selbst werden [...] lässt“, auftreten, während Franz Moor nicht

37 Piscator: *Meine Räuberinszenierung*, S. 317.

weniger „fanatisch“ die Freiheitsidee des Existentialismus repräsentieren sollte.³⁸ Zwar wurde Karl grundsätzlich als Kritiker der Despotie charakterisiert; im weiteren Verlauf akzentuierte Piscator jedoch Passagen (vor allem III.2, IV.1), die Karls privatistisch-selbstmitleidige Motivation zur Revolte und Freiheit – seinen gekränkten Stolz aufgrund der Abweisung durch den Vater – sowie seine sentimentale Rückwärtsgewandtheit in den Fokus rücken. Karls Freiheitsbegriff wurde auf diese Weise als subjektivistischer Rückzug in die Irrationalität dekuviert – was Piscator nicht nur kritisierte, sondern sogar in einen ideellen Zusammenhang mit der NS-Ideologie brachte.

Franz' selbstherrliches und gotteslästerliches Handeln wiederum wollte Piscator, wie aus zahlreichen Notizen hervorgeht, mit den damals virulenten existentialistischen Diskursen parallelisiert wissen. Als Materialist lehnte Piscator diese zumindest in ihren Grundprämissen ab.³⁹ Sein intellektuell grundierter Franz agiert ganz im Sinne der existentialistischen Vorstellung, dass die „Freiheit der Wesenheit [des Menschen] vorausgeht“, der Mensch also frei „sein Wesen schafft, indem er handelt“.⁴⁰ Determinierende psychologische oder gesellschaftliche Faktoren ließ Piscator die Figur negieren.⁴¹ Der Theaterkritiker Hans Sahl attestierte der Franz-Figur daher die „Vorwegnahme der Sartreschen Philosophie des Nichts und des existentialistischen Schlachtrufs ‚Gott ist

38 AdK, Piscator 518, Arbeitsnotizen, S. 28.

39 Piscators Verhältnis zum Existentialismus muss als ambivalent bezeichnet werden: Einerseits äußerte er sich, etwa in den Tagebüchern, immer wieder kritisch bis abwertend gegenüber dem Existentialismus (vgl. AdK, Piscator 3492, Tagebücher 1954–1955, S. 349, 387), andererseits lässt sein Interesse an ‚existentialistischer Dramatik‘ und bestimmten Positionen, wie dem Eintreten für eine individuelle Verantwortungsübernahme, durchaus auf Affinitäten zum Existentialismus schließen (vgl. Gleber: Theater und Öffentlichkeit, S. 417).

40 Jean-Paul Sartre: *Ceuvres romanesques*. Hg. v. Michel Contat, Michel Rybalka. Paris 1981, S. 1913. Zit. n. der Übersetzung von Robert Galle: *Der Existentialismus. Eine Einführung*. Paderborn 2019, S. 17.

41 Galle: *Existentialismus*, S. 18.

tot“.⁴² Mit diesem Seitenhieb machte Piscator den Schillerschen Stoff nicht nur an aktuelle Debatten anschlussfähig, sondern positionierte sich zugleich im literarischen Feld der Zeit – nämlich gegen das existentialistische und absurde Theater.⁴³ Darüber hinaus brachte er die beiden Brüder „einander im Geistigen, Transzendenten näher“⁴⁴ – was zusätzlich durch eine ähnliche Maske, etwa dieselbe rötliche Haarfarbe,⁴⁵ unterstrichen wurde sowie durch den erneuten Einsatz von Simultan- szenen, in denen Franzens und Karls Allmachtsphantasien „antwortend und bezogen“⁴⁶ einander gleichgestellt wurden.

Demgegenüber positionierte Piscator erneut Spiegelberg als „klugen, fantasievollen Materialisten“⁴⁷ und „gescheiterte[n] Intellektuelle[n]“⁴⁸: Als einziger reflektiert dieser die materiellen, das heißt ökonomischen und sozialen Bedingungen der individuellen Freiheit und sucht deren Einschränkung aus politischer Überzeugung zu überwinden: „Nicht die private Freiheit ist es, die Karl Moor sucht, für Spiegelberg ist es die höhere Freiheit, Glocke der Freiheit, die ihn ruft“, notierte die Bühnenkomponistin Aleida Montijn in ihrem Proben-Protokoll.⁴⁹ Entgegen der oft behaupteten Texttreue der Inszenierung und vielmehr wieder in Annäherung an Piscators Weimarer Inszenierung, bildet Spiegelbergs Tod, der fast in die Mitte des Stücks in IV.2 vorverlegt wird, einen zentralen Umschlagpunkt. Kurz zuvor ließ Piscator den Gesellschaftstheoretiker Spiegelberg aufs Schärfste die narzisstischen und sentimentalischen Gründe Karls, sich dem revolutionären Räuberleben zu verschreiben, kritisieren.

42 AdK, Piscator 2170, Briefe an Piscator, Brief von Hans Sahl an Erwin Piscator vom 19. 02. 1957.

43 Vgl. Wannemacher: Erwin Piscators Theater, S. 227.

44 AdK, Piscator 524, Regiebuch „Die Räuber“ am Nationaltheater Mannheim, S. 7.

45 AdK, Piscator 518, S. 28.

46 AdK, Piscator 524, S. 29.

47 AdK, Piscator 518, S. 28.

48 AdK, Piscator 519, Aleida Montijn: Versuch, Protokoll zu führen, S. 1.

49 Ebd.

Der Konflikt spitzt sich in IV.2 weiter zu, als Spiegelberg den Räubern die sarkastisch-dialektische Frage stellt, inwiefern sich die bedingungslose, sklavische Unterordnung unter einen politisch fragwürdigen Führer – Karl – mit ihrem permanent behaupteten Freiheitswillen vereinen ließe. In der gesamten Inszenierung wird dieser Freiheitswille durch das leitmotivisch wiederkehrende Lied *Ein freies Leben führen wir*, das die Räuber mal singen, mal grölen und mal pfeifen, präsent gemacht. In dem Moment jedoch, als Spiegelberg zur Veränderung aufruft, wird er – entgegen dem Originaltext und in Anlehnung an 1926 – bezeichnenderweise *aus dem Hinterhalt* von Schweizer erstochen.⁵⁰ Er sinkt unter dem von Piscator eingefügten und vierfach wiederholten Ausruf „Leibeigene eines Sklaven!“ und „Die Glocke der Freiheit!“ dahin.⁵¹ Dieser der Inszenierung von 1926 sehr nahe kommenden und dem Originaltext geradezu diametral entgegengesetzten Deutung Spiegelbergs als positiven Vorkämpfers der Freiheit entsprach, dass seine Schurkengeschichten gestrichen und seine Mordabsichten gegenüber Karl bis ins Unkenntliche abgeschwächt wurden. Der Mord Schweizers an Spiegelberg erschien so nicht länger als heldische Notwehrhandlung, sondern als feiger Meuchelmord am politischen Dissidenten.

Mit dieser Konturierung ist eine zentrale Dimension des Piscatorischen Freiheitsbegriffs benannt: Freiheit ist für Piscator das Gegenteil eines blinden Kadavergehorsams gegenüber einer Führerfigur. Sie besteht vielmehr im rationalen und demokratischen Abwägen – selbst dann, wenn man wie Piscator mit Marx (und gegen den Existentialismus) davon ausgeht, dass das Subjekt in knechtenden, erniedrigenden und verächtlich machenden Verhältnissen befangen ist. Vor dem gesellschaftlichen Hintergrund eines mehrheitlich auf die eine oder andere Weise

50 Vgl. AdK, Piscator 524, S. 183–185.

51 Ebd.

am Nationalsozialismus beteiligten Publikums musste dieser Tenor als politische Ansage gelesen werden.

So nimmt es nicht wunder, dass auch die Räuberbande unter dieser Prämisse in wesentlich ambivalenterem Licht als in den 1920er Jahren erscheint: Zwar setzte Piscator erneut die Masse als politisches Subjekt in Szene, indem er über 60 Räuber-Statisten in einer ausgefeilten, fast tänzerischen Massenchoreographie über die Bühne jagte.⁵² Doch mutierten die Räuber 1957 im Laufe der Aufführung zunehmend vom (prä-) kommunistischen Proletariat zum hierarchisch strukturierten, faschistischen Racket. Ähnlich den Freudschen Überlegungen in *Massenpsychologie und Ich-Analyse* verdeutlichte Piscator in diesen Massenszenen, wie die Einzelnen in der Identifizierung mit einem Führer und dem Kollektiv ein Gefühl von Macht erlangen, das ihnen das ungehemmte Ausleben ansonsten restringierter Affekte erlaubt.⁵³ Bezeichnenderweise sah die Mehrheit der Kritiker*innen im Räubermob auch nicht mehr die aufgärende revolutionäre Bewegung, sondern vielmehr die verführbare Masse; die gefährlichen Mitläufer – und die faschistischen Freischärler. Signifikant häufig wurden die Libertiner in den Rezensionen – auch aufgrund der vornehmlich ledernen Kostüme und Stiefel – mit der „SA“⁵⁴, der „SS“⁵⁵, mit „Landsern“⁵⁶, der „Wehrmacht“⁵⁷ oder einem „Frei-

52 AdK, Piscator 1218, Briefwechsel mit Hansgünther Heyme, Brief von Hansgünther Heyme an Piscator vom 13. 02. 1957.

53 Vgl. Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 13. Hg. v. Anna Freud, Edward Bibring. 3. Aufl. London 1955, S. 71–161.

54 Heinz Ohff, Heidelberger Tagblatt, 15. 01. 1957. In: AdK, Piscator 326, S. 81.

55 Hannes Schmidt: Ballade des deutschen Lasters. „Die Räuber“ – eigenwillige Inszenierung Erwin Piscators. In: Neue Ruhr-Zeitung Essen, 26. Februar 1959, o. S.

56 L. E. Reindl, Südkurier Konstanz, 15. 01. 1957. In: AdK, Piscator 326, S. 83.

57 Alfred Happ, Die Welt, 15. 01. 1957. In: AdK, Piscator 326, S. 77.

korps“⁵⁸ assoziiert. Ein Rezensent der Essener Wiederaufnahme von Piscators Inszenierung im Jahr 1959 schlussfolgerte sogar:

In Franz und Karl werden [...] unsere Nationallaster von Grund auf analysiert: Auf Franzens Zynismus und falsches Herrentum kann sich die SS (mit Recht) berufen, in Karls irregeleitetem „Idealismus“ spukt heillos deutsches Wesen, an dem die Welt genesen sollte. Der hackenklappende Befehlsempfänger Hermann hatte viele, viele Brüder im Dritten Reich.⁵⁹

In diesem Sinne war Karls Plädoyer für die Demokratie, das ihm Piscator am Ende des Stücks als Fremdtext in den Mund legt, auch unmittelbar an die Zuschauenden gerichtet:

Hört das Testament eures ‚sterbenden‘ Hauptmanns: Ihr seid treu an mir geblieben. Hätt euch die Tugend so fest verbrüderet wie die Sünde, ihr wäret Helden geworden und die Menschheit spräche eure Namen mit Wonne. Geht hin, und opfert eure Gaben *dem* Staate, der für die Rechte der Menschheit streitet.⁶⁰

Von der Massenregie abgesehen, verlagerte Piscator zweitens den Fokus seiner Inszenierungsweise deutlich vom Dramatischen aufs Epische: Im Gegensatz zur Inszenierung von 1926 stand nicht mehr die dramatische Aktion als „Vorstufe zum politischen Handeln“ im Mittelpunkt, sondern die extensiv ausgebreiteten epischen Monologe.⁶¹ Zahlreiche Szenen wurden durch das Einfügen weiterer Fassungen des Schillerischen Dramas – etwa der Trauerspielfassung oder des von Schiller aus

58 Anneliese de Haas, Die Welt, 28. 02. 1959. In: AdK, Piscator 290.

59 Schmidt: Ballade, o. S.

60 AdK, Piscator 524, S. 278 [Hervorh. im Orig.].

61 Sautermeister: Die Räuber, S. 16.

Zensurgründen unterdrückten Bogens – zusätzlich episch in die Länge gezogen. Auf diese Weise distanzierte sich Piscator auch auf darstellungsästhetischer Ebene von der affektgeleiteten Agitation des Revolutionären – sein Fokus richtete sich ganz auf die Reflexion.

Diesem reflexiven Darstellungsverfahren leistete zudem eine von Piscator in den 1950er Jahren prozessual entwickelte Lichtregie Vorschub. Wie in seiner *Krieg und Frieden*-Inszenierung von 1955 erstmals erprobt, platzierte er in der Mitte der Bühne einen von unten beleuchteten, lichtdurchlässigen Gitterrost. Dieser sogenannte „Lichtrost“, der durch eine kreisförmige Beleuchtung sowie ein Podest zusätzlich betont wurde, diente dazu, die Monologe als „innere Monologe“ und Reflexionsprozesse klar von der äußeren Handlung abzugrenzen.⁶² Darüber hinaus kamen sogenannte Verfolger zum Einsatz – Scheinwerfer, die durch einen starken, punktgenauen Lichtkegel eine Figur und deren Bewegungen hervorhoben, während der Rest der Bühne relativ dunkel blieb. Die Lichtdramaturgie sollte, wie Piscator in seinen theoretischen Schriften betonte, nicht nur das „gelesene Wort [...] so nahe“ bringen „wie zuvor“ – sprich, die Episierung befördern –, sondern das Theater gleichzeitig von der „Versklavung der Illusions- und Dekorationsbühne“ befreien.⁶³ Gerade in der 1957er-Inszenierung zielte Piscator damit auf eine sprichwörtliche Aus- und Durchleuchtung auch der dunkelsten Stellen – der Vergangenheit und des Publikums –, „um endlich dahinterzukommen, wo die Wahrheit liegt“.⁶⁴ Die Lichtbühne solle zur „Anklagefläche“, zum „Operationstisch der Gesellschaft“ werden.⁶⁵

62 AdK, Piscator 524, S. 7.

63 Erwin Piscator: Gedanken zu einer Erneuerung der Bühnenkunst durch das Licht. In: Ders.: Zeittheater, S. 303–304, hier S. 303.

64 Erwin Piscator: Über das Zuhören. In: Ders.: Zeittheater, S. 305–307, hier S. 306.

65 Erwin Piscator: Gegen konservative Vorurteile. In: Ders.: Zeittheater, S. 375–377, hier S. 376.

In diesem Sinne wurde neben der oben erwähnten Kritik an der vermeintlich „freien“ Unterordnung unter ein Banden- oder Führerprinzip die Frage nach der Gewissensfreiheit (und -reinheit) zum zentralen Thema der auf diese Weise akzentuierten Monologe erhoben. Wie Klaus Wannemacher darlegt, rückte die „authentische Gewissensbefragung“ Karls und Franzens immer wieder in den Mittelpunkt,⁶⁶ etwa in IV.6, als Karl kurz davor ist, sich angesichts seiner Verbrechen umzubringen, oder in V.1, als Franz unter der Last des drastisch geschilderten (und ungekürzt wiedergegebenen) schlechten Gewissens schließlich zusammenbricht. Beide, so stellte Piscator unzweideutig heraus, haben mehrere Menschenleben auf dem Gewissen und müssen sich mit dieser Schuld konfrontieren. Im Regiebuch lässt sich nachverfolgen, wie diese Gewissensmonologe szenisch dargestellt werden sollten: „Eingestehen der Schuld. Nicht Eigenlob. Genaues Bekennen“, merkte Piscator etwa an.⁶⁷ Wie der Theaterkritiker Max Högel in seiner Rezension unterstrich, richtete sich die zentrale Botschaft von Piscators „Bekennnistheater“, nämlich „dass nur das Gewissen frei macht, frei von Schuld [...] und Knechtschaft“, explizit auch an das Publikum.⁶⁸

Jener intendierte reflexiv-kritische Einbezug des Publikums wurde drittens und letztens auch durch die spezifische Bühnenkonstruktion vollzogen: Das Stück wurde auf einer sogenannten Halbarenabühne inszeniert, welche das Publikum in zwei entgegengesetzte Blöcke teilte.⁶⁹ Insofern gab es keinen Bühnenhintergrund, vielmehr war das von Paul Walter gestaltete Bühnenbild in Form zweier gegenüberliegender Pole konzipiert, die sich während der gesamten Spielzeit – aufgrund mangelnder Vorhänge – nicht änderten. Während sich auf der einen Seite das Moorsche Schloss befand, das mit rot ausgelegten Treppen und Po-

66 Wannemacher: Erwin Piscators Theater, S. 90.

67 AdK, Piscator 524, S. 140.

68 Max Högel, Donau-Zeitung, 20. 01. 1957. In: AdK Piscator 326, S. 79.

69 Wannemacher: Erwin Piscators Theater, S. 91.

desten angedeutet wurde, lagen auf der anderen Seite, in grün, die Böh-mischen Wälder, die aus mehreren Baumstamm-Gerüsten bestanden. Darüber hinaus wurden die Treppen links und rechts des Publikums als Spielflächen mit einbezogen. Eine solche kontrapunktische Konstruktion begünstigte nicht nur das Simultanspiel mehrerer Szenen nebeneinander, sondern verstärkte zudem die dialektische Kontrastierung und Erhellung der beiden problematischen Freiheitskonzeptionen von Karl und Franz. Der Politikwissenschaftler Dolf Sternberger vermerkte in seinem *Räuber*-Essay: „Am Ende drängt es aus der Freiheit wider die Herrschaft an: Aus der falschen Freiheit wider die falsche Herrschaft“.⁷⁰ Das Bühnenformat wiederum ermöglichte dem Publikum gleichermaßen eine stärkere Integration in das Bühnengeschehen wie eine illusionsdurchbrechende Distanzierung – gerade in Abgrenzung zur sogenannten Guckkastenbühne. Immer wieder wurde in den Theaterkritiken hervorgehoben, dass der Zuschauer durch die räumliche Nähe zur Bühne derart adressiert werde, dass er selbst zum „Mitspieler“ gerate.⁷¹ Die unmittelbare Involviertheit in Schuld- und Gewissensfragen löste den Zuschauer*innen zufolge nicht selten „beklemmend[e]“ Gefühle aus.⁷²

Von einer Irritation der Sehgewohnheiten zeugen selbst noch die ablehnenden Kritiken, die sich durch „das Leuchten der weißen Hemdenbrüste und Glitzern der Brillanten am Abendkleid der Damen im Zuschauerblock gegenüber“ gestört fühlten.⁷³ Obwohl ein solches Bühnenmodell in den 1950er Jahren nicht mehr als Novum betrachtet werden konnte, rief es offenbar im Verein mit Piscators „Gewissensdrama“

70 Dolf Sternberger: Nichts anderes als eine dramatische Geschichte. In: Das Stichwort 15, 1958 / 1959. Die Räuber [Programmheft der Bühnen der Stadt Essen. Essen 1958], o. S., zit. n. Wannemacher: Erwin Piscators Theater, S. 92.

71 Alma Würth, Vorwärts, 18. 01. 1957. In: AdK, Piscator 326, S. 91. Vgl. auch Högel, Donau-Zeitung, Hans Bayer, Nürnberger Nachrichten, 16. 01. 1957. In: AdK, Piscator 326, S. 46.

72 O. A. Deutsches Volksblatt, 14. 01. 1957. In: AdK, Piscator 326, S. 52.

73 Werner Gilles, Mannheimer Morgen, 14. 01. 1957. In: AdK, Piscator 326, S. 12.

und dem hochmodernen Theatergebäude des Mannheimer Nationaltheaters, das von einem Schüler Mies van der Rohe konzipiert worden war, allseits Erregung hervor – ein Effekt, den Piscator genau so beabsichtigt hatte.

4 Von der Revolution zur Reflexion

Während der klassische Stoff in den 1920er Jahren zur Illustrierung von Piscators agitatorischen Thesen im Sinne der marxistischen Revolutionstheorie diente, fungierte er in den 1950er Jahren vielmehr als Reflexionsraum für diese revolutionäre Befreiungssagitation und zur analytischen Herausarbeitung einer Kritik derselben. Piscators Kritik am Freiheitspathos hatte in den 1950er Jahren zweierlei Stoßrichtung: Zum einen richtete sie sich gegen die nur wenige Jahre zurückliegende nationalsozialistische Propaganda von der vermeintlichen revolutionären „Befreiung“ des Volkes durch Unterordnung unter einen Führer. Insbesondere mithilfe der Räuber-Massenszenen ließ sich der dialektische Umschlag von Freiheit in Unterwerfung demonstrieren. Zum anderen zielte sie jedoch auch auf ein gegenwärtiges Verständnis von Liberalismus, das, wie Piscator es wahrnahm, eine explizite politische Positionierung zugunsten einer „Ideologiefreiheit“ lieber verhinderte: In einer Rede vor dem Sozialistischen Forum der Berliner SPD bezeichnete er diese vermeintliche Freiheit als „fast anarchistisch[e] ... Verantwortungslosigkeit.“⁷⁴

Wie eingangs erwähnt, erlebte Piscator die 1950er Jahre in politischer und künstlerischer Hinsicht als äußerst unfruchtbar und entwürdigend. Er warf der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft und ihrem Theater „Resignation“ und unpolitischen „Konformismus“ vor – was er in sei-

74 Erwin Piscator: Bekenntnistheater und das Unbehagen der Kritik. In: Ders.: Zeittheater, S. 308–315, hier S. 314.

nem Essay zur *Räuber*-Inszenierung 1957 verdeutlichte: „Wir stehen heute, wo die Restauration und der Konformismus die elementaren Zweifel immer stärker werden lassen, an dem Punkt, wo es um die Neuorientierung des Begriffs der Freiheit geht. Wir leben in der Situation des *Wartens auf Godot!*“⁷⁵

Diese Empfindungen teilte Piscator mit anderen Remigrant*innen wie Fritz Kortner oder Bertolt Brecht. Nicht zu Unrecht: Der deutsch-deutsche Theaterbetrieb der Nachkriegszeit baute im Wesentlichen auf Personalien auf, die im Nationalsozialismus Karriere gemacht hatten und die nicht selten ihrer ästhetizistisch-konservativen Ästhetik treu blieben. Zugleich herrschte eine „Ideologieskepsis“ vor,⁷⁶ die in ihrer antikommunistischen Stoßrichtung selbst wieder ideologische Züge trug. Vor diesem Hintergrund hat die Literatur- und Theaterwissenschaft die literarischen und theatralen Produktionen der 1950er Jahre oft pauschal als ästhetisch belanglos verurteilt – auch die Erwin Piscators.⁷⁷ Erst in den vergangenen Jahren gab es Versuche, diese Perspektive zu differenzieren,⁷⁸ wenngleich der Zeitraum zwischen 1945 und 1961 in der Theaterwissenschaft noch immer als „unzureichend beachtet“ gilt.⁷⁹

Die vorliegende Untersuchung unterstreicht die Forderung nach Differenzierung. Mit Blick auf die Ausgangsfrage nach der Transformation politischer Ideen in Piscators Theater sind zwei Ergebnisse festzuhalten: Erstens ist zwar richtig, dass Piscators episierende Inszenierung durchaus Zugeständnisse an eine am „Primat des Textes“ orientierte, „konservative“ Ästhetik machte⁸⁰ und damit eine „performative [...] Assimila-

75 Piscator: *Meine Räuberinszenierung*, S. 318.

76 Wolf Gerhard Schmidt: *Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext*. Stuttgart 2009, S. 15.

77 Vgl. Willett: *Erwin Piscator*, S. 124–137.

78 Schmidt: *Zwischen Antimoderne und Postmoderne*, S. 5.

79 Marx: *Macht. Spiele*, S. 106.

80 Ebd., S. 110.

tion“⁸¹ an den „offiziellen Diskurs der frühen Nachkriegszeit“⁸² vollzog. Allerdings zeigt die materialbasierte Einzelfallanalyse, dass er seine *Räubers*-Inszenierung von 1957 weder dezidiert „werktreu“ noch „unpolitisch“ gestaltete: Vielmehr lassen sich in den Grundaussagen des Inszenierungskonzepts Tendenzen einer politischen Theaterarbeit erkennen, die Piscator in den späteren Inszenierungen des Dokumentartheaters wieder aufnahm und weiterentwickelte – und die in erster Linie darauf zielten, „eine Wiederholung der nationalsozialistischen Katastrophe unmöglich [zu] machen.“⁸³ Dabei knüpfte er an inhaltlich-ästhetische Positionierungen der Weimarer Republik an,⁸⁴ aber transformierte diese vor dem Hintergrund der Ereignisse während seiner Emigration zwischen 1931 und 1951.

Insofern lässt sich – zweitens – Piscators Veränderung der inhaltlich-ästhetischen Strategien in den 1950er Jahren nicht allein auf die äußeren kultur- und gesellschaftspolitischen Umstände der frühen Bundesrepublik zurückführen. Vielmehr spiegeln sich in seinem Inszenierungskonzept von 1957 auch die einschneidenden Erfahrungen mit den ‚revolutionären‘ Ideologien des 20. Jahrhunderts wider, die er am eigenen Leib gemacht hatte. Nicht nur hatte er miterleben müssen, wie die kommunistischen Befreiungsbestrebungen krachend scheiterten und die deutsche Gesellschaft – nicht zuletzt auch die Arbeiterschaft – stattdessen eine völkisch-antisemitische Revolution vollzog, die alle denkbaren Dimensionen von Gewalt übertraf. Er hatte darüber hinaus auch die repressiven Dimensionen des real existierenden Sozialismus – insbesondere des Stalinismus – zu spüren bekommen. Obgleich Piscator mit manchen kommunistischen Idealen bis ins hohe Alter sympathisierte, begann er im amerikanischen Exil, seine revolutionären Überzeugun-

81 Schmidt: Zwischen Antimoderne und Postmoderne, S. 157.

82 Ebd., S. 149.

83 Ebd., S. 153.

84 Marx: Macht. Spiele, S. 110.

gen kritisch zu hinterfragen. Jene persönliche Auseinandersetzung und (Selbst-)Kritik an den Befreiungsbewegungen des 20. Jahrhunderts fanden Eingang in das Regiekonzept von 1957.

Als es im Zuge der 1968er in Deutschland zu einer neuerlichen Politisierung der Gesellschaft und des Theaters kam, wurden auch die *Räuber* vielerorts erneut ‚revolutionär‘ inszeniert – mit größtenteils positiven Bezugnahmen auf das Revolutionäre.⁸⁵ Das kam für Piscator jedoch nicht mehr in Frage. Von den ‚Revolutionen‘ des 20. Jahrhunderts enttäuscht und entfremdet, wandte er sich in den 1960er Jahren dem nachdenklichen und zugleich sachlich-nüchternen Gedächtnis- bzw. Dokumentartheater zu.

85 Ferdinand Piedmont: *Aktuelles Theater mit Schiller. Aufsätze zur Schiller-Rezeption des Theaters im 20. Jahrhundert.* Frankfurt/Main 2005, S. 20.

Radio silence

The arrival of the Pax Americana in Carson McCullers' *The Member of the Wedding*

DAN POSTON

1 Allegory of a new era's implementation

One formal problem of literature—of reading and writing—is the difficulty of representing constancy, especially the kind of constancy that disappears or becomes like silence in the perception. This particularly difficult task of literary representation is frequently attempted through repetition, a generally good solution that has the advantage of mimicking the way humans often seem to perceive constancy—indeed occasionally, at various moments, and then with the memory that the noticed thing (a sound or a color, for instance) has been there all along. In Carson McCullers' 1946 novel, *The Member of the Wedding*, the radio plays in the kitchen all through August 1944 until the moment of Paris's liberation. The constancy of the radio is represented by a few remarks about it being always on and mostly by it not being mentioned or noticed by the characters otherwise. Finally, the constancy of the radio that summer for the novel's three main characters, who feel trapped together in a kitchen for the whole of an extremely hot season, is made clear by the shocking "sound" of its sudden silence. Paris is liberated, the radio switches off, and the engaged couple, whose wedding gives the novel its title, emerges in the front living room of the house, creating an image that fixates the mind and imagination of the novel's protagonist. All of this happens si-

multaneously in a crucial instance of climax precluded by the disrupting decontextualization of a new order: a trope at the center of the novel, expressive at the novel's most existential allegorical level of the abysses inherent in human longing for fulfillment.

The abrupt silence of this moment, out of which the betrothed couple emerges as if in a miracle, is jarring also because of how it offsets one of the other crucial "weddings" that the book thematizes: the "free" marriage between America and Europe, forged with unconscionable cost and bloodshed, in the name of democracy, freedom, and—eventually—peace and human rights. It was the radio that pressed the politics of wartime into the domestic space, the kitchen and the house. Before celebratory bands can play or the news can peak and settle into some sort of resolution or an urgent commentator can warn of horrors yet to be faced, there is a startling silence out of which the happy couple instantly appears like an alchemical precipitate. The irony of paradox turns rapidly and disturbingly: the moment is the more disruptive because it is not. It is a planned happy visit of a soldier and his fiancée to the former's childhood house, a new beginning that might stand metonymically for the emerging, triumphant peacetime era. But the novel presents the visit markedly as too sudden and too exactly simultaneous with the news from Paris; at the same time it is too distant, too private, and too disconnected entirely from the celebration of a world city's liberation: unseen, the would-be groom turns the radio off immediately upon his arrival, and the planned drop-in of the young couple to the *petit bourgeois* living and dining room of the widowed father proceeds rather conventionally and somewhat stiffly. What has this at all to do with the triumph of the Allies, with the coming victorious Pax Americana, which would be the leading political idea and Western societal performance paradigm of the following Cold War decades? Why does the radio fall so quickly silent and the scene become so uncomfortably, banally domestic?

Frankie, the main character of the novel cannot seem to remember the scene, which, on the other hand, becomes the crucial scene of her

fixation. She continually asks Berenice to tell her the story of the visit. It is this fixation, this repeated, obsessive effort to recover crucial missing memory of the scene, that again highlights the scene's allegorical significance and meta-representational function vis-à-vis the question of how to portray the experience of utter cultural-political paradigm change, of constancy's evaporation and mechanical, transfigured rebirth. The couple's mundane arrival scene represents the instant supplantation of years of noisily silent political strife and progressive suspense by a new hopelessly solidified, extra-political performance—the *Auftritt* of a fresh era's rebuffing, decided, symbolic embodiment as seen—again—from the margins.

In the novel's primary mode of realism, of course, the depiction of Frankie's incessant requests to recall the visit of the happy pair makes sense as a sentimental, psychologically observant account of an early adolescent girl's jealous obsession with her brother's impending marriage. But the novel cuts against this consistently applicable, nostalgic sentimental frame of good humor and sympathetic, "knowing" irony by committing further to bare naturalism, to Frankie's own incisive, precociously complex thoughts, and—at the same time—to precise, alienated, allegorical framing.¹ What is sentimental, after all, about the need of the three trapped domestic characters in the sweltering kitchen all summer, stoked by feverish radio hope, solidarity, and urgency, to be actually liberated, as if by the heroic returning soldier-son and his loyal promised fiancée? The gaze of sentimental nostalgia and teleology is itself a main object of consideration for the novel, always potentially capturing it—as Frankie's watchmaking father has "the Law" capture the runaway Frankie / Frances in the end. But the novel and Frankie / Frances consist-

1 Oliver Evans notes that McCullers' "extraordinary gift for realism" can block readers' appreciation of the fact that she "is primarily an allegorical writer." Evans: Introduction. In: Carson McCullers: The Member of the Wedding. New York 1948, p. xv.

ently, slyly, forthrightly, and *barely* recede and slip into external, unsentimental positions, avoiding the full, incognizant devouring of Rockwellian sentimental irony often by the darkness of what the novel repeatedly thematizes as stark, “queer” paradox.

Within the heart of *The Member of the Wedding*, literature gives prophetic witness to the primal scene of society’s post-war televisual dramatization and its accompanying baby-booming performance regime. Using a psychoanalytically tinted palette, the novel repaints the scene of televisual society’s American, innocently monstrous conception-cum-fully-mature-birth as initially only unconsciously comprehended: the scene is witnessed as a series of simulacra that do not “fall together” until the end of the book “in the darkness” of the protagonist’s mind, “as shafting searchlights meet in the night sky upon an aeroplane, so that in a flash there came in her an understanding.”² This falling together marks a new era for literature’s witness of “coming of age” that is at the same time (as usual) its witness to the birth of a new political age: the middle-class modernism of post-WWII, normatively white, poly-racial Americana, one of the early theme parks of post-modernism.

This essay repropose this age in general as the long new domestic partnership of cinema and radio, the paired wings of metamorphosed media fluttering close and hungrily around the receding screened-in site of literary creation. In this sense, McCullers’ novel has an elder cousin in James Joyce’s portrait of the birth of artistic Modernism. Because of *The Member of the Wedding*’s concerns—that is, because of the pressures the age put on the scene of domesticity and its juvenilized “outsiders” impris-

2 McCullers, 136. The quote bears witness to the novel’s literary adoption of the imagery of technological war; references to wartime, soldiers, and corresponding figurative language and ideas are crucial in the novel although not fully explored here. All references to *The Member of the Wedding* (subsequently given as page numbers in parentheses) are to this edition: Carson McCullers: *The Member of the Wedding* [1946]. New York 1948.

oned in the bar-like shadows cast by the same golden light dignifying the American middle class—the novel even more so than Joyce’s *Portrait* can be read as realistic young-adult fiction. This essay attempts, on the other hand, to show how McCullers’ disciplined, bare, psychological naturalism reveals the modular abysses and non-fruitions of readerly mourning inside an ironically sentimental, nostalgic snow-globe of missed opportunities and harshly misstated prayers and wishes. The novel reveals these abysses and non-fruitions as “jazzy” survivals from the era that is not so much closing as suddenly silenced in the tuning of the next political-aesthetic consensus. McCullers very precisely demonstrates this era-replacing historical procedure by thematizing cut-off scales and musical pieces throughout the novel: climax is withheld, the radio noise at its peak and triumph goes dead, politics theatrically, simultaneously vanishes from and re-enters the house to create as apolitical—again—the lives and language of those living within it. The basic (knot again) double-bind of identity politics implements itself as if for the first time: how to urgently both tie into and undo the knots of history, with life passing much faster, of course, than the responsible pace of careful, arduous, discerning representation.

2 The emergence of identity politics

Set in the decisive moment of the Allies reconquering Paris, the novel allegorically reveals how the truly necessarily celebrated, triumphant army of liberation at the same time silenced—in noise and radio-cinematic occupation—the integrative “engagement” of oppressed people, re-creating them from scratch as the separated, eventual outsider-protagonists of the new era’s domestic identity politics. The emancipatory wedding of the Pax Americana covered over an unconsummated, unfinished queerer kind of wedding celebrated in a moving passage at the very center of the novel by its main older, African-American character, Berenice, who re-

ports having seen “some of the most peculiar weddings anybody could conjecture” (69–70).³ Through its lightly yet persistently exposed level of artistic, political, and historical allegory, the novel mournfully re-ports the incomplete three-way wedding of leading white women, gay men, and people of color by presenting the moment of their exclusion from the *Life* magazine cover image of nuclear-family Pax Americana, leading to their shocked, mistaken, and forced divorce.⁴ The place of the novel’s subtly observant writer of pathos in the rapidly crystalized, triumphant new order of historical liberation is familiar yet newly akin to those people captured in the starker bright jail of identity, shouldered into cultural isolation at the pain of social death. The end of the novel names this place ironically: “Flowering Branch,” a euphemism for what Frankie / Frances describes as the darkest and smallest place possible, i. e. text, an imaginary refuge from the Law, re-naturalized paternal time, and the *Leitbild* of nuclear suburban domesticity. The writer in the cor-

-
- 3 One of the weddings that Berenice has seen particularly fascinates John Henry: when she relates the story of two boys who fell in love with another and one who “turned into a girl,” changing his name to “Lily Mae,” John Henry is intent on finding out how this happened and later seems to directly imitate the action, dressing in women’s clothes. In the novel’s fugue, John Henry’s fixation on this wedding repeats in revelatory minor form Frankie’s obsession with the wedding of her brother.
 - 4 See: Kristen B. Proehl: Sympathetic Alliances: Tomboys, Sissy Boys, and Queer Friendship in *The Member of the Wedding* and *To Kill a Mockingbird*. In: ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews 26 / 2 (2013), p. 128–33. Jenn Shapland has recently argued for understanding McCullers as a lesbian in an age when it was difficult to be an “out” lesbian. She highlights, in particular, McCullers’ infatuation with the out Swiss lesbian, Annemarie Clarac-Schwarzenbach during the time in which she was writing *The Member of the Wedding*, whose original working title was “The Bride of My Brother.” Shapland: The Closeting of Carson McCullers (February 3, 2020), <https://www.theparisreview.org/blog/2020/02/03/the-closeting-of-carson-mccullers/> [accessed on September 7, 2023]. By changing “-bach” to “-baum,” McCullers might have planted a coded homage to an (unfulfilled?) crush on Schwarzenbach in the name of *The Member of the Wedding*’s unseen piano tuner.

ner at the middle-class modernist family reunion is subject to a similar imperative as that imposed on the victims and forced heroes of identity politics: to disappear and/or become a gloriously “flowering branch” on the general massive tree of human family relation.⁵

The allegory McCullers uses to relate this historical and political disjuncture and paradigm shift is the story of a sexually naïve twelve-year-old coming into adolescence. But even this allegorical moment of profound, unconscious change is definitively split in the novel into three separate sequences corresponding to the three names of the novel’s closely narrated main character. Frankie—from April through May—experiences a very personal sense of queer self-consciousness and fear amounting to an ambiguous urge towards or awareness of (self-)exile still within her childhood environment. The disturbing rupture coming with this new structure of feeling has objective correlatives: primarily, her exile from her father’s bed in early April and a subsequent acting-out of a desire to break the stiffness of her heart by breaking things, stealing a pistol from her father and a “three-way knife” from a department store, and committing a “secret and unknown sin” in a darkened garage with a local boy. The personal disruption has, moreover, a performative correlative: F. Jasmine, the new fulfilled identity for the old ghost Frankie. Where Frankie wrote shows and filled her closet for those shows’ occasional, playful realizations, late summer’s F. Jasmine chooses just one dress that she will wear on her actual emergence into “the world” as a member of the wedding of her brother, Jarvis, and his bride, Janice, in Winter Hill.

F. Jasmine materializes very specifically out of the shock of the radio going silent at the same moment that the betrothed couple arrives in the house on the day that the German garrisons in Paris surrender. The

5 In 1959, McCullers’ titled her essay on craft and writerly identity and process, “The Flowering Dream: Notes on Writing” (In: Carson McCullers: *The Mortgaged Heart*. Margarita G. Smith (Ed.). Boston 1971, p. 274–82.)

sudden breaking up of the sick, hot, green, stationary scene of August is the novel's miracle, on which Frankie becomes fixated or imprinted.⁶ "It is all so very queer," she says in the book's first spoken line, "The way it all just happened." In her imagination of the imminent fulfillment that the brotherly invasion shockingly seemed to promise, "the groom in this wedding was her brother, and there was a brightness where his face should be. The bride was there in a long white train, and the bride was also faceless. There was something about this wedding that gave Frankie a feeling she could not name" (2). She is troubled that she remembers the couple "more like a feeling than a picture." At her continued prompting, Berenice describes the couple's presence in the house as a rather commonplace family visit by a "nice white couple" for a few hours over dinner, but in Frankie's memory of the event, "It was like I couldn't see all of them I wanted to see. My brains couldn't gather together quick enough to take it all in. And then they were gone" (25-6). The unseeable, fixated image of the faceless good-looking blond white brother in a brown military shirt and his "kind of brunette and small and pretty" bride-to-be emerges with photographic speed, tied in an anticipation of the televisual to an abrupt, mechanical sonic change:

There had been in the house a sudden silence, for Jarvis had turned off the radio when they came in; after the long summer, when the radio had gone on day and night, so that no one heard it any more, the curious silence had startled Frankie. She stood in the doorway, coming from the hall, and the first sight of her brother and the bride had shocked her heart. Together they made in her this feeling that she could

6 Time is slippery in the first part of the novel, moving with some fluidity between scenes in the week preceding the wedding and earlier times. In at least one place, there is a bewildering slip that confuses the Friday visit of Janice and Jarvis as having taken place on Sunday (22). Overall, however, the timing of that visit is highly specific: the last Friday in August 1944.

not name. But it was like the feelings of the spring, only more sudden and more sharp. There was the same tightness and in the same queer way she was afraid. Frankie thought until her mind was dizzy and her foot had gone to sleep. (22–23)

At the psychoanalytic level, Frankie inherits the sharp package of the brother's Oedipus complex as he supplants his father's order. In her allegorical figuration as the precocious artist coming of age, Frankie unconsciously recognizes the emergence of the televisual ideal, the domestic, alchemical materialization of cinema and radio's union into performative reality, the cover of *Life* magazine installed as real in the living room. Radio's massive years-long knotting and funneling of group and individual anxiety and desire into the goal of Paris's military liberation produced an irresistible, yet physically frustrated wish for listeners (especially those listeners whose identification with the need for emancipation was strongest) to see and experience, to belong indeed to the triumph of mighty, Western freedom, a spiritual reclamation. Berenice knew about the disjuncture between so much media representation and actual desire. What they were being sold was the Electra position of helping and admiring envy, a time-limited ticket to the mass celebration of an idealized archetype: "heterosexual, racially pure, properly gendered, and reproductive," as Nicole Seymour puts it. For Frankie, as an "unjoined person" (1), the desire to fully belong to the war effort and to give her blood to all the world's allied people (20)—and the shadowing fear of being utterly left behind—was too strong.⁷ The proximity to actual representation suddenly promised by the new media, the fantasy left in her individual experience by the disappearing, wartime audio-halluci-

7 Nicole Seymour: Somatic Syntax: Replotting the Developmental Narrative in Carson McCullers's "The Member of the Wedding". In: *Studies in the Novel* 41 / 3 (2009), p. 293–313, here: 308.

nogenic solidarity of collective will—that she (and they) could remake the world order and art—was too necessary for her to relinquish it. The *Life*-simulacra invading her living room *had* to be her destiny, and she not simply a guest or even a party to their exaltation but a fully instituted member of the picture, since there was, after all, to be a picture, and one that was receding quickly again out of her life. It is this televisual—or radio-cinematic—*semblant* that prompts Frankie’s manic metamorphosis into the imago F. Jasmine, a night-time blooming of the hot yearning of radio and the coy icy distance of cinema into the imperative to perform now one’s consummate connection and responsibility to the present and all its people, one’s citizenship in the world.

The ground had been prepared by the radio’s constant presence in the dining room playing throughout the day and night

a mixture of many stations: a war voice crossed with the gabble of an advertiser, and underneath there was the sleazy music of a sweet band. The radio had stayed on all the summer long, so finally it was a sound that as a rule they did not notice. Sometimes, when the noise became so loud that they could not hear their own ears, Frankie would turn it down a little. Otherwise, music and voices came and went and crossed and twisted with each other, and by August they did not listen any more. (8)

The peak of the radio’s permanent arrival in the house corresponds both with the summer of D-Day and with the threat of literary exhaustion or non-reception, the crushing might of urgent politics canceling the “politics” of literature and its ages. Conversation had become a mere choral activity in the house, focused on the hope of blasé cyclical renewal that would come with Christmas: “They talked, and their voices tired down into a little tune and they said the same things over and over” (13). In the night before the visit of Jarvis and Janice, sitting down before a “very old typewriter,” Frankie tried “to think of any letters she could write: but

there was nobody for her to write to, as every possible letter had already been answered, and answered even several times.” It is in this context that Frankie’s snow globe first appears, a silent, frozen world of her own control, distant from the heat of omnipresent wartime news and music (8–9). It is also here that the moths—emblems equally of the writer’s (French) words and of jealous, silent memory and cinematic longing—first appear: pale green and yellow, they “spread their wings against the screen.” They come “every evening when the lamp on her desk was lighted . . . fluttered and clung against the screen.” John Henry, Frankie’s younger cousin, who often sleeps over now that she has been exiled from her father’s bed, misnames the moths as “beautiful butterflies . . . trying to get in.” Their effort makes sense because Frankie, to him, smells “like a thousand flowers.” Frankie, on the other hand, takes a particularly precocious, critical, and somewhat self-hating view of the moths: “‘To me it is the irony of fate,’ she said. ‘The way they come here. Those moths could fly anywhere. Yet they keep hanging around the windows of this house.’” (10–11)

The novel’s complex play with the simultaneously sexual and meta-literary trope of butterflies, grief, and a writer herself laboring and longing to open the closed inner bloom of the heart opens indeed one of its blooms in the metamorphosis of Frankie into F. Jasmine, which takes place during “the black dividing night” (42) between parts one and two of the novel. The scene is reminiscent of the first stanza of “Il gelsomino notturno” (“Night-Blooming Jasmine”) by the turn-of-the-century Italian decadent poet, Giovanni Pascoli:

E s’aprono i fiori notturni,
 nell’ora che penso a’ miei cari.
 Sono apparse in mezzo ai viburni
 le farfalle crepuscolari.

And in the hour when blooms unfurl
 thoughts of my loved ones come to me.

The crepuscular butterflies whirl
around the snowball tree.⁸

Jasmine is a similarly significant flower for the lyrical remembrances of Victor Hugo, the grandest of French novelists, whose *Notre-Dame de Paris* would be an important intertext for McCullers' later-published *The Ballad of the Sad Café*, which she worked on while writing *The Member of the Wedding*.⁹ In the final poem of his *Contemplations*, "A celle qui est restée en France" ("To the One Who Stayed in France"), the exiled poet's mourned daughter, Léopoldine—whose death divides the past from the present—interrupts his writing to bring him lilies and jasmines. An earlier poem from the first volume of *Contemplations* treating the dawn of spring ("Vere Novo") imagines love letters written in April and torn before May flying through the air where they change into butterflies to flit around the jasmines and the periwinkle. Jasmines are likewise for Hugo the wedding flower in another celebration of spring, when two lovers pluck them among the sculpture and graves "In the ruins of an abbey."¹⁰ The naivete of the characters in *The Member of the Wedding* vis-à-vis Europe (and much of the world in general) stands at surprising odds

8 Pascoli's poem is printed in: George R. Kay (Ed.): *The Penguin Book of Italian Verse*. Baltimore 1958, p. 332. The English translation by Geoffrey Brock is taken from: *The FSG Book of Twentieth-Century Italian Poetry*. New York 2012, <https://poets.org/poem/night-blooming-jasmine> [accessed on September 7, 2023].

9 See: Sandra Cavender: *McCullers's Cousin Lymon: Quasimodo Southern Style*. In: *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* 26 / 2 (2013), p. 109–14.

10 Victor Hugo: *Dans les ruines d'une abbaye*. In: *Livre Premier: Jeunesse Les Chansons (VI: L'Éternel Petit Roman)* of *Les Chansons des rues et des bois*. 6th ed. Paris 1867, p. 197–8; Hugo: *XII. Vere novo*. In: *Les Contemplations*. 12th ed. *Livre Premier. Aurore. Tome I: Autrefois 1830–1843*. Paris, Leipzig 1856, p. 37; and Hugo: *A celle qui est restée en France*. In: *Les Contemplations*. 12th ed. *Tome II: Aujourd'hui 1843–1856*. Paris, Leipzig 1856, p. 236.

with the author's immersion in European literary and political culture: McCullers lived between 1940 and 1943 in a Brooklyn house (which Hugh Ryan recently called a "queer commune") with several writers including W.H. Auden, who hosted his wife Erika Mann and her two brothers, Klaus and Golo, there during their exile. In those years, McCullers assisted Klaus Mann with his anti-fascist magazine, *The Decision*, which he launched from the house.¹¹ The understated but everywhere marked and emphasized Frenchness of the novel—its repressed-as-invisible double consciousness—slyly, persistently, and musically relates its small-town, Southern American tale to McCullers' clear, pressing involvement in transatlantic politics, Brooklyn, and the sublime and struggles of recent European literary tradition and its avant-garde.¹² The novel in this lens is an offset, WWII rewriting of *Bérénice*. In Racine's paradigmatic history-turned-elegiac-tragedy, the eponymous Jewish queen leaves Rome after Titus tells her that, in spite of his promise and their passionate mutual love, he will not marry her because of his Roman subjects' fear of a foreign empress.¹³

11 Hugh Ryan: themstory.: The Queer Commune in WWII Brooklyn That Became a Cultural Epicenter. March 22, 2018, <https://www.them.us/story/them-story-the-queer-commune-in-wwii-brooklyn-that-became-a-cultural-epicenter> [accessed on September 7, 2023].

12 McCullers' father stemmed from a Huguenot family, another source of her Continental connection and a reminder of the American South's important French heritage.

13 Racine's *Berenice* (of Cilicia) is also famous historically as the co-regent of Judaea with her brother, Agrippa II, around whom flew rumors of an incestuous love affair. Another famous *Berenice* in literary history, the newlywed *Berenice II* of Egypt, echoes in McCullers' novel as well: Catullus (adapting Callimachus) has a lock of her hair, sacrificed in thanks for the safe return of her husband from a military triumph, lamenting the industry of those who use iron to carve up the world and shear her away from her admired queen: even the poetic speaker's transfiguration into a celestial constellation does not requite her wish to belong again to *Berenice* (Catallus, poem 66).

Part one of the novel hovers over Frankie's metamorphosis into "mature" adolescence, collecting simulacra of primal scenes of *coitus interruptus* around the climactic epiphany of F. Jasmine's identification with the wedding pair. That identification is conceived darkly in the shocked silence between the cut-off climax of the wartime radio age and the domestic, metonymic manifestation of the cinematic image-of-the-world in her childhood living room. Not able to picture the pair "as a picture" in her own imagination, she could nevertheless "feel them leaving her," taking a part of herself with them: "she could feel this part of her own self going away, and farther away; farther and farther, so that a drawn-out sickness came in her ... the kitchen Frankie was an old hull left there at the table" (25). As the house darkens after her brother's visit, Frankie revisits the other room in the front of the house, an unused bedroom where three years before, she had briefly and unwittingly walked in on a tenant couple *in flagrante*. She had believed that the uncannily named Mr. Marlowe was "having a fit" and had fled upset into the kitchen to tell Berenice. The Marlowes were promptly evicted by her father for leaving their door open while Frankie was at home. Frankie still had no idea what kind of criminal act she had witnessed, though she remembered that Berenice had called the Marlowes "common people" and remarked that Mr. Marlowe had just had a "common fit" (34-5).

Leaving the house, Frankie has the distinct feeling that "the conversation about the wedding had somehow been wrong. She could not name the feeling in her, and she stood there until dark shadows made her think of ghosts" (34-5). Frankie believes that three ghosts live in her backyard coalhouse (one of them with a silver ring); the novel never resolves who these three ghosts might be. They hover—left, imprisoned, and unconverted—variously and tenuously attached to haunting, doubled constellations discussed or not discussed in the novel; ultimately, their sooty, opaque underworld abode doubles the terrestrial remembered kitchen where the novel's three most present characters—all of them objects of

mourning—enact their melancholic, manic disavowed wedding party: Frankie, Berenice, and John Henry.

But while she is tortured by the feeling of her own isolation in a world where everyone—especially members of clubs and soldiers but even criminals on chain gangs—has a “we,” Frankie spitefully rejects the only obvious *we* on which she has a claim:

the terrible summer *we* of her and John Henry and Berenice . . . the last *we* in the world she wanted. Now all this was suddenly over and changed. There was her brother and the bride, and it was as though when first she saw them something she had known inside of her: *They are the we of me*. And that was why it made her feel so queer, for them to be away in Winter Hill while she was left all by herself, the hull of the old Frankie . . . alone. (37)

Against this rupture and loneliness, Frankie desperately tries to tempt John Henry West back into the old appropriative American escape and blithe assertion of masterful independent identity: they will pitch an “Indian teepee” and sleep out in the back yard. But John Henry, whom she had previously rejected, prefers to spend the night in his parent’s house (37–8). There at the climax of the first part of the novel, the form of the novel as a whole is briefly sketched out in a meta-literary sonic moment that becomes another primal scene. As the sun goes down, unable to return to her house, Frankie declares to John Henry, “I think something is wrong.” She continues: “It is too quiet. I have a peculiar warning in my bones.” She predicts a terrible storm, perhaps even a cyclone. “Just at that moment a horn began to play” a “grieving and low” blues tune, “low and dark and sad.” Frankie identifies the tune as played somewhere in town by an unknown boy of color. All at once, “the horn danced into a wild jazz spangle that zigzagged upward.” This racially othered musical trickiness rattles

thin and far away. Then the tune returned to the first blues song, and it was like the telling of that long season of trouble. She stood there on the dark sidewalk and the drawn tightness of her heart made her knees lock and her throat feel stiffened. Then, without warning, the thing happened that at first Frankie could not believe. Just at the time when the tune should be laid, the music finished, the horn broke off. All of a sudden the horn stopped playing. For a moment Frankie could not take it in, she felt so lost. (38)

The long age of “innocent,” progressively building, city-on-a-splendidly-isolated-hill Americana signified in the unseen jazz artist and the two children’s names, the age that promised a great New Deal for all and that peaked in the feverish, sickly united summer of wartime radio, had gone silent in the moment of its triumph. The romantically named John Henry West would not be long for a world in which the African-American folk hero John Henry (who had beaten the steam-powered drilling machine with just his hammer only to die of exhaustion) stood little chance at all against the speed of the new electric age.¹⁴ The era of westward domestic American Manifest Destiny was closing; the site of conquest had shifted decisively off-shore. The sexually emancipatory Mae West had been largely banned from the airwaves, another “frivolous” and “indecent” entertainer brushed away in the long history of wartime censorship. Frankie Addams, whose name glanced backwards across Presidential history from FDR’s sunset to the very dawn of the Republic, felt the celebratory semblant of the military-industrial complex (that would come fully with General Eisenhower’s administration) pulling away from her: a happy middle-class heterosexual couple was

14 One of the last gestures of *F. Jasmine* is to scrawl a joke in the front of “a book from the grown sections which she had not read.” The joke: “If you want to read something that will shock you, turn to page 66.” On the designated page, she writes “Electricity. Ha! Ha!” (122).

moving to some suburban military base, carrying off some important part of herself. Abandoned to a wild feeling by the cut-off music of mass solidarity, Frankie announces her resolution to leave town. John Henry's question of where prompts her unconsciously desperate identification with the wedding, an ambiguous forced or necessary misreading of her young heart's yearning, a self-committed resignation to flawed historical destiny for the writer: "It was just at that moment that Frankie understood. She knew who she was and how she was going into the world. Her squeezed heart suddenly opened and divided. Her heart divided like two wings. And when she spoke her voice was sure" (39–40).

The conversion of the closed heart to wings ironically problematizes the sentimental novelistic trope of narrated coming-of-age and miraculous self-realization, echoing Hugo and the Continental tradition. It suggests the simultaneous formation of the subjectively divided, hovering reader, writer, and historian as a butterfly, ambiguously emancipated, lonely, mirrored in the wingspan of the book's opening pages, held at a distance from the ground of creation. That ground of creation is itself distanced from the Romantic tradition if one remembers that Richard Wright's important 1940 review of McCullers' first novel put her directly in the experimental tradition of the American Grand-Dame of Parisian Modernism, Gertrude Stein. The affinity with Stein—McCullers would spend the years after World War II in Paris—invites a second look at the concrete poetry composed by the initials of the novel's title-subject, a *mot* of its own molting, The MotW. The capitalized shape of the last letter of the novel's initials remembers the moth-aggrandizing transfiguration of John Henry's fantasy as he watched the night-time insects clinging to the screen, trying to get in, as if they were beautified soldiers and Holocaust victims fleeing into the light of refuge and peace, into Hollywood and the coming era, urgent words massing at the gates of the writer's heart and intuition. In the traditionally girlish play with marriage monograms, the title-subject initials marry Frankie and McCullers' "Parisian" avante-garde literary genius

and French ambition to the maiden initials of McCuller's own mother, Marguerite Waters.

The metamorphosized "crepuscular butterfly" was going to "Winter Hill," to the wedding, and then with "the two of them" wherever they might go. "I belong to be with them. I love the two of them so much" (39–40). In the meantime, John Henry West had agreed to act out the old game of the teepee sleepover in the backyard again, but Frankie's feeling of liberation, certainty, and desire-driven fearlessness was strong enough that she did not even hear him.

3 From jazz to television and beyond

Frankie is, of course, an unreliable source of the novel's close subjective or psychological realism; the novel treats many of the slips in her adolescent and narcissistic perception with poignant humor. Berenice is the novel's font-of-experienced-wisdom, and that has come hard-earned. A history of violence and tragedies and bad marriages has left her with only one natural brown eye and another, chosen artificial blue eye. When Frankie consults her in the kitchen, "her dark eye looked up," but "the blue glass eye seemed to go on reading the magazine" (23). It is Berenice with her double vision who stays grounded and directly caring for the people around her through the split images and paradigm shifts of history. She tells Frankie—and warns the reader—that "you cozen and change things too much in your own mind. And that is a serious fault" (23). Frankie repeatedly meets Berenice's advice, insights, and perspectives with threats of violence, insults, and curses against her. Berenice reprimands Frankie but demonstrates impressive, world-knowing tolerance. As the novel collects around the much-repeated word "queer," a shadow identity of the coming domestic televisual / radio-cinematic age, it is Berenice who unflinchingly accepts and even celebrates this queerness, the peculiarities, oppressions, experiences, and memories that gather around a

name. Arguing against F. Jasmine's attempt to escape through a name and personality change, wanting to turn the radio on against F. Jasmine's preference to maintain the silence that marks the rupture of the new era's inception, Berenice argues to Frankie / F. Jasmine: "You have a name and one thing after another happens to you, and you behave in various ways and do things, so that soon the name begins to have a meaning. Things have accumulated around the name" (99).

Listening carefully to F. Jasmine's complaint, Berenice empathizes: "We all of us somehow caught" (104). In his review of *The Heart is a Lonely Hunter*, Richard Wright wrote that the novel most impressed him with "the astonishing humanity that enables a white writer, for the first time in Southern fiction" to portray Black characters

with as much ease and justice as those of her own race. This cannot be accounted for stylistically or politically; it seems to stem from an attitude toward life which enables Miss McCullers to rise above the pressures of her environment and embrace white and black humanity in one sweep of apprehension and tenderness.¹⁵

The Member of the Wedding is not free of what Toni Morrison has identified as the American literary trope of using Black bodies as projection sites of pain, even likely beyond the naturalistic gesture of portraying real, performed acts of violence committed in psychoanalytic, artistic, and everyday reality.¹⁶ When Berenice speaks eloquently in the kitchen about her own race being caught even worse than Frankie and John Henry and the general human race, she carries as a figure a piece of the

15 Richard Wright: Inner Landscape. In: *The New Republic* 103 (1940), p. 195, <https://newrepublic.com/article/116651/carson-mccullers-understood-human-nature> [accessed on September 8, 2023].

16 Toni Morrison: *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, MA 1992.

stereotypical Black nanny-aunt, the wise old, dark, and deep soul who replaces Frankie's dead mother and John Henry's largely absent one. That role is precast even, somewhat awkwardly, through the phonemes of her name. In the primal scene of the televisual age, it is shocking particularly now to read her testimony to the listening children about her own foster brother: "Sometimes a boy like Honey feel like he just can't breathe no more. He feel like he got to break something or break himself. Sometimes it just about more than we can stand" (105).

To Berenice's depiction of too-tight capture and suffocation, F. Jasmine adds, "Yet at the same time you almost might use the word loose instead of caught. Although they are two opposite words. I mean you walk around and you see all the people. And to me they look loose." Continuing, she clarifies, "People loose and at the same time caught. Caught and loose. All these people and you don't know what joins them up" (105–6). The scene—the last of their triad's afternoons in the kitchen—ends with a shadow, analog marriage of sorts: the three embrace on a chair, crying, a chorus of unarticulated—caught and loose—mourning. That conclusion is the cathartic counterpoint to the novel's constant depiction of music that does not reach its natural climax and resolution; it is preceded by the most developed instance of that trope. In a jarring symbol of the new era's preparation, the silence and conversation of the kitchen is interrupted by piano tuning in the neighborhood, causing Berenice to complain, "I seriously believe this will be the last straw," a sentence to which John Henry agrees (75). Echoing their previous longing for Christmas, John Henry had been laughing about F. Jasmine's dress looking like a Christmas Tree, prompting F. Jasmine to call him a "false Judas" (78).¹⁷ The name of the piano tuner is introduced in this context

17 The "death" of the old Frankie on Friday (August 25, 1944), F. Jasmine's sojourn in a manically inverted "hell" on Saturday, and the promised resurrectionary miracle of the wedding on Sunday arguably sets up another ironic mythological chronology within the novel.

as Mr. Schwarzenbaum, another unsettling reframing sign within the novel's naturalist narrative, pointing to the "liberatory" moment's dark shadows, the ongoing Holocaust and the society's reliance on violently racist structures.

Although she does not know why, and in spite of the grating sound of the piano tuning, F. Jasmine insists on keeping the radio switched off (79–80). But she advises Berenice and John Henry that likely soon "the three" of them will be on the radio. When Berenice misunderstands the "we," F. Jasmine cruelly corrects her: "When I said *we*, you thought I meant you and me and John Henry West. To speak over the world radio. I have never heard of anything so funny since I was born." (82) A riot and climax of sound ensues, expressing the rage of the silenced over Mr. Schwarzenbaum's harsh labor of tuning: John Henry wails, F. Jasmine starts to bang around the kitchen and laugh loudly. Berenice stands up and asks for peace. "Then suddenly they all stopped at once . . . At that moment the piano was quiet." The televisual trope is repeated: four well-dressed, happy white girls—members of the club from which Frankie is excluded—pass in the yard, the same light that falls in bars on the denizens of the kitchen, imprisoning them, falls golden on the passing beautified girls (83).

"It is that last note," F. Jasmine said. "If you start with A and go on up to G, there is a curious thing that seems to make the difference between G and A all the difference in the world. Twice as much difference as between any other two notes in the scale. Yet they are side by side there on the piano just as close together as the other notes. Do ray mee fa sol la tee. Tee. Tee. Tee. It could drive you wild."

John Henry giggles, asking Berenice, "Did you hear what Frankie said? Tee-tee" (95). It is a childish joke (probably referring to urination or the breast), but it is, on the other hand, another of the novel's sly and verbally sophisticated, side conversations. T. T. is the name of Berenice's current

romantic friend, a wealthy and established man who nonetheless fails to make Berenice “shiver.” By the end of the novel, as Frankie now Frances moves to the suburbs and leaves Berenice behind, after John Henry dies suddenly of meningitis and his “queer drawings” on the kitchen walls are whitewashed over, Berenice will enter the new era by marrying T. T., a dignified marriage in the era of the dignified American middle class, but one that the reader knows likely stops short of the full scale.

The intersectional tragedy of the queer three-way wedding’s historical disruption and Frankie/F. Jasmine/Frances’s acting out her fear of exclusion and disappearance through a new white and European solidarity are depicted in the novel through a kind of photographic negative. On the way home from her stop in The Blue Moon bar, F. Jasmine experiences an uncanny moment: “a mysterious trick of sight and the imagination . . . [A]ll at once there was a shock in her as though a thrown knife struck and shivered in her chest.” The “knife” brings to the reader’s mind the knife with which she had threatened Berenice and thrown into the wall of her home in a previous scene. F. Jasmine stops with one foot up having “half-seen something, a dark double shape” in an alley. “Ragged and bright as lightning” she sees Jarvis and Janice in the living room again. Not looking directly, she steals a side glimpse into the alley to see that “the dark double shapes” were two boys of color, one resting his arm on the other.¹⁸ “With this vision of them plain and exact,” the novel relates, “the morning ended” (64–5). In the photographic negative of her

18 Given the critical support she received as a young Southern novelist from Richard Wright, it is tempting to see the episode as the novelist’s homage to two of the era’s most celebrated African-American writers, Langston Hughes and Richard Wright, and their own childhoods in small Southern and Southern-Midwestern cities before they—like McCullers—escaped to New York and literary fame. The allegory would be consistent, with Frankie repressing her “true” desire to join the ranks of emancipatory writers, covered over by her identification with the bright televisual images of normative heterosexual white culture, embodied by her brother and his wife.

decision to commit to the televisual world of distant travel and coldly romantic, cinematic identification, Frankie's unconscious abjection of the violence the novel tells us is done to Black boys in the alleys of the town is made clear. This thread of the novel's dealing with white racial guilt and responsibility comes to the subconscious surface of the narrative in the novel's "blackest" scene—when Frances realizes she has been openly carrying a gun all around town and sits to contemplate suicide in the alley where a Black boy, Lon Baker, was killed; pointing the gun to her head, she ultimately decides to live (136).

The wedding, as discussed above, remains incomplete. The "falling together" of the primal scenes of the new era in Frances' mind primarily impresses upon her the fear of being alone, now a more conscious fear, in a world in which the liberatory places seem far away and out-of-reach. Still, and even more so, she feels drawn to the promise of camaraderie in the bar-hotel The Blue Moon, where she had previously met the drunken soldier who attempted to rape her. Returning there, she is saved and at the same time captured by "the Law," an Officer Wylie who has been searching for her since her father called the station about her absence. The wily law of time greets her with a particularly, antiquatedly, even regally Anglo-American hail: she is the daughter of Royal Quincy Addams. When he asks where she was headed, the voice coming "from a distance like a question asked through a long corridor," she sees the world as

enormous and still and flat. Between herself and all the places there was a space like an enormous canyon she could not hope to bridge or cross. The plans for the movies or the Marines were only child plans that would never work, and she was careful when she answered. She named the littlest, ugliest place she knew, for to run away there could not be considered so very wrong. (138)

The writer's reserve and place of hiding, "Flowering Branch," was the town where she and her family, including Berenice and John Henry, had switched busses the previous day on the way to the wedding.

The Member of the Wedding is an allegorical fugue, a type of literature that demands the imagination of hearing and the musician's attention to printed detail. It does not so much mimic the radio as describe a human world and psychological reality shaped by the radio's active silence and absence, the space left over by its artificially intelligent, polymorphous longings. Frankie, the novel is very clear, exists in music. When she enters The Blue Moon as F. Jasmine, she is entering not just a bar that is also a hotel but a song that swung through the epochal hinge between the Depression, wartime, and the Baby Boom in a particularly telling way, a song about isolation, the yearning for individual love, and the magical, reflective utter transformation promised by a celestial "love of one's own." This was a world into which the child Frankie had only peered, her face pressed against the screened door like the crepuscular moths.

"Blue Moon," a song by Hart and Kern, was famous in the era as the theme song of a highly successful weekly radio show, the "Hollywood Hotel." One of the most important bridges between radio and cinema, the "Hollywood Hotel" gave listeners in their living room the illusion that they were privy to intimate conversations between entertainment-industry stars and insiders.¹⁹ By walking into The Blue Moon, F. Jasmine walks into the lobby of Hollywood, where, of course, she encounters the harsh inner reality of an illusion she has come to desperately need. As she first sees the stairway at the back of the bar leading up to the seedy hotel rooms upstairs where she will live through a violent sexual trauma, she—characteristically in the novel—notices a sound: "A sassy chorus on the

19 Michele Hilmes: *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable*. Urbana 1990, p. 67; Edward D. Berkowitz: *Mass Appeal: The Formative Age of the Movies, Radio, and TV*. Cambridge 2010, p. 41.

radio was singing an advertisement: Denteen Chewing Gum! Denteen Chewing Gum! Dentine!” (61). The chorus of smiling toothiness reverses the systemic chewing-up that will be revealed to her as the other side of bright glamour, in which individual girls and teenage women hoping for romantic success are offered instead private, hidden moments of sexual objectification by drunken, deracinated systems-men. Here again the novel knots larger allegories into the micro-personal coming-of-age narrative via a subtle, formalist gesture: the Blue Moon has the same initials as the boy with whom Frankie committed her “queer sin” in the garage, Barney MacKean.

The Blue Moon of F. Jasmine’s disrupted metamorphosis is echoed in Woody Allen’s 2013 film, *Blue Jasmine*, a musical dark comedy that might be understood as Mr. Schwarzenbaum’s backwards ironic look on the televisual / radio-cinematic age between *The Member of the Wedding* and ChatGPT. The film is framed by the recollection and the tune of “Blue Moon,” a song that accompanied the meeting of the glamorous fallen protagonist of the film, played by Cate Blanchett, and her duplicitous, gas-lighting deceased husband, played by Alec Baldwin.²⁰ In her final delirious monologue, Blanchett’s character—variously named Jeanette / Jasmine F. / Jasmine French / Jasmine Francis—claims she once knew the lyrics to “Blue Moon,” but that now they are all a jumble. What has jumbled the lyrics and the mind of Jasmine F. in Allen’s telling is the revelation of her rich (Bernie Madoff-like) husband’s Paris-hatched plan to run away with a French au pair. The husband’s name is Hal, the famous name bookending the modern period of Anglo-American dramatic representation, from Shakespeare’s paradigmatic, France-conquering king (who began as the lovable Prince Hal) to the artificial intelligence sover-

20 The film and its main characters also strongly echo the then-recent scandal involving Ruth and Bernie Madoff, the latter of whom was convicted for one of the largest criminal financial schemes in US History.

eign of 2001: *A Space Odyssey*. And his new romantic object choice, the *au pair*, of course, is roughly international French for the one who wants to find adventure, independence, and equality by joining up with a far-away happy couple as, in fact, a dependent helper. At last, the sovereign happy couple *semblant*, which reigned as a real historical fairy-tale ideal from Henry V / Catherine of Valois through the scenes of *Life* magazine to the sunset of *The Real Housewives of New York City*, breaks up. In its half-dead, triumphant kingly male form, it makes itself seemingly now humanly available to a “third,” “free” individual, the fully French, adventuring member of the wedding. The traumatic end to the phantasm of a fairy-tale marriage prompts Jasmine F., on the other hand, not to fly—as McCullers’ Frances half-dreamed—to Hollywood, nor to stay and fight in New York—as Frances also half-dreamed of in her vision of becoming a modern cross-dressed Joan of Arc and joining the Marines (131). In the age of Wi-Fi on airplanes, there is little escape but to flutter half-distractedly and half-single-mindedly over to and around San Francisco, the urban playground of Silicon Valley’s blue light. There, she attempts to live with her foster sister, the divorced bride-to-be of a not-well-off, but happy and hard-working, loving couple, whose spicy culinary names Ginger and Chili also signify a last peripheral reserve for terrestrial Romanticism.

In Allen’s sly, jazzy film, there is perhaps a brief cameo by Berenice, in the form of Jasmine F.’s smiling dental hygienist co-worker (played by Diane Amos, famous for many years as the Pine-Sol spokesperson); she warmly and quickly waves goodbye to Jasmine F. just before the outrageous scene of sexual harassment from the dentist who has tried unsuccessfully to seduce his isolated employee with access to the secret knowledge that he has gained from looking behind people’s grins. At the end of the comprehensible, readable, literary Americana televisual age, Jasmine F. is still caught in the sonic walls of the Blue Moon, her northern California fantasy having collapsed when the politically ambitious loner, Dwight Westlake, breaks up with her. Dwight’s name brings to

mind John Henry West and Eisenhower, the Allied commander who had opened the new era by liberating France and then named and warned against the military industrial complex in his farewell address as president. But neither John Henry nor Berenice are there with Jasmine F. to appreciate the multiple pun, and she shows no signs of rising above the jumble as a butterfly reader: she is only beginning to learn to use a computer.

At the end of *The Member of the Wedding*, on the other hand, it is Berenice, soon to become the wife of T. T. Williams, who offers the final act of reading, an act that has a queer echo in a real-life, temporary literary “marriage” that would quickly follow the novel’s success. Hearing of Frances’ infatuation with her new best friend, Mary Littlejohn, Berenice repeats the name. But John Henry—the little divine cousin-saint and punny precocious iconoclast whose screaming, painful death, is transmogrified in a cloud of silent angelic butterflies at his funeral—is not there to co-appreciate the double pun, the unconscious statement of Frankie’s desire. For her part, Frankie obsessively thinks, instead, about Luxembourg (the city where her brother and wife are stationed, which sounds to Berenice like “soapy water”) and Michelangelo; she is distracted by the closing, whitewashed gap signified by the last gesture of the novel: the “shocking” ringing of the bell of happiness. Indeed, in the silence that text makes of media and its paradigmatic political epochs, the happiness of comedy is available to the reader. The writer has completed the queer wedding that Frankie, the diegetic writer captured in realism, denied but acted out through her name changes. From the frankness of anxious Depression naturalism, to the overdone escapism of glamorous war and post-war Hollywood starlet performance, to the sober *longue durée* of the struggle for dignified life, lasting peace, and equal recognition through the coming conditions of postmodern nuclear nausea and neoliberal emancipatory demand, the novel’s three parts and their associated names pay homage to the novelist’s own queer childhood (Frankie), the drag desire of John Henry (F. Jasmine), and the disen-

chanted loyal commitment and allied steadiness of Berenice (Frances). The three sections of the novel become the steps of Mr. Schwarzenbaum's at-last musical fruition, the wedding waltz become *mot*. As plain Americana mimesis of awkward moth-like adolescent longing to arrive finally *in* somewhere, as Hugo-like elegy to departed ghosts and the spring-time jasmine blooms and summer butterflies of a Southern small-town *belle époque*, and as knowing sharp modernist avant-garde revision of the Western social-liberalist gaze on politics and history, the novel is the ceremony preserving and reforging the pre-war coalitional union, which for a silent, triumphant moment was a "we" in a larger alliance, before the bright televisual era cast them in the shadows, separate and not equal, again.

Carson McCullers spent the summer after the publication of *The Member of the Wedding* on the comparatively cold northern island of Nantucket—across the sound from Martha's Vineyard where Allen's Jasmine F. would meet Hal to the tune of Blue Moon. She was the guest of the T. Williams who had recently had a wild success with *The Glass Menagerie* and had been so impressed with McCullers' new novel that he sent her an invitation to stay with him. Encouraged and initially coached by the more experienced playwright, whose queer drawings of domestic Southern life had catapulted him to fame, McCullers began work on the dramatic adaptation of *The Member of the Wedding*. Sitting across from her at the same kitchen table during that first peace-time summer, Williams wrote a play, *Summer and Smoke*, about a "frigid" young woman named Alma (Spanish for "soul") who experiences a sexual awakening at the Moon Lake Casino.²¹ His 1947 *A Streetcar Named Desire* demonstrated again a kinship with McCullers' medita-

21 Evans: Introduction, p. xiii; Francis B. Dedmond: Doing Her Own Thing: Carson McCullers' Dramatization of "The Member of the Wedding." In: South Atlantic Bulletin 40/2 (1975), p. 47–52.

tions on the faraway South of Berenice and stifling dreams of French, Parisian glamour and liberation. The beautiful rotten flowering of *Blue Jasmine*—its wry, funny send-up of an American epoch’s long dream of “postmodernism” revealed as simple deflection of its gaze from its own heart, soul, and responsibility—unites both writers’ visions of interrupted, peculiar three-way “weddings” in subtle and conspicuous pastiche.²² Across the abyss of the radio-cinematic age, in the primal scene of that ending age’s jumbled texts, videos, and music being re-tuned for the modernism of AI, Allen’s *au pair* flutters in the gap, over the snow globe kitchen table or against the screen of all those memories, partial, manically whole, some of them reliable, some of them reversed. Perhaps the non-pace of silent literature gives the *au pair* a chance to pause, hover, and consider whether to go on clinging to a particular lit-up scene, or where to place loyalty and make, as Frankie famously put it, “the we of me”—a fragile, small, but metamorphosing politics, unsuited to an era.

22 For *Blue Jasmine* and *A Streetcar Named Desire*, see: Nassim Winnie Balestrini: Woody Allen’s *Blue Jasmine*: A Seductively Scented Flower Performing in a Theatrical Bubble. In: Klara Stephanie Szlezák, D.E. Wynter (Eds.): *Referentiality and the Films of Woody Allen*. London 2018, p. 31–47; Sander Lee: *Blue Jasmine*, *A Streetcar Named Desire*, and the Power of Self-Deception. In: *Film and Philosophy* 19 (2015), p. 96–114; Verna A. Foster: *White Woods* and “*Blue Jasmine*”: Woody Allen Rewrites “*A Streetcar Named Desire*”. In: *Literature/Film Quarterly* 43/3 (2015), p. 188–201.

Hans Scholz: *Am grünen Strand der Spree* (1955)

Ein literarischer Bestseller aus der Zeit der politischen Neusituierung der Deutschen nach dem Nationalsozialismus

FELIX KRAFT

Als Hans Scholz' Roman *Am grünen Strand der Spree* 1955 erschien, stieß er beim Publikum in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft auf breite Zustimmung. Mit knapp einer Viertelmillion verkaufter Exemplare avancierte er rasch zu einem Bestseller,¹ wenig später folgte der Buchausgabe eine Hörspielfassung, 1956 der renommierte Fontane-Preis für Scholz und 1960 eine fünfteilige Fernseh-Verfilmung, die dem Stoff zu noch mehr Bekanntheit verhalf. Die Stellungnahmen in der Literaturkritik zeigen an, dass der Text auch in den Feuilletons einen Nerv getroffen hatte.² Das Lob bezog sich neben der kompositorischen Vielseitigkeit auf den im Roman vorherrschenden Ton, der als solcher ein Novum der

-
- 1 Vgl. Jürgen Egyptien, Raffaele Louis: 100 Kriegsromane und -erzählungen des Zeitraums 1945–1965. Eine kommentierte Synopse ihrer Publikationsgeschichte. In: Jürgen Egyptien (Hg.): *Der Zweite Weltkrieg in erzählenden Texten zwischen 1945 und 1965*. München 2007, S. 211–237. Christian Adam: *Der Traum vom Jahre Null. Autoren, Bestseller, Leser. Die Neuordnung der Bücherwelt in Ost und West nach 1945*. Berlin 2016, S. 82–85.
 - 2 Vgl. Magdalena Saryusz-Wolska: *Mikrogeschichten der Erinnerungskultur. „Am grünen Strand der Spree“ und die Remedialisierung des Holocaust by bullets*. Berlin, Boston 2022, S. 70–80 und 142–148.

deutschen Nachkriegsliteratur darstellte: Der dezidierte Unterhaltungsroman *Am grünen Strand der Spree* voller Humor, guter Laune und elaborierter Sprache – sowohl hinsichtlich lebensnaher Umgangssprache als auch eines großen Facettenreichtums intertextueller Verweise auf den humanistischen Kulturkanon – verwob Einblicke in eine lebensfrohe Berliner Kultur-Bohème Mitte der 1950er Jahre mit Rückblicken in den Zweiten Weltkrieg, dem *Holocaust by Bullets*³ durch die SS-Einsatzgruppen an der Ostfront sowie Notlagen und Drangsalen der Nachkriegszeit. Gerade diese Kombination aus Ernst und Frohsinn führte in der zeitgenössischen Literaturkritik zu „meist nahezu euphorischen Besprechungen der Jahre 1955 / 56“⁴, die einen Zeitgeist als pointiert getroffen und künstlerisch anspruchsvoll verarbeitet ansahen. So urteilte exemplarisch Hans Schwab-Felisch in der *Zeit*:

Es ist viel in diesem Buch von unserer Zeit, die Szenen werden zum Panorama. Der Krieg ist darin mit allen seinen Scheußlichkeiten und Verbrechen und die Hilflosigkeit, der Irrtum des Pflichteifers und seine Tragik, Anstand und Bösartigkeit, Trauer, viel Trauer, doch ebenso viel Witz und Fröhlichkeit, vor allem aber: Atmosphäre, wo immer die Schauplätze sind, wer immer auch handelt oder an Handlungen leidet. Es ist nicht alles Kunst bei Scholz, nicht alles gelungen. Bisweilen ist es

3 Vgl. zum Begriff des im Verhältnis zu den Vernichtungslagern in seiner Systematik noch wenig erforschten *Holocaust by Bullets* durch die SS-Einsatzgruppen an der Ostfront Patrick Desbois: In *Broad Daylight. The Secret Procedures behind the Holocaust by Bullets*. New York 2018.

4 Simon Lang: Das mediale Rauschen der Spree. Die zeitgenössische Rezeption von Bestseller, Hörspiel und Fernsehreihe. In: Stephanie Heck, Simon Lang, Stefan Scherer (Hg.): „Am grünen Strand der Spree“. Ein populärkultureller Medienkomplex der bundesdeutschen Nachkriegszeit. Bielefeld 2020, S. 289–310, hier S. 290.

Kunstgewerbe, oder das Temperament geht mit ihm durch. Aber ein großartiges Zeitbuch ist es gewiß. Und das ist viel.⁵

Die Rahmenhandlung des Romans beginnt mit einem Telefongespräch im Frühjahr 1954. Der Anwalt Brabender teilt seinem langjährigen Freund Hans Schott – dem Erzähler der Rahmenhandlung – mit, dass ein weiterer gemeinsamer Freund, Major a.D. Hans-Joachim Lepsius, aus russischer Kriegsgefangenschaft nach Berlin zurückgekehrt sei. Um den aufgrund persönlicher und materieller Rückschläge kollabierten Lepsius auf andere Gedanken zu bringen, plant Schott auf Anraten und Rechnung Brabenders ein Treffen mit zwei weiteren Freunden, dem Maler Hesselbarth und dem Schauspieler Arnoldis, in ihrer Stammkneipe Jockey-Bar. Hier kommt der Freundeskreis bereits seit Jahrzehnten zusammen. Dieses Treffen entwickelt sich zu einem feuchtfröhlichen zwölfstündigen Gelage, in dessen Verlauf insgesamt neun eigenständige, kunstvoll untereinander und mit der Rahmenhandlung verzahnte Geschichten unterschiedlichster Genres von den vier Anwesenden und zwei hinzukommenden Bekannten zum Besten gegeben werden. Die erste Geschichte, die Lepsius aus einem Tagebuchfragment eines weiteren Freundes der Runde vorliest, behandelt Erlebnisse zu Beginn des Russlandfeldzugs und die Abscheu gegenüber dem allgegenwärtigen, gewalttätigen Antisemitismus an der Ostfront. Nach zwei weiteren Geschichten aus dem Zweiten Weltkrieg setzen sich insgesamt vier Erzählungen, die bis in den Siebenjährigen Krieg zurückreichen, mit dem kuriosen Einfluss auseinander, den eine Jugendromanze Barbara Bibienas auf die erzählerische Gegenwart eines kleinen Dorfes in Brandenburg vor dem Hintergrund des Einmarsches der Roten Armee hatte. Im letz-

5 Hans Schwab-Felisch: „Am grünen Strand der Spree.“ Zu dem Berlin-Buch eines neuen Autors. In: *Die Zeit*, 20.10.1955, <https://www.zeit.de/1955/42/am-gruenen-strand-der-spree> [letzter Zugriff: 23.02.2023].

ten Teil des Romans erzählt ein Barpianist eine Liebesanekdote aus der Kriegsgefangenschaft, und ein zufällig auftauchendes Direktoren-Ehepaar wird mit einer frei erfundenen Geschichte um die sexuellen Eskapaden eines jungen Mannes im Italienurlaub Mitte der 1930er Jahre verspottet. Den Schluss bildet der Auftritt Bibienas in der Bar.

Der Roman erschien zu einer Zeit, in der die Formierung eines demokratischen Bewusstseins in Abgrenzung zum Nationalsozialismus in der deutschen Bevölkerung noch in vollem Gange war, schließlich lag der Krieg kaum zehn Jahre zurück und die Bundesrepublik existierte erst sechs Jahre. Der Ausgangspunkt der Demokratie in (West-)Deutschland war ein politisches wie moralisches Oktroi der (westlichen) Kriegsgewinner, die Deutschland in erster Instanz die Eckpunkte vorschrieben, welche geistigen wie systematischen Konsequenzen aus dem Zweiten Weltkrieg, den unfassbaren Verbrechen der Shoah und den zwölf Jahren nationalsozialistischer Herrschaft zu ziehen seien. Während die grundsätzlichen Voraussetzungen indiskutabel gesetzt waren und anfangs durch die Maßnahmen der Entnazifizierung und Reeducation durch die Besatzungsregierung durchgesetzt wurden, mussten und sollten die Deutschen bereits kurze Zeit nach Kriegsende den genauen Inhalt dieses tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandels selbst aushandeln. In diesem Kontext liefert *Am grünen Strand der Spree* eine ganz eigene Sichtweise, indem der Roman diese Transformation – entgegen der außerliterarischen Realität, in der das gesellschaftliche wie juristische Vermächtnis der nationalsozialistischen Terrorherrschaft keineswegs zufriedenstellend ausgehandelt war – zu einer Form des neuen deutschen Bundesbürgers als abgeschlossen präsentiert. Der Roman reklamiert ein neues nationales Selbstverständnis nach dem Nationalsozialismus, das angesichts der Verkaufszahlen und der Anerkennung in der Literaturkritik offenkundig von den Zeitgenoss:innen als angemessene literarische Aus-

einandersetzung sowohl mit der neuen gesellschaftlichen Umgebung als auch mit der Erfahrung des Nationalsozialismus angenommen wurde.⁶

Entgegen der bis heute weiterhin verbreiteten Vorstellung von der Mentalität der 1950er Jahre findet dies in *Am grünen Strand der Spree* nicht durch eine Ausblendung bzw. Verdrängung des Nationalsozialismus und ein allgemeines Desinteresse an den zeitgenössischen politischen Verhältnissen statt. Vielmehr bilden die Verwicklungen in den nationalsozialistischen Krieg, dessen Verbrechen ebenso wie die Unwegsamkeiten und Widersprüche der erzählerischen Gegenwart über weite Strecken den erzählerischen Stoff des Romans. Die Beteiligung am Zweiten Weltkrieg, die Shoah und die Kriegsverbrechen, die Besatzung und Entnazifizierung sowie der sich zuspitzende Kalte Krieg und die deutsche Teilung werden dabei allerdings auf eine Art und Weise inszeniert und kommentiert, die einen, besonders angesichts des großen Erfolgs des Romans, bedenklichen Standpunkt zugrunde legt: Bei den Deutschen selbst habe bei allen nationalen und geopolitischen Umbrüchen

6 Dieser Aufsatz widmet sich einem noch wenig untersuchten Aspekt des Romans. Während *Am grünen Strand der Spree* trotz der zeitgenössischen Relevanz bis vor kurzem kaum Gegenstand literatur- und medienwissenschaftlicher Forschung war, erschien im Jahr 2020 ein eigener Sammelband, der sich dem ‚Medienkomplex‘ aus Roman, Film und Hörspielfassung aus verschiedenen Richtungen widmet und diese Leerstelle umfangreich füllt. Einzelne literaturwissenschaftliche Beiträge im Band untersuchen die Struktur des Romans und das darin angelegte poetologische Verhältnis von Fakt und Fiktion, das Geschichtsverständnis, die anschaulich gemachten Kunstideale im Nachgang zur Zäsur des Nationalsozialismus sowie die vielschichtigen intertextuellen Verweise. Ebenfalls wird der Kontext des Romans in Beiträgen zur Rezeption des ‚Medienkomplexes‘ sowie der Ausschluss von *Am grünen Strand der Spree* aus dem literarischen Kanon der Nachkriegszeit im Zusammenhang mit den tonangebenden Reflexionen aus dem Umfeld der Gruppe 47 ausführlich besprochen. Vgl. Stephanie Heck, Simon Lang, Stefan Scherer (Hg.): „Am grünen Strand der Spree“. Ein populärkultureller Medienkomplex der bundesdeutschen Nachkriegszeit. Bielefeld 2020.

an keiner Stelle eine Notwendigkeit zur Veränderung oder für ein Umdenken bestanden.

Der Roman tritt dabei alles andere als affirmativ gegenüber den jeweils herrschenden Verhältnissen auf. Die Figuren sind keineswegs einfach einverstanden mit ihrer Umgebung, vielmehr wird an ihnen eine grundsätzliche und systemübergreifend kritische Haltung positiv herausgestellt, die sie während des Nationalsozialismus ebenso wie in der jungen Bundesrepublik und der DDR ausgezeichnet habe. Dieses kritische Bewusstsein, das gleichsam die offenbar anschlussfähige Ideologie des Romans ebenso wie die Quelle seines Humors ausmacht, soll Gegenstand der folgenden Untersuchung sein. Unter Bezugnahme auf den gesellschaftlichen Wandel nach dem Nationalsozialismus macht *Am grünen Strand der Spree*, so meine These, eine bestimmte Idee von Politik im Allgemeinen anschaulich, die im Gestus einer kritischen Bestandsaufnahme letztlich eine Absolution des Mitmachers leistet. Nationalsozialismus wie Demokratie werden anhand ihrer vermeintlich erkannten immanenten Widersprüche gleichermaßen als Ausdruck eines per se irrationalen Politikbetriebs inszeniert. Während die Figuren zwar alle von ihnen verlangten Pflichten erfüllen, wahren sie im Wissen um diese vermeintliche Irrationalität eine kritische Distanz zu ihrem Tun. Dadurch wären sie laut Narrativ nicht mit den Zwecken und Taten ihrer Obrigkeit zu identifizieren, an denen sie de facto mitwirken. Der Roman liefert damit eine Entlastungserzählung, die die grausamsten Aspekte des Ostfeldzugs zwar einerseits zur Sprache bringt, diese allerdings gleichzeitig relativiert, indem sie die bis zum Schluss aufrechterhaltene Pflichterfüllung im Dritten Reich ideell von diesen Verbrechen trennt und in ein positives Licht zu rücken versucht. Dazu entwirft *Am grünen Strand der Spree* anhand seiner Weltkriegsgeschichten ein bestimmtes Bild des deutschen Soldaten der Wehrmacht und seines Verhältnisses zur nationalsozialistischen Ideologie, integriert dieses Bild in der Rahmenhandlung in eine systemübergreifende Weltanschauung und führt vor allem in seinem zusehends heiteren letzten Drittel die lebensweltlichen Kon-

sequenzen vor, die die Figuren aus ihrem Verständnis der gesellschaftlichen Verhältnisse ziehen.

1 „Die Deutsche Wehrmacht ist keine Parteischule“⁷ – Die Deutung der Kriegsteilnahme

Die erste Kriegsgeschichte ist ein Tagebuchfragment des weiterhin in Russland internierten Freunds der Jockey-Runde Jürgen Wilms, das Lepsius aus der Kriegsgefangenschaft geschmuggelt hat und in der Jockey-Bar in Ausschnitten vorliest. Wilms schildert im Tagebuch seine persönlichen Eindrücke zu Beginn des Ostfeldzugs im Sommer 1941 über die Zeitspanne weniger Monate. Er beurteilt seinen Kontakt mit den Kameraden und der Zivilbevölkerung, seine Beteiligung an der Eroberung von Brest-Litowsk, zitiert einige Briefe aus Deutschland und erinnert sich an seine ehemalige jüdische Geliebte Ruth Esther Loria. In den Episoden des Tagebuchs ist antisemitische Gewalt allgegenwärtig; Wilms beobachtet unterschiedliche Formen der Zwangsarbeit sowie gezielte Mangelernährung und schildert am Ende des Tagebuchs eindrücklich den vom restlichen Heer abgeschirmten Massenmord an 1800 Jüdinnen und Juden. Diese Gewalt lehnt er vehement ab.

Die ausführliche Darstellung der antisemitischen Gewalt in dieser Binnenerzählung ist ungewöhnlich für die erfolgreiche Kriegsliteratur kurz nach dem Zweiten Weltkrieg.⁸ Während die Shoah zwar in den

7 Hans Scholz: *Am grünen Strand der Spree*. So gut wie ein Roman. Hamburg 1966, hier S. 47. Direkte Zitate aus dem Roman, die im Fließtext in Klammern mit der Sigle HS ausgewiesen sind, stammen aus dieser Ausgabe.

8 Entgegen der weiterhin verbreiteten Ansicht, dass der Zweite Weltkrieg in der frühen Nachkriegszeit in Deutschland verschwiegen worden sei, waren besonders Kriegsromane, die die subjektive Beteiligung am Krieg rückwirkend interpretierten, ein höchst erfolgreiches Genre der 1950er Jahre. Vgl. Egiyptien, Louis: 100 Kriegsromane und Erzählungen und Ludwig Fischer: Strategien der Pro-

Kriegsbestsellern der 1950er Jahre zumindest angedeutet wird, thematisiert sie kein anderer Roman mit zeitgenössisch großer Leserschaft so explizit. Ausgehend von diesem Alleinstellungsmerkmal wurde Wilms' Tagebuch in der Forschungsliteratur stellenweise als das Zentrum des Romans behandelt, einerseits implizit, indem der Rest des Textes nicht weiter vorkommt,⁹ andererseits explizit durch die Bestimmung des Tagebuchs als „the novel's most important episode“,¹⁰ der die Rahmenhandlung und die anderen Geschichten untergeordnet wären. Dieser

duktion von Unterhaltungs- und Massenliteratur. In: Ders. (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. Berlin, München 1986, S. 318–348.

- 9 Christian Adam hält am Roman in seinem Überblickswerk *Der Traum vom Jahre Null* über literarische Bestseller in den 1950er Jahren als zentralen Aspekt fest, dass das Tagebuch für die Leser:innen „ungeheuerlich“ (Adam: *Der Traum vom Jahre Null*, S. 86) gewesen sein müsse, da die anderen zeitgenössischen Texte „das Geschehene in ein verträgliches Gewand, sowohl sprachlich als auch inhaltlich“, kleideten (S. 85). Auf den restlichen Roman geht er nur in der Hinsicht ein, dass er Parallelen zum Lebenslauf des Autors herausstellt.
- 10 Norbert Puszkar: Hans Scholz's *Am grünen Strand der Spree*. Witnessing and Representing the Holocaust. In: *Neophilologus* 93/2 (2009), S. 311–324, hier S. 311. Puszkar entdeckt in Wilms' Tagebuch eine Allegorie auf die Unfähigkeit der Deutschen, trotz der Kenntnis des Holocausts mit offenem Widerstand zu reagieren: „Wilms tried to come to terms with his experience in several ways, but all failed since none of them included action against the murders that he witnessed.“ (S. 312) Der restliche Text veranschauliche seiner Meinung nach die Verdrängung dieser Kollektivschuld in der Nachkriegszeit. Den ‚Extremfall‘ stellt Magdalena Saryusz-Wolskas Monographie *Mikrogeschichten der Erinnerungskultur: „Am grünen Strand der Spree“ und die Remedialisierung des Holocaust by bullets* dar, wobei ihre Studie vor allem historisch und soziologisch und weniger dezidiert literaturwissenschaftlich angelegt ist. Sie nimmt die Erschießungsszene (und ihre Pendanten aus Hörspiel und Film) als Ausgangspunkt einer exemplarischen ‚mikrohistorischen‘ Studie zur Vergangenheitsbewältigung und zur medialen Darstellung der Shoah bzw. der Einsatzgruppenmorde Mitte der 1950er Jahre. Dazu rekonstruiert sie minutiös und beeindruckend detailliert die Voraussetzungen, die Entstehung, die historischen Vorlagen und die Rezeption von „elf Seiten des Buches, drei Folgen des Feuilletonromans, elf Minuten des Hörspiels und zweiundzwanzig Minuten der Fernsehserie“, Saryusz-Wolska: *Mikrogeschichten der Erinnerungskultur*, S. 19.

Feststellung steht dabei der Umstand gegenüber, dass Antisemitismus im weiteren Roman bis auf konsequenzlose Anspielungen überhaupt nicht mehr vorkommt. Wilms' Haltung und seine Beobachtungen stehen nicht im Mittelpunkt des Romans, sondern sind vielmehr in Kombination mit den anderen Kriegsgeschichten ein Teilaspekt eines übergeordneten Soldatenbildes. Das Tagebuch als vermeintlich authentisches Ego-Dokument eines kritischen deutschen Landsers mit Identifikationspotential aus dem Jahr 1941 hat im Gesamtzusammenhang des Romans eine Funktion, die die Shoah nicht zum zentralen Gegenstand der Reflexion über den Krieg macht.

Wilms ist Kosmopolit im Geiste. Beständig macht er deutlich, dass er fremde Länder nicht erobern, sondern erleben will; er hat Interesse an Sprache und Kultur der Einheimischen, Respekt vor religiösen Bräuchen, kurzum hat für ihn „jeder Ort der Welt etwas, was einem ans Herz wachsen kann.“ (HS 19) Die während des Feldzugs beobachteten Akte der antisemitischen Gewalt stoßen ihn dementsprechend zutiefst ab. Neben der Abscheu gegen die direkt beobachtete Grausamkeit rufen die Begebenheiten in Wilms schamhafte und selbstvorwurfsvolle Erinnerungen an seine ehemalige Geliebte Ruth Esther Loria hervor, die er kurz vor Kriegsbeginn aus Angst vor Repression verlassen hatte. Wilms möchte die selbst eingestandene Schuld gegenüber seiner ehemaligen Geliebten wenigstens schmälern und hilft einigen Jüdinnen und Juden mit kleinen materiellen Zuwendungen. An anderen Stellen, wie bei der erzwungenen Bergung verwesender Leichen deutscher Soldaten aus der direkten Schusslinie in Brest-Litowsk durch Juden und während der Massenerschießung, will Wilms die Grausamkeiten lediglich dokumentieren.

Diese qualitativ recht unterschiedlichen Reaktionen folgen einer Vorstellung, in welchem Verhältnis die persönliche Abneigung gegen den Antisemitismus und die Rolle als Soldat im Zweiten Weltkrieg stehen würden. Dieses Verhältnis wird im Zuge einer Konfrontation zwischen Wilms und seinen Vorgesetzten erläutert, nachdem Wilms einen

Teil seiner Essensration mit einem unterernährten jüdischen Jungen geteilt hatte und er von Jaletzki, dem einzig bekennenden Nazi im Tagebuch, beim Kompaniechef angezeigt wird. Die Vorgesetzten erinnern die anwesenden Soldaten daraufhin daran, dass ihrer Meinung nach die nationalsozialistische Ideologie nicht mit der Dienstertüftung in der Wehrmacht zusammenhängen würde: Die Wehrmacht sei per se politisch unbeeinflusst, weswegen persönliche Ansichten keinen Einfluss auf den Dienst zu nehmen hätten, da es sich dabei lediglich um *berufliche*, nicht um politische Anforderungen handle – oder in den Worten von Wilms' Zugführer: „Die Deutsche Wehrmacht is keene Parteischule, und der Zug Hapke infoljedessen ooch nich.“ (HS 47) Politische Zwecke und ihre praktische Durchsetzung gelten hier grundsätzlich als zwei getrennte Sphären, politisch würde der Krieg erst an der Stelle, wo ein kriegerisch ‚notwendiges‘ Maß der Gewalt überschritten sei, indem beispielsweise die Zivilbevölkerung ‚ausgehungert‘ wird. Entsprechend diesem Standpunkt erhält Wilms eine Strafe, weil er sich nicht gemäß den Armeestatuten verhalten hat, den Antisemitismus Jaletzki's weisen die Befehlshaber als Grund für Strafe hingegen explizit zurück:

Verstehen Sie, Wilms, Befehle werden nämlich unter anderem bei Preußens Gloria ausgeführt. Was Sie sich dabei denken, danach fragt Sie keiner. [...] In der HDV 1 [Heeresdienstvorschrift; F.K.] rühmlichen Gedenkens [...] steht als erster Grundsatz unverbrüchlich verankert, das Ziel jedes Kampfes ist, den Gegner bis zur Kampfunfähigkeit zu bekämpfen. Allgemein Verständlich? [...] Von Aushungern steht nischt drin, Unteroffizier Jaletzki. Allgemein verständlich? [...] Und Sie, Wilms, wenn Sie wieder mal Ihre charitative Ader haben und an Juden etwas zu verteilen beabsichtigen, dann sehn Sie gefälligst zu, daß Sie 'ne Büchse Rindfleisch erwischen, Sie Tränentier, und nicht Schwein. Noch eine Wache wegen Religionsfrevels. Ab! ... (HS 47–48)

Sowohl an Wilms' Handlungen als auch an einzelnen Reflexionen wird ersichtlich, dass dies nicht nur eine äußere Forderung von Vorgesetzten ist, sondern von ihm geteilt wird. Wilms, seine Kameraden und seine Vorgesetzten lehnen die nationalsozialistische Ideologie ab, während dies konsequenzlos *neben* ihrer soldatischen Pflicht steht. Wilms pflegt auf der einen Seite eine tiefgreifende Abscheu gegenüber den antisemitischen Zwecken und der daraus resultierenden verbrecherischen Kriegsführung, während er gleichzeitig sehr sachlich und ohne ideologische Überhöhung den Wunsch vermerkt, die im Krieg zur Verfügung stehenden Mittel voll auszuschöpfen und siegreich aus den jeweiligen Schlachten hervorzugehen.¹¹

Vor der Massenerschießung macht das Tagebuch diese geistige Trennung noch einmal explizit, als Wilms seinen direkten Vorgesetzten – gemäß der Dienstvorschrift – um zwei Stunden Urlaub bittet, damit er den Massenmord beobachten kann. Auch im Dialog verdeutlicht Hauptmann Rahn, dass geistige Stellung *zu* einem politischen System und die praktische Betätigung *für* dieses System nicht in einem direkten Zusammenhang stehen würden. Dies solle Wilms gerade dann nicht vergessen, wenn ihm praktisch vorgeführt wird, was eine nationalsozialistische Herrschaft in der Welt anrichtet:

Von dem Gesicht dieses allerchristlichen Jahrhunderts habe ich vielleicht ebenso umrissene Begriffe wie Sie. Bilde mir sogar ein, des öfteren hineingesehen zu haben. Das hindert mich aber nicht, mein Leben auszuleben, so wie ich mir einbilde, daß es von mir gelebt werden muß,

11 So notiert Wilms während seines Aufenthalts in Brest-Litowsk seinen Unmut über den seiner Ansicht nach *unsachgemäßen* Einsatz seiner motorisierten Einheit in einer Stadt („Zum Kotzen: die Front ist schon an der Beresina, und wir murksen hier 'rum“ [HS 57]) und freut sich über „Erfolge“ an anderen Frontabschnitten: „Über 500 000 Gefangene bisher. Hoffentlich stimmt das schon eher!“ (Ebd.)

und zwar unabhängig von dem sogenannten Gesicht des Jahrhunderts. Das heißt, ich leiste, was ich zu leisten habe, auch wenn dieses Gesicht eine ziemlich saure Schnauze ist. Bin Soldat von Beruf; deshalb leiste ich das. Allgemein verständlich? Leiste das, obwohl, wie Sie gelegentlich schon bemerkt haben werden, mir gewisse Züge dieses Gesichtes totaliter mißfallen. Ein gewisser Schnurrbart zum Beispiel. [...] Aber bei Ihnen, Wilms, bei Ihnen befürchte ich dies: Sie ziehen aus, um das Gruseln zu lernen. Nicht wahr? Sie betrachten sich dieses Gesicht des Jahrhunderts und laufen Gefahr, es so widerwärtig zu finden, daß Sie alle Lust verlieren und überhaupt nichts mehr leisten, von dem, was Sie als ... wie ist Ihr Vorname? ... als Unteroffizier Jürgen Wilms oder, wenn Ihnen das näher liegt, als der Privatmann Jürgen Wilms zu leisten hätten. Wär' schade, Wilms! Schade um Sie! (HS 71)

Die zweite Kriegsgeschichte in Form eines Drehbuchexposés wird vom Maler Hesselbarth vorgelesen, der von einer Figur im Tagebuch an ein eigenes Erlebnis erinnert wurde. Bei seinem ersten Durchmarsch durch Orscha 1941 – den Ort, an dem im Tagebuch das Massaker stattfand, das allerdings hier schon keine Rolle mehr spielt – sieht er ein junges Mädchen, das ihn an eine Freundin in Deutschland erinnert, und schenkt ihr daraufhin Schokolade. 1943 trifft Hesselbarth sie zufällig wieder, diesmal ist sie Teil einer gefangenen Partisanengruppe auf dem Weg zu ihrer Erschießung. Er will bei den Bewachern ihre Freilassung erwirken, allerdings verweigert das Mädchen dies mit dem Hinweis auf ihren Geliebten, der sich ebenfalls unter den Totgeweihten befindet.

Die distanzlosere Erzählperspektive der zweiten eigenständigen Geschichte des Romans zeigt, dass einige, nicht weniger brutale Handlungen im Namen des Dritten Reichs während des Weltkrieges rückblickend nicht problematisiert werden müssen, sondern zum regulären ‚Berufsbild Soldat‘ gehörten. Die Hinrichtung dutzender ‚Partisan:innen‘ wird in ihrer Darstellung nicht durch die Form eines Tagebuchs eines nicht anwesenden Autors vermittelt, sondern als soldatische Alltäglichkeit

und als möglicher Filmstoff von einem Anwesenden der Rahmenhandlung vorgebracht. Auch in Hesselbarths Geschichte sind alle Soldaten der Wehrmacht nette Männer, die der einheimischen Zivilbevölkerung freundlich gesinnt sind. So haben beispielsweise sowohl die Wächter der Gefangenen als auch Hesselbarths Fahrer gegen die Schonung *eines* Mädchens aus Dutzenden von Menschen nichts einzuwenden, schließlich würde dies der Kampfkraft der deutschen Armee nicht in nennenswertem Maße schaden:

Alles weitere wäre keine besondere Schwierigkeit gewesen, der Feldwebel nicht allzu schwer zu bewegen, daß er mir das Mädchen überließ; ich würde es ein Stück mitnehmen und irgendwo laufen lassen, wenn es wollte; Partisanen gäbe es zwar zuviel [sic], aber, sagt der Feldwebel, den ich beiseite genommen hatte, auf einen mehr käme es schließlich auch nicht an. [...] Vollends gar nicht so schwer war es, Schurricke in das Komplott zu ziehen, der zur Sache wie erwartet sagte: „Nee, nee, erst kommt immer erst mal der Mensch und denn det andere.“ (HS 112)

Die letzte der drei Weltkriegserzählungen macht die Sichtweise der beiden anderen Geschichten an einem weiteren Kriegsschauplatz und auf einer höheren Ebene der Militärhierarchie anschaulich. Im Offizierskasino einer Division im norwegischen Niemandsland streiten sich verschiedene Planstellen aus Langeweile um ihr jeweiliges militärisches Renommee, derweil verhilft ein deutscher Offizier aus Liebe zu einer Norwegerin einigen Widerstandskämpfern zur Flucht nach Schweden. Gedeckt durch den neuen Divisionskommandeur, der das Todesurteil für den Offizier als politisch motiviert ablehnt, gelingt letztlich auch dem Offizier die Flucht nach Schweden. Auch in diesem abgelegenen Bereich des Krieges erfüllen alle Figuren ihre militärische Pflicht und glauben gleichzeitig nicht an den Nationalsozialismus. Laut der Erzählinstanz sei man sich einig über die „unseligen Wendungen des Krieges, den jeder für sich, zumal nach der alliierten Invasion in Frankreich, ge-

stuft von nicht mehr gewinnbar bis restlos und mit Pauken und Trompeten verloren ansah.“ Gleichzeitig stelle man „aber nun einmal einheitliche Gesinnungsfestigkeit dar, [...] und andererseits [erfordere] der dienstliche Alltag Befehlsgebung, Gehorsam, Zusammenarbeit und Zusammenleben“ (HS 119).

Die drei Geschichten über den Krieg rücken die Geisteshaltung der deutschen Soldaten unter vorgegebenen und nicht in Frage gestellten Rahmenbedingungen in den Mittelpunkt und erhalten durch die verschiedenen Situationen, Orte und Erzählumgebungen den Charakter eines Querschnitts. Es werden Landser vorgeführt, die der russischen Zivilbevölkerung, Jüdinnen und Juden sowie norwegischen Widerstandskämpfern grundsätzlich freundlich gesinnt sind und sie explizit nicht als die ‚Volksfeinde‘ wahrnehmen, zu denen sie der Nationalsozialismus erklärt hatte. Mittels unterschiedlicher Erzählverfahren wird mit einem mehrfachen Wahrheitsanspruch versehen, dass die Soldaten vom Mannschaftsgrad bis zum General nicht von nationalsozialistischem Gedankengut affiziert gewesen seien und ihr Kampf für die Wehrmacht daher nicht mit einer Affirmation der NS-Ideologie gleichzusetzen sei. Der deutsche Soldat in *Der grüne Strand der Spree* pflegte während seines Dienstes ein kritisches Bewusstsein, das sich gegen nicht ‚sachdienliche‘ Kriegsgewalt richtete. Nur diese wird als politisch motiviert identifiziert und auf sehr persönlicher Ebene abgelehnt, während gleichzeitig die ‚normale‘ Pflicht im Krieg kritiklos abgeleistet wird. In diesem Sinne verachtet Wilms den Antisemitismus, während die Erschießung in der zweiten Geschichte zwar Teil eines „schlimmen und ruhmlosen Krieg[s] mit den Partisanen“ (HS 111) war, aber eben angesichts des Kriegsverlaufs an der Ostfront ‚notwendig‘ gewesen sei. Pflichtbewusstsein gilt hier als unbescholtene Tugend, die gerade einen Teil einer zu rettenden Soldatenehre darstellt, solange die Pflicht in geistiger Distanz zu ihrem Zweck abgeleistet wurde.

Ungeachtet dessen, dass die zeitgenössische Literaturkritik den Roman auch angesichts der Benennung der Einsatzgruppenmorde dafür

lobte, den Kriegseinsatz ungeschönt wiederzugeben, stellt die Inszenierung des Romans aus heutiger Sicht eine Relativierung der Kriegsrealität dar. Erstens gibt Wilms' Tagebuch nur ungenügende Auskunft über das schiere Ausmaß der Judenvernichtung an der Ostfront. Zweitens war die ‚reguläre Kriegsführung‘ der Wehrmacht, die laut Roman nicht kritikwürdig gewesen sei, ebenso integraler Teil des Vernichtungskriegs im Osten wie die Morde der SS – und zwar ganz ungeachtet dessen, in welchem Geiste die Soldaten ‚ihren‘ Krieg führten. Ab dem Beginn des Überfalls auf die Sowjetunion mordete nicht nur die SS, auch die Wehrmacht tötete im Namen der ‚Partisanenbekämpfung‘¹², auf ihren systematischen Raubzügen zur Versorgung der Wehrmacht mit Nahrungsmitteln und Zwangsarbeitern für das Dritte Reich sowie im Zuge der Vernichtungsaktionen der ‚verbrannten Erde‘ während der Rückzugsbewegungen ab dem Winter 1941/42¹³ ebenfalls Millionen von Zivilist:innen.¹⁴

2 „[H]aben Sie [...] je von einer politischen Maßnahme gehört, in welcher nicht ein Unsinn steckte...“¹⁵ – Die politische Weltanschauung des Romans

Die positiv konnotierte geistige Unbetroffenheit der Figuren gegenüber herrschender Ideologie kommt nicht als historischer Sonderfall des

12 Vgl. Hannes Heer: Die Logik des Vernichtungskriegs. Wehrmacht und Partisanenkampf. In: Ders., Klaus Naumann (Hg.): Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944. Hamburg 1995, S. 104–156.

13 Vgl. Christoph Rass: „Menschenmaterial“. Deutsche Soldaten an der Ostfront. Innenansichten einer Infanteriedivision 1939–1945. Paderborn 2003, bes. S. 331–402.

14 Vgl. Hannes Heer, Klaus Naumann: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Vernichtungskrieg, S. 25–38.

15 HS 89.

Nationalsozialismus vor, sondern ist Teil einer systemübergreifenden Weltanschauung in *Am grünen Strand der Spree*. Bereits der Prolog, ein Telefongespräch zwischen dem Erzähler der Rahmenhandlung Schott und dem Anwalt Brabender, dem Initiator und Finanzier des Abends, führt diese durch die Form der Unterhaltung der beiden Figuren ein. In diesem, wie der Literaturkritiker Joachim Kaiser schreibt, „Kabinettstückchen witziger Schriftstellerei“¹⁶ wird elliptisch von der Rückkehr des Spätheimkehrers Lepsius in desolatem Zustand, diversen Lebensläufen von gemeinsamen Bekannten, Erlebnissen und Tragödien während des Krieges sowie Leiden der Nachkriegszeit berichtet. Die unterschiedlichen Erinnerungen werden von den Figuren in stichpunktartig verallgemeinernder Form wiedergegeben; dies unterstellt eine gewisse Identität der Ereignisse, angesichts derer die Spezifika der jeweiligen Einzelsituationen als irrelevant in den Hintergrund treten. Als prägnantes Beispiel hat Schott den Bombentod von Lepsius' Kind schlichtweg vergessen – daran erinnert, ist dieses Schicksal für ihn allerdings nichts weiter Bemerkenswertes, emotional unberührt wird es als eine weitere Variante von Wohlbekanntem verhandelt:

Ich: Und nunmehr Essig. Aus der Traum. Wie so mancher. – Da waren doch Kinder?

Dr. B.: Kinder? Ein Kind! Und das haben sie verloren. Daß du das nicht mehr weißt!

Ich: Richtig, natürlich! Das war ja die Geschichte: Evakuierung, Schlesien, Flucht, Granaten, beide Beine. Bin schon im Bilde.

Dr. B.: Alle Erfahrung geht dahin, daß Krisen, wo Kinder sind, günstiger verlaufen. Kurzum, wie du so zutreffend bemerktest: Essig!
(HS 8–9)

16 Joachim Kaiser: *Erlebte Literatur. Vom ‚Doktor Faustus‘ zum ‚Fettfleck‘. Deutsche Schriftsteller in unserer Zeit.* München 2017, S. 370.

Ab den ersten Seiten des Romans verhandeln die Figuren der Rahmenhandlung unterschiedliche politische Verhältnisse und deren teils verheerende Folgen als mehr oder minder identisches Resultat eines stets zugrundeliegenden Prinzips, wodurch sich eine weitere inhaltliche Auseinandersetzung über die bloße Benennung hinaus erübrige. Auch die aktuelle Tagespolitik der 1950er wird vergleichbar verortet. Sowohl in der Rahmenhandlung als auch in den Einzelgeschichten wird beständig auf Widersprüche und Ungereimtheiten politischer Ideologie und Praxis verwiesen, die lediglich benannt und ironisch kommentiert, aber nie weiter erläutert werden. Selbst wenn der Spätheimkehrer Lepsius gewisse Anspielungen nicht versteht, wird nach dem Referat gegenwärtig herrschender Politik das Thema gewechselt. Als er beispielsweise – offenbar in Unkenntnis über die möglichen Konsequenzen im äußerlich entnazifizierten Deutschland – seine Beteiligung an der Legion Condor¹⁷ unkritisch erwähnt, verweisen die Anwesenden ironisch auf Widersprüche im verordneten Antikommunismus der BRD und brechen das Thema direkt wieder ab:

„Sagen Sie Condor nicht so laut! Hier sind wir zwar mächtig gegen den Kommunismus, dürfen es aber seinerzeit nicht gewesen sein. Gegen

17 Die Legion Condor war ein bis 1939 geheim gehaltener Luftwaffenverband der Deutschen Wehrmacht, der ohne deutsche Hoheitszeichen auf Seiten der faschistischen Putschisten unter Franco ab 1936 in den spanischen Bürgerkrieg eingriff, u. a. die ersten Luftangriffe gegen die Zivilbevölkerung in Europa flog und maßgeblich für den Sieg Francos verantwortlich war. Im Zusammenhang mit dem Roman ist dabei bemerkenswert, dass sich die Legion Condor nur aus Freiwilligen zusammensetzte – Lepsius war also erstens bereits vor 1939 Teil der Wehrmacht und beteiligte sich zweitens freiwillig an Eliteoperationen. Für die Figuren ist dies bei aller Ablehnung des Nationalsozialismus überhaupt kein Grund für Kritik, schließlich wissen alle Beteiligten, dass Lepsius dies nicht in geistiger Übereinstimmung mit den nationalsozialistischen Zwecken tat.

den Nationalsozialismus sind wir aber auch, weil er damals immer gegen die armen Kommunisten ... und so weiter. Verstanden?“

„Nee!“ sagte der Major [...]

„Wir haben hier nämlich abrüstende Pazifisten und aufrüstende Heldensöhne gleichzeitig zu sein. Man ist prinzipieller Kriegsgegner, aber, bei Lichte besehen, mehr des vorigen Krieges als des nächsten.“

„Die entsprechende coincidentia oppositorum heißt jenseits des Potsdamer Platzes: Friedenskämpfer“, ergänzte Hesselbarth.

Der Major schüttelte den Kopf.

„Komm, lies weiter, Hans-Joachim“, sagte ich. (HS 25–26)

Die Auseinandersetzung mit einer Vielzahl an politischen Zumutungen auf immer gleiche Weise, die zwar eine breite Kenntnis verschiedener Sachverhalte vorführt, sie aber gleichzeitig nie vertieft, hat im Roman einen expliziten Grund. Die historisch, humanistisch, philosophisch und kulturell hochgebildeten Figuren unterstellen, dass Politik – egal in welchem System und mit welchen Konsequenzen – seit jeher in ihrem Kern irrational und daher überhaupt nie endgültig nachzuvollziehen sei. Der Schauspieler Arnoldis bringt dieses stets zugrundeliegende und allen Anwesenden wohlbekannte Prinzip während einer kurzen Diskussion über die Entnazifizierung auf den Punkt:

[H]aben Sie seit ... seit Ende der Regierung Salomonis im Jahre neunhundert und so-und-soviel vor Christi Geburt je von einer politischen Maßnahme gehört, in welcher nicht ein Unsinn steckte ... (HS 89)

In *Am grünen Strand der Spree* ist das Verhältnis zum Nationalsozialismus und dem gesellschaftlichen Leben der 1950er Jahre sowohl der zentrale Stoff als auch die Erzählumgebung, die vielen Verweise auf politische Themen erhalten den Anschein einer Analyse. Tatsächlich dienen sie lediglich einerseits als stets neue ‚Existenzbeweise‘ für das Grundprinzip irrationaler Politik und sind andererseits Teil der Selbstauskunft

der Figuren, selbst von diesem ‚Irrsinn‘ nicht affiziert zu sein. Auch die ausführliche Benennung der antisemitischen Gewalt im Tagebuch erfüllt in diesem Sinne eine Funktion – sie dient als ein, aufgrund der schieren Grausamkeit, vermeintlich schlagender Beleg für die grundsätzliche Irrationalität des Nationalsozialismus, zu der der fiktive Autor allerdings stets in kritischer Distanz blieb. Diese, vermeintlich gegen Dogmatismus immune kritische Distanz wahren die Figuren in der Rahmenhandlung allerdings gleichermaßen gegenüber der Demokratie und verharmlosen damit die Ideologie des Nationalsozialismus. Die demokratischen Verhältnisse wären zwar in ihren Konsequenzen weit weniger gewalttätig und werden daher, was die Lebensqualität angeht, als ‚erträglichere‘ gesellschaftliche Umgebung identifiziert – unsinnig blieben aber letzten Endes auch sie, wenn auch nicht im selben Ausmaß: Während man, „[u]m die Mentalität des Dritten Reiches zu erfassen, [...] eine besondere Reichsgehirnkammer im Schädel [hätte] haben müssen“¹⁸ (HS 86), bedeutet laut dem Maler Hesselbarth „[d]emokratische Politik treiben, [...] die unvermeidliche Unsinnquote auf einem erträglichen Minimum halten. Weiter kann es nichts heißen!“ (HS 89)

18 In der Erzählung in Norwegen wird dieser Schluss, der auch im Nationalsozialismus nur eine weitere Variante besonders unlogischer Politik erkennt, durch einen Erzählerkommentar ausgeführt. Zur neu eingerichteten Planstelle des Nationalsozialistischen Führungsoffiziers heißt es dort: „Was dessen Dienstobliegenheiten eigentlich sein mochten, blieb, wie politische Dinge das übrigens so an sich haben, im Nebulösen und Obskuren. Er [der NSFO, F. K.] leistete nichts aus Mangel an Voraussetzungen – allerdings ohne seine Schuld –, ein Mangel, der es völlig ausschloss (und noch ausschließt!), auch nur in Umrissen auszumachen, was einer hätte tun müssen das Dritte Reich über, um Nationalsozialist zu sein. So behalf man sich damit, zu behaupten, man wäre es.“ (HS 140)

3 „[E]ine Schar dem Dritten Reich zum Trotze fröhliche Leuten“¹⁹ – Die heitere Überwindung der Verhältnisse

Der eminent politische und seinem eigenen Verständnis nach auch höchst kritische Text – schließlich sind die Figuren eigentlich mit keiner Entscheidung, die sie als politisch identifizieren, einverstanden – lobt anhand hochgebildeter und informierter Figuren letztlich ein argumentloses Auseinanderfallen von regierungspolitischer und subjektiver Weltanschauung. Dieser Modus weltanschaulicher Unbetroffenheit, kombiniert mit einiger Wortgewandtheit auf Seiten des Autors, ist dabei gleichzeitig die Ideologie des Romans wie das zentrale Moment des Humors in der Rahmenhandlung. Der ironische Gestus der Figuren ist kein Zeichen von Resignation oder einem Selbstverständnis als ohnmächtige Objekte von über sie verhängten Entscheidungen – auch das wäre ein möglicher Schluss aus der Prämisse einer grundsätzlich irrationalen Politik –, sondern das Verhältnis wird gewissermaßen umgekehrt: Durch die Erkenntnis der Idiotie von aller Politik, dutzendfach ‚belegt‘ an faktisch inkommensurablen Resultaten völlig verschiedener politischer Weltanschauungen, begreifen sich die Figuren systemübergreifend als geistig überlegen sowohl gegenüber den Verhältnissen als auch gegenüber den Parteigängern der jeweiligen politischen Herrschaft. Sie inszenieren sich mit einem erhabenen Blick, der sie selbst als ironische Kommentatoren außerhalb jeglicher gesellschaftlicher Zusammenhänge platziert. So benennen sie ausgiebig direkte schädliche Folgen des Krieges und der Nachkriegszeit, nicht zuletzt ist ein beachtlicher Teil der Jockey-Runde selbst kriegsversehrt, verhandeln diese aber in einer Art, in der auch die politischen Verhältnisse theoretisch gedeutet werden: im Modus der Unbetroffenheit. Sie werden als unausweichliche Resultate

19 HS 173.

irrationaler Entscheidungen genommen und bedürfen daher ebenfalls keiner weiteren Auseinandersetzung. Dieser Gestus ist die Quelle der ideellen Distanz, die auf tausendfachen Mord, den Tod des Kindes eines Freundes oder eigene Notlagen mit überlegener Ironie reagieren kann.

Im Zuge seines zusehends heiteren Verlaufs macht *Am grünen Strand der Spree* so eine ideelle Bewältigung der gesellschaftlichen Verhältnisse als lebensweltliche Konsequenz der zugrundeliegenden Idee von Politik anschaulich. Sie führt nicht nur die Stellung zu den nationalsozialistischen wie den demokratischen Verhältnissen als identisch vor, sondern imaginiert sich auch die Lebensführung als Kontinuität, die vom Systemwechsel letztlich kaum tangiert worden sei. Die Figuren zelebrieren einen, vermeintlich vom gesellschaftlich-politischen Leben getrennten Lebensinhalt, der als einzig rationaler Umgang mit den oktroyierten Bedingungen erscheint: Gerade aufgrund der Kenntnis der herrschenden Widrigkeiten lassen sich die Figuren nicht weiter von diesen beschäftigen, sondern versuchen, so viel Spaß wie möglich zu haben. Praktisch bedeutet dies, sich in den jeweiligen Verhältnissen Nischen zu suchen, in denen das Leben als vermeintliche Überwindung aller Einschränkungen genossen werden kann. Prominent anschaulich wird dies beispielsweise am Ort und dem Grund der Rahmenhandlung. In der Jockey-Bar treffen sich die Freunde bereits seit Jahrzehnten, konnten hier bis zum Kriegsausbruch „eine Schar dem Dritten Reich zum Trotz fröhliche Leutchen“ (HS 173) bleiben, begegneten den Entbehrungen der Berlinblockade mit der besten Party ihres Lebens (vgl. HS 484 ff.) und dem Kollaps eines Spätheimkehrers mit einem zwölfstündigen Gelage.

Am grünen Strand der Spree wird wohl kaum aufgrund dieses hedonistischen Lebenswandels seiner, in dieser Hinsicht relativ überzeichneten Hauptfiguren als „großartiges Zeitbuch“²⁰ wahrgenommen worden

20 Vgl. Anm. 5.

sein – schließlich bot ein spontanes Besäufnis an einem Montagabend²¹ mit einer Rechnung, die in die mehrere hundert Mark gehen dürfte, und einer wahrscheinlichen Alkoholvergiftung bei allen Beteiligten²² nicht unbedingt uneingeschränktes Identifikationspotential für die durchschnittliche Leser:in der 1950er Jahre. Was allerdings auf Gegenliebe stieß, war die Haltung, die diese Figuren personifizierten.

4 Fazit

Am grünen Strand der Spree kommentiert narrativ wie *expressis verbis* ein gesellschaftliches Klima kurz nach der Niederlage des Nationalsozialismus, in dem die Deutschen, vor allem aber die Soldaten der ehemaligen Wehrmacht, mit dem Vorwurf konfrontiert waren, durch ihren ungebrochenen Gehorsam Teil der größten Verbrechen der Menschheitsgeschichte gewesen zu sein. Nicht nur jedes Verhalten, sofern es nicht direkt gegen die Nazi-Herrschaft opponierte, sondern ein ganzes persönliches Selbstverständnis war angesichts des Vernichtungskriegs und der Shoah grundsätzlich in Frage gestellt. Dieser weitgreifenden Anklage hält der Roman ein eigenes exkulpatorisches Narrativ entgegen. Hans Scholz führt Figuren vor, für die der Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus und seine Nachwirkungen zwar erhebliche äußere Veränderungen bedeuteten, allerdings keine persönliche Zäsur. Die Figuren

21 Der Zeitpunkt der Romanhandlung ist im Paratext genau datiert; das Treffen fand in der Nacht vom 26. auf den 27. April 1954 statt (HS 5).

22 Simon Lang vollzieht in seinem Aufsatz neben der Inszenierung des Konsums im Roman die getrunkene Menge Alkohol nach und kommt zu dem Schluss, dass die Figuren am Ende des Abends mutmaßlich knapp 2,7 Promille intus haben und sich damit „im Bereich der Gesundheitsgefährdung“ bewegen. Simon Lang: Cocktail Studies als historische Alkohologie. Zum Alkoholkonsum in der Jockey Bar. In: Heck, Lang, Scherer (Hg.): „Am grünen Strand der Spree“, S. 135–144, hier S. 140.

verkörpern die Vorstellung eines kohärenten Selbstbildes, das an sich selbst nichts zu ändern oder zu hinterfragen brauchte.

Angesichts der Verwerflichkeit des Nationalsozialismus, die der Text durchaus anhand der antisemitischen Verbrechen an der Ostfront zur Sprache bringt, erscheinen die Figuren des Romans als ideologisch nicht vereinnahmt, sondern bewahrten auch über die Niederlage hinaus eine kritische Distanz gegenüber politischer Ideologie im Allgemeinen. Dieses kritische Bewusstsein stellt der Roman in den Mittelpunkt seiner Beurteilung des individuellen Verhaltens im Nationalsozialismus – solange nur eine ideelle Distanz zum eigenen Handeln bestanden habe, sei eine pflichtbewusste Erfüllung aller staatlich geforderten Aufgaben letztlich nicht kritik- oder reflexionswürdig.²³ Durch diesen Fokus auf die Stellung des Subjekts zu seinem Tun treten die materiellen Folgen verharmlosend in den Hintergrund. Relevant in der Beurteilung wäre laut dem Roman ausschließlich, in welchem Geiste mitgemacht wurde, und nicht, was dieses Mitmachen angerichtet hatte: „Solange deutsche Soldaten im Osten die Front zu halten versuchten, solange starben jene, die zu den Feinden der Volksgemeinschaft erklärt worden waren – in den Vernichtungslagern bis zu 10 000 Menschen täglich.“²⁴

23 Schlagendes Beispiel ist der Major a. D. Lepsius. Bei allem moralischen Unbehagen am Nationalsozialismus wird die Vita von Lepsius, der sich offenbar schon lange vor den Zwangsrekrutierungen der Wehrmacht Rang und Namen verschafft hatte und Zivilist:innen im spanischen Bürgerkrieg bombardiert, kein Gegenstand überhaupt einer Nachfrage. Denn die Figuren wissen, dass all diese Taten im Namen des Dritten Reichs nicht in *geistiger* Übereinstimmung mit dessen Ideologie stattfanden.

24 Jörg Echternkamp: Im Kampf an der inneren und äußeren Front. Grundzüge der deutschen Gesellschaft im Zweiten Weltkrieg. In: Ders. (Hg.): Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg. Band 9/1: Die deutsche Kriegsgesellschaft 1939 bis 1945. Teilbd. 1: Politisierung, Vernichtung, Überleben. München 2004, S. 1–94, hier S. 54.

Diese zeitgenössisch verbreitete²⁵ Art der Entlastungserzählung des Mitmachers im Nationalsozialismus, die einerseits die Verbrechen des Regimes benennt und verdammt und gleichzeitig anhand der eigenen geistigen Distanz jegliche Beteiligung daran von sich wies, wird im Roman zum Zentrum einer weltanschaulichen wie lebensweltlichen Kontinuität über den Systemwechsel hinaus. Die Figuren blicken auf die Demokratie letztlich genauso wie auf den Nationalsozialismus und die SED-Diktatur, indem einzelne systemimmanente Widersprüche als Ausdruck eines per se irrationalen Politikbetriebs gedeutet werden. Die Erkenntnis dieser ‚Zusammenhänge‘ versetzt die Figuren in die Lage, ihr Leben nicht gemäß staatlicher Forderungen, sondern vermeintlich getrennt von jeglichem politischen ‚Irrsinn‘ selbst zu gestalten. So inszeniert der Roman den Hedonismus der Figuren als deren eigentlichen Lebensinhalt, während sowohl die allseitig erfüllten Pflichten als auch die materiellen Zumutungen ihrer Umgebung als Nebensächlichlichkeit erscheinen: Ungeachtet des pflichtbewusst abgeleisteten Kriegsdienstes und all seiner Grausamkeit bewahrten sich die Figuren auch im Dritten Reich ihre Heiterkeit, und ein kollabierter Spätheimkehrer wird mittels eines zwölfstündigen Gelages in der Stammkneipe an die demokratische Umgebung und ihre neuen Anforderungen gewöhnt. *Am grünen Strand der Spree* deutet ein opportunistisches Arrangement mit fremdbestimmten Verhältnissen um in einen vermeintlich widerständigen Akt der freien Entscheidung.

25 So ermittelte bspw. Hanne Leßau in ihrer exzellenten qualitativen Studie über die Entnazifizierungsverfahren dieses Narrativ als „die zentrale distanzierende Grundoperation der politischen Überprüfung: Der Verweis auf die innerliche Distanz zum Nationalsozialismus trotz der organisatorischen Eingebundenheit in das NS-Regime.“ Hanne Leßau: Entnazifizierungsgeschichten. Die Auseinandersetzung mit der eigenen NS-Vergangenheit in der frühen Nachkriegszeit. Göttingen 2020, S. 448.

Es ist wohl dieser, in ein humoristisches und unterhaltsames Berlin-Buch gekleidete Gestus, sich das eigene Mitmachen damals wie heute nicht als Instrumentalisierung durch eine Obrigkeit, sondern als Form der Widerständigkeit zu denken, der auf die Zustimmung bei der Leserschaft Mitte der 1950er Jahre stieß. Denn das literaturkritische Lob dieser Sichtweise als ‚Zeitbuch‘, an dem „so vieles stimmt“²⁶, spricht dafür, dass Scholz diese Ideologie nicht zu erfinden brauchte, sondern sein Roman eine weitverbreitete Haltung mit Anschauungsmaterial versah. Es spricht wohl Bände über die Mentalität und die Selbstwahrnehmung der frühen Nachkriegszeit in der Bundesrepublik, dass eine solche Haltung erst hunderttausendfach verkauft wurde, um dann zum ersten wirklich erfolgreichen Mehrteiler des bundesdeutschen Fernsehens zu werden.

26 O. A.: Boccaccio in der Bar. In: Der Spiegel 12 (1956), S. 44–46, hier S. 46. <https://www.spiegel.de/politik/boccaccio-in-der-bar-a-2e9cd2c3-0002-0001-0000-000043061904?context=issue> [letzter Zugriff 23. 02. 2023].

Jenseits des Staates

Private Akteure im Werk Friedrich Dürrenmatts

MAX ROEHL

Friedrich Dürrenmatt ist ein ungemein politischer Autor. Er hat sich in zahlreichen Aufsätzen und Reden zu politischen Themen geäußert, die Ideologien des 20. Jahrhunderts, den staatlichen Totalitarismus ebenso wie die Defizite der modernen Demokratie in den Blick genommen. Auch sein literarisches Werk ist weitreichend mit dem Politischen befasst – besonders mit der Frage nach Macht und Ohnmacht von Herrschern, nach der Bedeutung des Zufalls als einer auch politischen Kraft sowie der Frage nach politischer Ordnung und Unordnung überhaupt. Würde man allerdings versuchen, Dürrenmatt auf bestimmte politische Positionen festzulegen, so käme man gar nicht so leicht zu einem Ergebnis. Anders als manche seiner Zeitgenossen im Umfeld der 1960er Jahre ist er kaum als politisch engagierter oder gar agitierender Autor einzuordnen. Vielmehr thematisiert er die Grundlagen politischen Handelns; sein Werk ist – im Modus satirischen Schreibens – politiktheoretisch ausgerichtet.

Die politische Idee, um die seine Komödien und Erzählungen kreisen, kann als Souveränität beziehungsweise Postsouveränität identifiziert werden.¹ Der aktuelle Weltzustand, wie er in Dürrenmatts Werk

¹ Dies habe ich an anderer Stelle herausgearbeitet, siehe Max Roehl: Der abwesende Souverän. Zum Politischen im Werk Friedrich Dürrenmatts. Bielefeld 2021.

begegnet, zeichnet sich durch den Ausfall überkommener Ordnungssysteme aus. Dazu gehört auch und zuallererst der Staat. Die staatlichen Vertreter sind bei Dürrenmatt Figuren des Scheiterns: Staatenlenkern zerrinnt die Macht zwischen den Fingern (zum Beispiel *Romulus der Große*, *Der Sturz*, *Die Frist*), Polizisten können die Ordnung nicht aufrechterhalten (zum Beispiel *Das Versprechen*, *Der Mitmacher*, *Durcheinandertal*), Geheimagenten werden entlarvt und ausgespielt (*Die Physiker*), Parlamentarier können sich zur Rettung des eigenen Landes nicht entschließen (*Herkules und der Stall des Augias*). Zugleich ist der moderne Staat, so Dürrenmatt, „unüberschaubar, anonym, bürokratisch“² und besonders in seinen Verantwortlichkeiten undurchsichtig geworden. Dass Dürrenmatt die Souveränität des Staates, sein Gewaltmonopol und seine Repräsentativität, so fundamental in Frage gestellt sieht, verwundert, wenn man sich vor Augen hält, dass das literarische Schaffen des Schweizer Schriftstellers in die Zeit des Kalten Krieges fällt, ja ziemlich genau dessen historischer Dauer entspricht. Was Dürrenmatt *unterhalb* der vermeintlich klaren Weltordnung entdeckt, sind zum einen die Automatismen der Bürokratie und zum anderen die Einschläge des Zufalls, die von zwei entgegengesetzten Seiten das Handeln staatlicher Akteure bedrohen.

2 Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme. In: Ders.: Theater. Essays, Gedichte und Reden (Bd. 24 der Werkausgabe). Zürich 1980, S. 31–77, hier S. 59 f. Im Folgenden wird die Werkausgabe mit der Sigle WA sowie Band und Seite im Fließtext angegeben.

1 Staat und Wirtschaft

Dürrenmatt löst die Verbindung des Politischen mit dem Staat auf, die eine Traditionslinie des Begriffs des Politischen ausmacht.³ Dadurch wird der Blick frei auf andere, nichtstaatliche politische Akteure. In Übereinstimmung mit postmodernen Ansätzen, die den Begriff der Souveränität infrage stellen und kritisieren,⁴ weist Dürrenmatt darauf hin, dass die Staaten nicht länger das Monopol des Politischen innehaben und dass sie – im Zeitalter der Supermächte wohlgermerkt – in verschiedener Hinsicht auch *ohnmächtig* sind. An ihre Stelle treten private Akteure, die entweder ebenso machtvoll wie Staaten erscheinen oder aber Funktionen des Staates übernehmen. Schon *Der Besuch der alten Dame* handelt von einer überaus mächtigen Privatperson, die mit ihrem geerbten Vermögen die gesamte Ordnung einer Kleinstadt nach ihren Vorstellungen umgestaltet.⁵ Die Figur ist selbstverständlich ins Grotteske übersteigert. Besieht man sich jedoch die Projekte, etwa die Weltraumabenteuer, von

-
- 3 Vgl. zur Unterscheidung des Politischen und des Staates etwa Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien. 3. Aufl. der Ausgabe von 1963. Berlin 1991, S. 20–26. Gegen die Gleichsetzung von ‚politisch‘ und ‚staatlich‘ spricht sich im Hinblick auf die Antike Klaus Rosen aus. Vgl. Hans Fenske et al.: *Geschichte der politischen Ideen. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt/Main 2003, S. 19 [Abschnitt *Griechenland und Rom* von Klaus Rosen, S. 19–139].
- 4 Vgl. zu den verschiedenen Problemfeldern Christian Volk: *Das Problem der Souveränität in der transnationalen Konstellation*. In: Ders., Friederike Kuntz (Hg.): *Der Begriff der Souveränität in der transnationalen Konstellation*. Baden-Baden 2014, S. 135–162.
- 5 Vgl. Max Roehl: *Die Aufhebung der Ökonomie. Souveränität, Gerechtigkeit und die Struktur der Zeit in Friedrich Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame**. In: Lukas Müsel, Matthias Röck (Hg.): *Ökonomisierte Welten: Im Spannungsfeld von Balance und Disbalance. Literatur-, kultur- und medienwissenschaftliche Betrachtungen ökonomisch bedingter Ausbalancierungsprozesse*. Bern u. a. 2021, S. 157–174.

manchen Unternehmern unserer Zeit, dann erscheint Dürrenmatts Entwurf der Figur Claire Zachanassian gar nicht so abwegig. Es scheint, als hat erst unsere unmittelbare Gegenwart die Vision seines literarischen Werkes eingelöst.

Angesichts der globalisierten Wirtschaft, der Bedeutung von Nichtregierungsorganisationen, von privaten Sicherheitsfirmen, an die militärische oder polizeiliche Aufgaben ausgelagert werden, des heutigen digitalen Plattformkapitalismus und nicht zuletzt ‚libertärer‘ Entwürfe von Privatstädten, die von staatlicher Kontrolle gänzlich frei sind, scheint der Staat als politisches Ordnungsmodell grundsätzlich infrage gestellt. Dürrenmatt hat bereits zu seiner Zeit Prozesse der Entstaatlichung beobachtet und durch übermächtige Figuren wie die ‚alte Dame‘, Mathilde von Zahnd in *Die Physiker* oder auch ‚Boss‘ in *Der Mitmacher* veranschaulicht.

Hinzu kommt eine eigentümliche Mischung von Staat und Wirtschaftsunternehmen, auf die Dürrenmatt immer wieder hinweist. So auch in den essayistischen *Sätzen aus Amerika* (1970), in denen zunächst von einer Parallelität von Staaten und Großfirmen die Rede ist: „Als ich mich auf St. Croix mit einem Bankier über die Struktur der großen Wirtschaftsimperien unterhielt, zu denen auch die Maffia zählt, fiel mir die Ähnlichkeit der Sowjetunion mit diesen Großfirmen auf. Alle sind Hierarchien und unterstehen deren Gesetzen.“ (WA 28, 100) Um die Struktur zu veranschaulichen, die ein Großstaat und große Unternehmen teilen, verwendet Dürrenmatt das Modell einer Pyramide, in der die Einzelnen um die entsprechenden Positionen kämpfen:

Die Gesetze der Hierarchie sind einfach. Die Oberen lassen die Unteren erst nach oben, wenn die Oberen selber höher gestiegen sind. [...] Doch findet der Kampf nicht nur in den vertikalen, sondern auch in den horizontalen Schichten der Pyramide statt. [...] Ein jeder versucht, den anderen entweder an die Spitze oder an den Rand der Pyramide zu drängen. (WA 28, 101)

Literarisch umgesetzt hat Dürrenmatt eine solche Struktur kurz darauf in seiner Erzählung *Der Sturz* (1971), in der er Mechanismen des Parteiapparats in einem (an die Sowjetunion angelehnten) Riesenreich herausarbeitet.

Allerdings geht er in den *Sätzen aus Amerika* über die Parallelität von hierarchischen Strukturen hinaus, wenn er in den Vereinigten Staaten ein „kommerzielles Imperium“ entdeckt, das „anderen kommerziellen Imperien“ gegenübersteht: „den Wirtschaftsimperien, den Finanzimperien, den Gewerkschaften, der Maffia“ (WA 28, 104). Dabei seien die USA ein Staat, „der durch die oft einander entgegengesetzten Sonderinteressen der Privatwirtschaft verwirrt und gelähmt wird“ (ebenda). Die wirtschaftlichen Privatinteressen gäben die Leitlinien der Politik vor, was Dürrenmatt bis zur Bedeutung der Rüstungsindustrie führt.⁶ Im Ergebnis sei der Staat durch die private Logik okkupiert: Der US-amerikanischen Machtpolitik hafte „das kommerzielle Denken an; sie sind überzeugt, daß die Welt käuflich sei.“ (WA 28, 108)

Doch nimmt Dürrenmatt sein Heimatland, die Schweiz, keineswegs aus, wenn er in seiner Rede zur Verleihung des Gottlieb-Duttweiler-Preises an Václav Havel vom 22. November 1990 nur kurz vor seinem Tod davon spricht, dass die Schweizer Bürger als zugleich Wärter und Gefangene des Schweizer ‚Gefängnisses der Neutralität‘ „unter sich und mit der ganzen Welt Geschäfte“ machen können, „und wie!“ In seiner provokanten Rede heißt es weiter, „der eigentliche Sinn des Gefängnisses liege nicht darin, die Freiheit der Gefangenen, sondern das Bankgeheimnis zu bewachen“; die Geschäfte innerhalb und außerhalb seien „derart verfilzt, daß nach und nach Zweifel aufkommen, ob das Gefängnis über-

6 „Die Privatindustrie ist so mächtig und erfüllt die Wünsche der Konsumenten so restlos, ist jedoch derart an die Grenze ihrer Absatzmöglichkeiten gelangt, daß der Staat, um die Kapazität der Privatindustrie besser auszunützen und keine Arbeitslosigkeit aufkommen zu lassen, ihr Aufträge geben muß, solche Waren herzustellen, die den Konsum nicht konkurrenzieren: Waffen.“ (WA 28, 107)

haupt noch existiert, es ist ein Phantomgefängnis geworden.⁴⁷ In verschiedener Hinsicht weist Dürrenmatt so auf die engen Verbindungen des Staatlichen und des Wirtschaftlichen hin und hat besonders die politischen Konsequenzen im Blick.

Der vorliegende Aufsatz folgt dieser Spur innerhalb der ‚postsouveränen‘ Poetik Dürrenmatts, indem er anhand einiger Beispiele die Bedeutung privater Akteure, insbesondere von Unternehmerinnen und Unternehmern, im Werk herausarbeitet. Dabei wird gezeigt, dass Dürrenmatt nicht nur den Bedeutungsverlust des Staates und den Aufstieg privater Akteure klarsichtig antizipiert, sondern im grotesken Modus seiner (Tragi-)Komödien auf ihre eigentümliche Vermischung und Übergängigkeit hinweist.

2 *Romulus der Große*

Ein erstes Beispiel soll verdeutlichen, was mit der grotesken Konfrontation des Staatlichen mit dem Privaten gemeint ist. In Dürrenmatts Nachkriegsstück *Romulus der Große* (UA 1949, 2. Fassung 1957) wird dargestellt, wie der letzte weströmische Kaiser Romulus Augustus absichtlich den Untergang des Römischen Reichs herbeiführt, indem er auf die Verteidigung des Landes gegen die einfallenden Germanen verzichtet. Der Kaiser kritisiert am Großreich vor allem, dass für dessen Expansion und Erhaltung Menschen getötet und eigene Bürger geopfert werden müssen. Mit solchen ‚tragischen‘ Selbstopfern möchte Romulus nun Schluss machen. Seine Antwort ist die Liquidierung des Staates und der freiwillige Machtverzicht – ein Vorgehen, das bei Dürrenmatt indes ambivalent

7 Friedrich Dürrenmatt: Die Schweiz – ein Gefängnis. Rede auf Václav Havel. In: Ders.: Essays, Gedichte. Bd. 7 der Gesammelten Werke. Zürich 1996, S. 885–898, hier S. 891 u. 893.

behandelt wird. Auch tritt an die Stelle des Staates hier nicht einfach eine private Lösung, der Staat zeigt sich vielmehr schon zuvor von der Privatwirtschaft abhängig.

Zunächst wird das Römische Reich selbst als ein „Unternehmen“ apostrophiert, wenn es heißt: „Ein so großes Unternehmen wie das römische Imperium kann gar nicht vollständig zusammenkrachen.“ (WA 2, 14) Aus der Perspektive des frühen 21. Jahrhunderts wird man hier an die Losung *too big to fail* aus der Finanzkrise 2007/08 erinnert sein. Das Reich wird in die Nähe einer Firma gerückt, deren Untergang sich niemand recht vorstellen kann.

Dies leitet über zur zweiten Form privater Akteure, nämlich zu privaten Geldgebern des Staates. Die Abhängigkeit moderner Staaten von Krediten der Privatwirtschaft wird zunächst am oströmischen Kaiser Zeno durchgespielt, der den Kunsthändler Apollyon um einen Vorschuss bittet. Der Antiquar, der vom „allgemeinen Zusammenbruch“ des Reichs profitiert, lehnt jedoch ab:

Tut mir leid. Ich gewähre prinzipiell an kaiserliche Häuser keinen Vorschuß. Die Zeiten sind turbulent, die politischen Institutionen unstabil, das Interesse der Kundschaft wendet sich von der Antike ab und dem germanischen Kunstgewerbe zu, die Kunst der Primitiven wird Trumpf. (WA 2, 38)

Tatsächlich hat Zeno „seit Jahren keinen Kredit mehr bekommen“ und sieht ein, dass er als Kaiser „einen völlig unrentablen Beruf“ hat (WA 2, 39). Auch hier wird das Reich in die Nähe eines Unternehmens gerückt, wenn Ämter als Berufe ausgestellt werden und Investitionen aus der Privatwirtschaft nötig sind. Diese Entdifferenzierung von Staat und Unternehmen setzt sich im Dialog von Romulus mit dem Industriellen Cäsar Ruf fort, der den Kaisertitel selbst im Namen trägt. Versucht der Hosenfabrikant zunächst, den römischen Kaiser von den Beinkleidern zu überzeugen („Ein moderner Staat, der keine Beinkleider trägt, geht tod-

sicher in die Binsen“ (WA 2, 40), so wird auch hier eine klare Hierarchie von Reich und Unternehmen etabliert: „Majestät, hier ist die Weltfirma Cäsar Rupf und hier das römische Imperium [...]. Hinter mir stehen ein paar Milliarden Sesterzen und hinter Ihnen der pure Abgrund.“ (WA 2, 41) Doch statt das Imperium wie zunächst geplant aufzukaufen, gelangt der Industrielle schließlich zu der Überzeugung, dass das Reich „so heruntergewirtschaftet“ ist, „daß die Renovation sogar für eine Weltfirma teuer zu stehen käme, ohne daß man wüßte, ob sich das lohnt. Wir haben dann einen Riesenstaat, und das ist auch wieder nichts. Entweder ist man Weltfirma oder Imperium, und da muß ich schon ausdrücklich sagen, lieber Weltfirma, das rentiert besser.“ (WA 2, 42) Dürrenmatt konfrontiert hier imperiale Vorstellungen von Repräsentativität, Ewigkeit und Größe mit der davon unbeeindruckten ökonomischen Logik des Unternehmers.

Der Plan des Industriellen sieht nun vor, dass der in Rom einmarschierende Germanenfürst Odoaker „für eine Summe von zehn Millionen Italien“ (WA 2, 42) räumt, Rupf selbst noch „einige Milliönchen ins Imperium“ investiere, „so daß sich das Ganze gerade noch knapp über Wasser hält, ohne abzusacken, wie das bei jedem gesunden Staat der Fall ist“, dass die Hosen im Reich vorgeschrieben werden und er schließlich die Tochter des Kaisers zur Frau erhält (WA 2, 43). Das Reich wird also als Absatzmarkt der eigenen Produkte betrachtet und zu einem finanziell ‚effizienten‘, einem modernen Staat zugeschnitten. Hingegen folgt die Ehe mit der Tochter des Kaisers noch einer aristokratischen Allianzlogik – ein Zusammenprall der Zeitalter, der für Dürrenmatts Stück typisch ist. In der Konfrontation erhellen sich die Zustände von Vergangenheit und Gegenwart gegenseitig und werden in ihrer Absurdität bloßgestellt.

Romulus würde das Reich in der Tat an den Unternehmer verkaufen, seine Tochter soll sich aber nicht für das Imperium opfern, auch wenn sie selbst dazu bereit ist und gar ihr Verlobter, der aus germanischer Kriegsgefangenschaft zurückgekehrte Ämilian, für das Vaterland

auf sie verzichten würde. Indes: „Der Kaiser erteilt die Bewilligung zu dieser Ehe nicht.“ (WA 2, 68) Niemand soll mehr für das Reich geopfert werden, weder durch eine politisch motivierte Heirat noch im Kampf gegen die Germanen: „Wir haben durch die Jahrhunderte hindurch so viel dem Staat geopfert, daß es jetzt Zeit ist, daß sich der Staat für uns opfert.“ (WA 2, 44)

Die Strategie des römischen Kaisers läuft so auf eine dritte Form von Privatisierung hinaus: Er agiert selbst nicht als Herrscher, sondern als Privatperson. Als solche muss er nicht der Staatsräson gemäß handeln, niemanden in den Tod schicken, keine Befehle geben. Er kann seinem Gewissen folgen und ist nicht gezwungen, verantwortungsethisch zu handeln.⁸ Damit geht er den Weg von der ihm verhassten Tragödie zur Komödie der Hühnerzucht und des Privatvergnügens. Hinter dieser Komödie lauert allerdings wiederum die Tragödie, sorgt das kaiserliche Nichthandeln doch dafür, dass seine Familie auf der Flucht vor den Germanen umkommt. Dies ist eine für Dürrenmatt typische Vorstellung der Komödie: Ihm geht es darum, „das Tragische aus der Komödie“ heraus zu erzeugen, „als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund“ (WA 24, 63). Die Vernachlässigung der Landesverteidigung sowie anderer staatlicher Aufgaben hat nicht die beabsichtigten Folgen, sondern führt zu Tod und Leid, die Romulus eigentlich hatte verhindern wollen. Die historischen Entwicklungen lassen sich vom Einzelnen nicht so weit durchschauen, dass sie aktiv zu gestalten wären. Das zeigt sich auch darin, dass Romulus die Weltbühne freiwillig für die Germanen räumt, womit allerdings der eine grausame Großstaat nur durch den nächsten ersetzt wird: „Die Römer treten ab, die Bühne wird frei, die Germanen sind an der Reihe.“ (WA 2, 141)

8 Vgl. zu Dürrenmatts Romulus als ‚Gesinnungsethiker‘ Roehl: Der abwesende Souverän, S. 191–196. Zur Unterscheidung von Gesinnungs- und Verantwortungsethik siehe Max Weber: Politik als Beruf. 11. Aufl. Berlin 2010, S. 56–59.

So stellt *Romulus der Große* zwar zum einen eine „Verurteilung [...] des extremen Machtstaates und staatlicher Gewaltpolitik“ dar sowie des patriotischen Opfers.⁹ Zum anderen zeigt sich aber, dass der Ausfall des Staates, der ohnehin von der Privatwirtschaft untergraben wird, nicht zu einer machtfreien Welt führt, sondern die Macht nur auf einen anderen Akteur übergeht. Hier ist es entweder der nächste, noch grausamere Staat oder eben das Großunternehmen. Die (utopische) Alternative zu Romulus' absurder Strategie wäre wohl die gute und gerechte Herrschaft.

3 *Frank der Fünfte*

Ein anderer, für die Bedeutung der Privatwirtschaft zentraler Text Dürrenmatts ist die Komödie *Frank der Fünfte* (UA 1959), die sich selbst in die Tradition des Shakespeare-Dramas stellt. Nicht nur ist die antizipierte Bühne wie für das elisabethanische Theater typisch in Vorder- und Hinterbühne unterteilt, auch finden sich vielfach metadramatische Formelemente wie Publikumsansprachen und Spielleiterszenen. Inhaltlich ist das Stück durch Vanitas-Motive gekennzeichnet sowie durch Intrigen, dynastische Konflikte und Machtkämpfe. Am Beginn des Stückes heißt es: „*Wie Helden von Shakespeare*“ (WA 6, 11). Allerdings sind die Fürsten und Staatenlenker hier durch Unternehmer ersetzt: „Um von der alten klassischen Tragödie und ihrer Systemrepräsentation Staat, die der modernen komplexen Welt nicht mehr adäquat ist, wegzukommen, wählt Dürrenmatt in *Frank der Fünfte* die Darstellung einer Firma, wo-

9 Hans Wagener: Heldentum heute? Zum Thema Zeitkritik in Dürrenmatts *Romulus der Große*. In: Gerhard P. Knapp, Gerd Labrousse (Hg.): Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts. Bern, Frankfurt/Main, Las Vegas 1981, S. 191–206, hier S. 195.

mit sich der Fokus neu auf die ökonomischen Institutionen verlagert.“¹⁰ Diese Verschiebung von staatlichen auf private Akteure wird im Stück von Egli, dem Personalchef der Bank von Gottfried Frank, in einer Art Prolog mit Publikumsanrede begründet:

Nicht nur Könige haben's arg getrieben
 Nicht nur Minister, nicht nur Generale
 Wateten durch Blut, stanken Skandale
 Ich bin der Personalchef, ich muß es ja wissen
 [...]

 Wir sind die letzten Schurken weit und breit
 Nach uns nur böse, öde Ehrlichkeit. (WA 6, 12 f.)

Statt der staatlichen Machthaber sollen nun die Unternehmer, die Banker und Börsianer leidend dargestellt werden und Gegenstand eines Stückes sein, das „teils als Tragödie, teils als Schwank“ die „Komödie einer Privatbank“ darstellt (WA 6, 12). Die Beschreibung erinnert an die Funktion der Tragödie, wie sie in Poetiken des Barock begegnet, wenn es heißt: „Wag dich selbst zu sehn in unserem Handeln“ (WA 6, 13). Angesprochen ist damit das für die künstlerische Nachahmung prominente Bild des „Spiegel[s]“, mit dem Martin Opitz in Anlehnung an Epikтет die Tragödie beschreibt. Ihm zufolge lerne der Mensch, indem er „grosser Leute / gantzer Staedte und Laender eussersten vntergang zum offtern“ in den Tragödien betrachtet, das ihm begegnende Unglück und das Wirken des bloßen Zufalls zu ertragen.¹¹ Was Dürrenmatts Komödie *spiegeln* soll, das ist der ‚unordentliche‘ Weltzustand, der sich durch den Kampf

10 Patricia Käppeli: Politische Systeme bei Friedrich Dürrenmatt. Eine Analyse des essayistischen und dramatischen Werks. Köln, Weimar, Wien 2013, S. 244.

11 Martin Opitz: Leservorrede zu Trojanerinnen; Deutsch übersetzt [1625]. In: Ders.: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe. Hg. v. Herbert Jaumann. Stuttgart 2011, S. 113–115, hier S. 114.

eines *jeden gegen jeden* auszeichnet, wofür Dürrenmatt auch auf das bei Thomas Hobbes begegnende Plautus-Wort, dass der Mensch dem Menschen ein Wolf sei (*homo homini lupus*¹²), zurückgreift:

Der Mensch ist nicht frei, er lebt im Geschäft
Von Wölfen umstellt, von Hunden umklüfft
Im Kollektiv gefangen
Vom Nächsten beschattet, den er selber bewacht (WA 6, 11).

Und im weiteren Verlauf des Stückes heißt es noch einmal: „Ein jeder mißtraut jedem, unter Wölfen herrscht kein Glück. / Ein jeder wendet sich voll Tücke und kehrt mit List zurück“ (WA 6, 106). Diese grundsätzliche Korruptibilität des Menschen, die sich in der Geschichte des politischen Denkens nicht nur bei Hobbes findet und die zur Legitimation des Staates in Anschlag gebracht worden ist,¹³ prägt Dürrenmatts Weltansicht, wie auch an dem Stück *Der Mitmacher* oder an seinem letzten Roman *Durcheinandertal* ersichtlich wird. Nur dass sie bei Dürrenmatt auch im Staat erhalten bleibt oder gar durch die staatlichen Institutionen aufrechterhalten wird.

Die Prolog-Szene endet mit dem abermaligen Hinweis auf den Austausch des Personals: Die heutigen Helden seien „Henker zwar, doch

12 „Dem Menschen ist der Mensch ein Wolf, nicht Mensch, wenn er ihm fremd ist.“ („lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit.“) Plautus: *Asinaria*/Die Eselkomödie. In: Ders.: Komödien. Bd. 1. Hg., übers. und kommentiert v. Peter Rau. Darmstadt 2008, S. 109–189, hier S. 150/151. Hobbes führt ihn an, um das Verhältnis der Staaten untereinander zu beschreiben. Vgl. Thomas Hobbes: *Vom Bürger*. In: Ders.: *Vom Bürger. Vom Menschen*. Neu übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. v. Lothar R. Waas. Hamburg 2017, S. 1–348, hier S. 3.

13 Zu dieser Argumentationsfigur bei Niccolò Machiavelli vgl. Herfried Münkler: *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*. 2. Aufl. Frankfurt/Main 2007, S. 264–271.

Götter schier / Minder groß und blutig nicht / Als die Helden von Shakespeare“ (WA 6, 13). Dass Dürrenmatt gerade im Wirtschaftlichen einen Krieg aller gegen alle beobachtet und nicht (nur) in den politischen Auseinandersetzungen von Vertretern des Staates geht auch aus einer Äußerung in seinem Vortrag *Die Schweiz – ein Gefängnis* hervor: „Der Friede hat die fatale Eigenschaft, daß er den Krieg integriert. Die Antriebskraft der freien Marktwirtschaft ist der Konkurrenzkampf, der Wirtschaftskrieg, der Krieg um Absatzmärkte.“¹⁴ Ähnlich beschreibt in *Frank der Fünfte* der Prokurist Emil Böckmann den Alltag in der Bank, zumal mit Anklängen an die großen Intrigen der Königsdramen:

Die tägliche Arbeit in einem Finanzinstitut unserer Art ist fast nicht zu demonstrieren, höchstens anzudeuten, das Wichtigste, Entscheidenste geschieht im geheimen. Der Kampf ist verwickelt, unübersichtlich und grausam. Pardon wird nicht gegeben. Wir leben auf Messers Schneide. Eine verfehlt Aktion, eine allzu durchsichtig verschleierte Bilanz, und wir stürzen abgrundtief. (WA 6, 35)

Die Bedeutung der Dynastie, die mit dem Figurennamen Frank V.¹⁵ und dem Titel der Komödie angezeigt wird, verweist auf die Historienstücke Shakespeares; Dürrenmatt selbst nennt *Richard III.* als wichtigen Bezugstext (WA 6, 153). So wird die „alte, auf familiären Beziehungen beru-

14 Dürrenmatt: *Die Schweiz – ein Gefängnis*, S. 896.

15 Zu den Bedeutungen des Namens *Frank*: „Akzentuiert die Ableitung aus der Schweizer Währung ‚Franken‘ die Ökonomie als gesellschaftlichen Brennpunkt, unterminiert das anklingende Reimwort ‚krank‘ zugleich deren Integrität. Über die Kritik am *homo oeconomicus* [...] hinaus verweist das assoziierbare ‚krank und frei‘ auf das Freiheitsthema“, wobei die Figuren „Gefangene des paranoiden Überwachungskollektivs“ sowie ihres Selbstbetruges seien. Moritz Wagner: *Frank der Fünfte*. In: Ulrich Weber, Andreas Mauz, Martin Stingelin (Hg.): *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit v. Simon Morgenthaler et al. Berlin 2020, S. 98–100, hier S. 98.

hende Staatsrepräsentation“ zwar „durch die Darstellung von modernen ökonomischen Firmenstrukturen ersetzt“,¹⁶ allerdings sind auch diese Firmenstrukturen ihrerseits dynastisch organisiert. Die Dynastie, die bei Dürrenmatt aufgerufen ist, betrifft eine Unternehmer-, oder besser: eine Gangsterfamilie. In einer monologischen Szene ruft Frank V. seine Ahnen an und entwirft eine Erzählung, die seine verbrecherische Familienhistorie mit der Realgeschichte verknüpft. So war Frank I. mit seiner „Flotte“ im „Sklavenhandel“ tätig (WA 6, 60), während sich Frank II. durch Bestechung und Kriege bereicherte (WA 6, 60 f.). Frank III. hat durch Drogenhandel und Prostitution ein Vermögen gemacht (WA 6, 62) und Frank IV. wesentlich durch Erdöl-Geschäfte (WA 6, 63). Diese Gewalt- und Gangstergeschichte wird durch Frank V. und seine Bank fortgesetzt – allerdings droht sie mit ihm an ihr Ende zu kommen:

Dein Vater regierte die Wallstreet, dein Großvater hatte ganz China in Händen, du vermochtest am Ende deiner Herrschaft nicht einmal mehr ein mittleres Elektrizitätswerk zu finanzieren. Deine Macht schwand, und dein Herz brach. Damit erlosch deine Dynastie. (WA 6, 18)

Das Geschäftsmodell der Gangsterbank lässt sich nicht länger aufrechterhalten, zum einen weil die „staatlichen Kontrollen [...] strenger, die Computer unfehlbar“ geworden seien (WA 6, 23), zum anderen weil sich die Verbrecherwelt nicht mehr der Bank anvertraut: Die Multis haben „ihre eigenen Banken“; „Selbst das Vertrauen der seriösen Unterwelt haben wir verloren.“ (WA 6, 38) Daher täuscht Gottfried Frank seinen Tod vor. Gemeinsam mit seiner Gattin Otilie möchte er einen ruhigen Lebensabend verbringen.

Die Machenschaften der Bank scheinen an der Herrschaft des Rechts zu scheitern. In einer Publikumsansprache beklagt Böckmann: „Wir le-

16 Käppli: Politische Systeme bei Friedrich Dürrenmatt, S. 251.

ben, leider Gottes, in einem Rechtsstaat. Uns fehlt durchaus der fördernde Hintergrund einer allgemeinen Korruption [...]. Wir können mit keinen bestochenen Finanzministern oder obersten Polizeichefs aufwarten“ (WA 6, 36). Allerdings wird der Staat trotz der rechtsstaatlichen Institutionen und der Kontrollen nichts gegen die Verbrecherbande unternehmen, wie Böckmann antizipiert: „Der Staat übernimmt die Schulden, wir haben unsere Ersparnisse in Sicherheit gebracht, und es kommt alles in Ordnung.“ (WA 6, 23) Es bedarf also gar keiner Bestechung. Nur scheinbar wird das Bild von der Korruptibilität des Menschen korrigiert; das Problem des Staates im Umgang mit dem Verbrechen ist vielmehr systemischer Natur: „Man richtet nur die Kleinen hin und richtet sich mit den Großen ein“ (WA 6, 163), so Dürrenmatt in seiner Rede *An die Kritiker Frank des Fünften*.

Zwar hält man Gottfried Frank für kinderlos; er hat allerdings zwei Kinder, die Ottilie und er vom Geschäft abschirmen wollten. So wurden Herbert und Franziska in Oxford und Montreux erzogen, haben jedoch von der Bank und ihren Geschäften erfahren und zielen nun in einer intriganten Planszene,¹⁷ die im klassischen Drama die Macht eines Herrscherhauses betrifft, auf die Übernahme der Bank. Beide haben gelernt: „Die Ideale sind erlogen / Gesetz ist nur, daß keines ist“ (WA 6, 70), und antizipieren ihre Weltherrschaft: „Die Erde wird uns untertan / Denn morgen fängt die Zukunft an.“ (WA 6, 73) Franziska etwa ist die Geliebte des Finanzministers und bald, so der Plan, auch des Staatspräsidenten. Um der Liquidierung der Bank durch ihre Eltern zuvorzukommen, erpressen sie anonym Frank V. um zwanzig Millionen, sodass die Bankmitarbeiter beginnen, sich gegenseitig zu verdächtigen, und zugleich versuchen, sich um einen Beitrag zur Summe zu drücken.

17 Zum Begriff der Planszene siehe Peter von Matt: *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*. 3. Aufl. München 2013, S. 227.

In dieser Lage möchte der krebsskranke Böckmann beichten, wird jedoch von Ottilie in Anwesenheit von Gottfried Frank umgebracht. Frank rechtfertigt die kriminellen Machenschaften der Bank gegenüber seinem Prokuristen zuvor noch mit dem Vermächtnis seiner Vorfahren. Aufgrund der „unvorstellbaren Gaunereien unserer Väter“ blieb keine andere Wahl, „als weiterzumorden und zu betrügen“. Böckmann jedoch sieht die Möglichkeit der Umkehr; „in jedem Augenblick unseres bösen Lebens. Es gibt kein Erbe, das nicht auszuschlagen wäre, und kein Verbrechen, das verübt werden muß.“ (WA 6, 92) So geht Böckmann anders als der sich im tragischen Verhängnis gefangen sehende Frank davon aus, „dass der Einzelne seine Entscheidungen der ihm oktroyierten Kollektivzwänge zum Trotz frei treffen kann.“¹⁸

Am Schluss der Komödie tritt mit dem (blinden) Staatspräsidenten der oberste Repräsentant des Staates auf. Die Blindheit des Staatsoberhaupts verkehrt die Blindheit Justitias dadurch, dass der Präsident gerade nicht nach dem Kriterium der Gerechtigkeit handelt. Wie Romulus das Ende des Römischen Reichs so fordert hier Ottilie, übertölpelt von den Entwicklungen und dem Handeln ihrer Kinder, die Zerstörung des eigenen Familienunternehmens sowie den Prozess „gegen unsere Privatbank“ (WA 6, 121). Der Staatspräsident aber befindet: „Was du gestanden, ist zwar schlimm, allein/ Seh ich genauer hin, ist's kein Malheur“ (WA 6, 122). Die Bitte, das Unternehmen zu liquidieren, weist er entschieden zurück: „Hättest du einige hundert Millionen weniger Schulden und

18 Wagner: Frank der Fünfte, S. 100. Siehe hierzu auch das Programmheft der Uraufführung des Stückes im Schauspielhaus Zürich am 19. 03. 1959, in dem Hugo Loetscher feststellt: „Böckmann ist der einzige, der erklärt, daß sie nicht Opfer seien, sondern Henker, daß sie jederzeit hätten umkehren können, wenn sie wirklich hätten umkehren wollen – in dieser Entdeckung der Freiheit zum Bösen liegt das Moment des Moralischen bei Dürrenmatt, aus dieser Freiheit holt er sich aber auch die Legitimität, als Kulissen-Detektiv und Kulissen-Staatsanwalt seine Figuren durch die Szenen und über die Bühne zu hetzen und zu jagen.“ (WA 30, 136)

zwei Dutzend Morde weniger auf dem Gewissen, könnten wir diskutieren. Ich würde streng mit dir verfahren, man nennt mich nicht umsonst Traugott den Unbarmherzigen. Aber nun?“ (Ebenda) Auch hier erweist sich das verbrecherische Unternehmen als zu groß, um es scheitern zu lassen. Die Verbindungen in Gesellschaft und Politik sind vielfältig; das Verbrechen wird „zu einem stützenden Element der bestehenden Ordnung“.¹⁹ Der Staatspräsident müsste „ja die ganze Weltordnung umstürzen“, wenn er die Bank pleitegehen lassen würde. Stattdessen habe er „an den Zusammenhang der Dinge [zu] denken, allzu subtil greifen Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit ineinander, nur Kleinigkeiten lassen eine Einmischung zu, doch was du getrieben, geht schon ins Grandiose.“ (WA 6, 122 f.) Statt also die verkommene Bank zu schließen und ihre Inhaber zu verurteilen, werden die Schulden der Bank übernommen: „Die Staatsbank hilft, zahlt deine Gaunerein / So kommen du und ich am besten weg“ (WA 6, 123). Dass das Stück nach der Finanzkrise von 2007/08 häufig aufgeführt wurde,²⁰ kann vor diesem Hintergrund nicht verwundern, wurden auch hier in der außertextuellen Wirklichkeit ‚systemrelevante‘ Banken, die sich in besonderem Maße mit anderen Institutionen verbunden hatten, mit staatlichen Mitteln gestützt, um das Kollabieren des gesamten Systems zu verhindern.

Der Ausgang der Komödie verweist einmal mehr auf eine Welt, die „maßgeblich auf Korruption, Bigotterie und volatilen sozialen Asymmetrien beruht“, und insofern auf eine „Welt in Unordnung“.²¹ Wie bei Dürrenmatt üblich gehen die Pläne der Protagonisten fehl, die Helden sind lächerliche Figuren. Frank der Fünfte, der meint, man werde ihn „einmal mit Hamlet vergleichen“ (WA 6, 127), hat nicht mit der Rettung der Bank durch die staatlichen Institutionen gerechnet. In dieser Welt ist

19 Martin W.J. Tegelkamp: *Recht und Gerechtigkeit in Dürrenmatts Dramen und Prosa*. Baden-Baden 2013, S. 53.

20 Vgl. Wagner: *Frank der Fünfte*, S. 98.

21 Wagner: *Frank der Fünfte*, S. 99.

es „unrentabel“, Verbrechen zu begehen, da „nur noch Ehrlichkeit zum finstren Ziele führt.“ (WA 6, 129) Der Staat kann hier dem Recht keine Geltung verschaffen, sondern hält die korrupten Zustände durch seine Interventionen noch in Gang.

4 *Die Physiker*

Abschließend soll ein kurzer Blick auf die Rolle staatlicher und privater Akteure in Dürrenmatts Erfolgsstück *Die Physiker* (UA 1962) geworfen werden, in dem sich der Physiker Möbius in eine Nervenheilanstalt einweisen lässt, um die von ihm gewonnenen wissenschaftlichen Erkenntnisse geheimzuhalten. Die staatlichen Institutionen zeigen sich dabei in zweierlei Gestalt: Zum einen wird Möbius von zwei Physikern in die Anstalt verfolgt, die ihm sein Wissen im Auftrag konkurrierender Geheimdienste entlocken wollen und auch vor Mord nicht zurückschrecken, um ihre Tarnung aufrechtzuerhalten. Zum anderen tritt ein Inspektor auf, der die verübten Morde aufklären soll. Doch scheitert nicht nur der Polizist bei seiner Ermittlung, auch den Geheimdiensten gelingt es nicht, an das Wissen von Möbius zu gelangen. Vielmehr kann er die beiden Physiker in Staatsdiensten davon überzeugen, im ‚Irrenhaus‘ zu verbleiben, um zu verhindern, dass seine Theorien politisch und militärisch instrumentalisiert werden – so die Anspielung auf die Entwicklung der Atombombe. Doch wird sich dieses tragische Opfer als sinnlos erweisen: „Der (scheinbar ausweglose) Konflikt besteht gar nicht, der Entschluß, aufs eigene Leben zu verzichten, wandelt sich in den Zwang des Inhaftiertseins, und das Verantwortungsbewußtsein zeigt sich als völlig belanglos.“²² Die Anstaltsleiterin Mathilde von Zahnd hält die Physiker

22 Jan Knopf: Friedrich Dürrenmatt: *Die Physiker*. Apokalyptisches Narrenspiel. In: *Dramen des 20. Jahrhunderts*. Bd. 2. Stuttgart 1996, S. 109–125, hier S. 118.

unter Kontrolle, ließ Möbius' Manuskripte längst kopieren und für ihre Zwecke verwenden. So ist es Möbius zwar gelungen, den staatlichen Institutionen zu entkommen, doch hat ihn dies in die Arme einer nicht-staatlichen (noch dazu verrückten) Akteurin mit eigenen Interessen getrieben. Es handelt sich um eine Privatperson, die jenseits des staatlichen Zugriffs durch die privatwirtschaftliche Ausbeutung wissenschaftlicher Erkenntnisse eine ungeheure Macht erlangt hat.

Dass Möbius in eine staatliche Heilanstalt verlegt wird, weil seine nun neu verheiratete Frau das Geld für seinen Aufenthalt nicht mehr aufbringen kann, weiß von Zahnd zu verhindern: „Unser braver Möbius bleibt hier in der Villa. Ehrenwort.“ Finanziert wird das nach ihrer Aussage durch Stiftungsgelder: „Der Oppelfonds für kranke Wissenschaftler, die Doktor-Steinemann-Stiftung. Geld liegt wie Heu herum, und es ist meine Pflicht als Ärztin, Ihrem Johann Wilhelmlein davon etwas zuzuschaukeln.“ (WA 7, 35) Allerdings stellt sich später heraus, dass von Zahnd bereits Erfindungen aus Möbius' ‚System aller möglichen Erfindungen‘ finanziell ausgebeutet hat. Nach behutsamem Beginn „gründete [sie] Riesenwerke, erstand eine Fabrik um die andere und baute einen mächtigen Trust auf.“ (WA 7, 83) Ihre Methoden im Umgang mit den Physikern (Abhören, Überwachen, Inhaftieren) sind dabei durchaus einem staatlichen Geheimdienst vergleichbar. Auch wenn Mathilde von Zahnd ähnlich wie die ‚alte Dame‘ in ihrer Überzeichnung als eine unwirkliche Kunstfigur ausgestellt wird, so gilt hier einmal mehr: Wenn der Zugriff des Staates schwindet, wird die Welt kein machtfreier Ort; die Macht wird nunmehr von anderen Akteuren ausgeübt. Kein Souverän hält als weltliche Variante des mächtigen Gottes die Ordnung aufrecht. In einem gottlosen Universum wird die Welt der modernen Technik und ihrer zerstörerischen Kraft zu einem ‚Irrenhaus‘ des Schreckens. In der Maske des Salomo schließt Möbius: „Nun sind die Städte tot, über die ich regierte, mein Reich leer, das mir anvertraut worden ist, eine blauschimmernde Wüste, und irgendwo um einen kleinen, gelben, namenlosen Stern kreist, sinnlos, immerzu, die radioaktive Erde.“ (WA 7, 87)

5 Schluss

An den drei Textbeispielen und dem eigentümlichen Verhältnis von staatlichen und privaten Akteuren bei Dürrenmatt zeigt sich dreierlei: Erstens gibt es kein *Jenseits* des Politischen. Versucht man sich dem Zugriff des Staates zu entziehen (Möbius) oder den Staat selbst aufzuheben (Romulus), so setzt nicht das Unpolitische ein. Akteure und Konflikte verschieben sich in andere gesellschaftliche Sphären, und auch in privatwirtschaftlichen Zusammenhängen kehren Fragen nach Macht und Dynastien wieder (Frank V.). Zweitens zeigt sich das Politische bei Dürrenmatt nicht als Selbstverfügung der Menschen, die ihre Umgebung aktiv nach eigenen Vorstellungen gestalten, sondern als Unverfügbares. Nicht die Menschen verfügen über die Macht, sondern sie sind ihrer Eigendynamik sowie dem Spiel des Zufalls unterworfen. Ihr Handeln hat daher paradoxe Wirkungen. Drittens tritt im Werk Dürrenmatts an die Stelle der mit der europäischen Tragödie verbundenen und dort in ihren Grenzen und Möglichkeiten ausgeloteten Souveränität durch die Transformation in die (Tragi-)Komödie die Postsouveränität. Im ‚unordentlichen‘ Weltzustand ist der Souverän nur noch in seiner Abwesenheit erfahrbar. Wie für das gottlose All gilt beim sich als Atheisten bezeichnenden Pfarrerssohn Dürrenmatt auch in politischer Hinsicht: Das Zentrum ist leer.

Politische Ideen und ihre Wirkpotentiale in Kinderliteratur und -medien

RAPHAELA TKOTZYK, JOHANNA LATEGAHN

1 Einleitung

Der Literatur kommt, wie allen Medien, eine wichtige soziale Funktion zu,¹ denn sie formuliert nicht nur gesellschaftliche Problematiken, sondern auch politische und pädagogische Fragestellungen,² wodurch der Leser mit eben diesen konfrontiert wird.

Machiavelli, Montaigne, Pascal, Molière, Rousseau, Voltaire, Goethe, Schiller oder auch Jean Paul entwickelten in ihren Werken politische und gesellschaftliche Visionen und antizipierten somit gesellschaftliche Entwicklungen. Entsprechend erfolgt die politische Sozialisation eines Individuums nicht allein über die Familie, die Schule oder den Freundeskreis, sondern gleichermaßen auch über Medien.³ Hierzu zählen auch die Kinder- und Jugendliteratur (KJL) sowie Fernsehsendungen und -serien. Sie sind in vielfältiger Weise in politische und ideologische

1 Vgl. Ulf Abraham, Matthis Kepser: *Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung*. Berlin 2006, S. 45.

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. Susanne Rippl, Christian Seipel, Angela Kindervater: *Politische Sozialisation*. In: Sonja Zmerli, Ofer Feldman (Hg.): *Politische Psychologie. Handbuch für Studium und Wissenschaft*. Baden-Baden 2015, S. 69–84, hier S. 76–77.

Horizonte eingebunden,⁴ die jedoch vielen Erziehungsberechtigten auf den ersten Blick nicht klar sind. Doch durch die Rezeption dieser wird das politische Bewusstsein von Kindern schon früh beeinflusst.

Hinsichtlich der politischen Wirkpotentiale von Kinder- und Jugendliteratur soll in diesem Beitrag daher kritisch hinterfragt werden, welche politischen Ideen und Denkweisen durch Narrative und mehr noch durch die literarischen Figuren an junge Kinder herangetragen werden.⁵ Dabei wird der Fokus dieser Untersuchung auf die Kinderliteratur (KL) gelegt. In diesem Zusammenhang muss auch gefragt werden,

4 Vgl. Caroline Roeder: *Parole(n) – Politische Dimensionen von Kinder- und Jugendmedien. Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien.* Stuttgart 2022.

5 Politische Ideen werden hier als Vorstellungen oder Konzepte über die Gestaltung von demokratischen Gesellschaften, aber auch die Verteilung von Macht und Ressourcen verstanden. Der Umweltschutz kann bspw. als politische Idee betrachtet werden, da es sich um eine Vorstellung davon handelt, wie Umweltprobleme angegangen und wie die Beziehungen zwischen Mensch und Natur gestaltet werden sollten. Das Politische hingegen wird nach Rancière als ein zentrales Element der Partizipation und der Streitkultur begriffen. Es ist eine Praxis der Konfliktualität, in der verschiedene Interessen und Ansichten miteinander in Konflikt geraten und sich aufeinander beziehen (vgl. Jacques Rancière: *Der Hass der Demokratie.* Berlin 2011). Dabei betont Rancière auch die Bedeutung scheinbar unpolitischer Themen, die öffentlich diskutiert werden und Ausdruck politischer Forderungen und Konflikte sind. In diesem Sinne ist das Politische eine Form des ‚Streits um das Sichtbare‘, bei dem es darum geht, wer in einer Gesellschaft gehört wird und wer nicht. Laut werden, sich als sprechendes Wesen zeigen, die Stimme erheben – gerade durch diejenigen, denen es nicht zugetraut wird – und Bereitschaft zeigen, sich einzubringen und an der gemeinsamen Welt teilzuhaben, zeichnen das Politische aus (vgl. Jacques Rancière: *Politik der Literatur.* Übers. v. Richard Steurer. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 2008). Damit greift das Politische vor der Ausbildung eines spezifischen politischen Wissens (vgl. Georg Weißeno, Anke Götzmann, Simon Weißeno: *Politisches Wissen und fachspezifisches Selbstkonzept von Grundschüler/-innen.* In: *Transfer Forschung-Schule 2* (2016), S. 162–172). In diesem Zusammenhang muss auch der Begriff der Politik geklärt werden: Politik lässt sich „als soziales Handeln“ definieren, „das auf Entscheidungen und Steuermechanismen ausgerichtet ist“, die das „Zusammenleben von Menschen“ allgemein und verbindlich regeln (Tho-

wie sich politisch-gesellschaftliche Meinungen nach dem Zweiten Weltkrieg verändert haben bzw. welche politischen Strömungen sich in der KL wiederfinden lassen. Hierbei stellt vor allem die Zeit ab dem Ende der 1960er Jahre einen wichtigen Wendepunkt dar. Kinder- und Jugendliteratur wird nun zum einen „als Teil der Allgemeinliteratur anerkannt“, zum anderen soll der „kindliche Leser [...] Einsicht in die bestehenden Verhältnisse und Gesellschaftssysteme erhalten“.⁶ Anhand ausgewählter Beispiele wie Paul Maars *Eine Woche voller Samstage*, der Hörspielseerien *Benjamin Blümchen* und *Bibi Blocksberg* von Elfie Donnelly sowie der ab 1993 produzierten Fernsehserie *Als die Tiere den Wald verließen* möchte dieser Beitrag die obig aufgeworfenen Fragen angehen und eine erste Diskussionsgrundlage bieten. Obwohl in vielerlei Hinsicht politische Themen in der KL verarbeitet werden, hat eine wissenschaftliche Auseinandersetzung bis dato nur in Ansätzen stattgefunden. Ein vergleichsweise umfangreiches Korpus an Fachliteratur zu politischen Kinderbüchern lässt sich in den 1970er Jahren ausmachen. Hierzu zählt beispielsweise das 1974 erschienene Werk *Die heimlichen Erzieher: Kinderbücher und politisches Lernen* von Dieter Richter und Jochen Vogt. In den 1980er Jahren setzte sich Malte Dahrendorf mit *Jugendliteratur und Politik: Gesellschaftliche Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur* mit dem Thema Politik in der KJL auseinander, wobei der Fokus auf der Jugendliteratur liegt. Gegenwärtige Werke befassen sich mit einzelnen politischen Themen wie Krieg oder Armut, so zum Beispiel Tomkowiak et al.: *An allen Fronten. Kriege und politische Konflikte in den Kinder- und Jugendmedien*. Eines der neuesten Werke zur politischen Kinder- und Jugendliteratur ist Caroline Roeders *Parole(n) – Politische Dimensionen von Kinder- und Jugendmedien* (2022). Auch hier findet eine Fokussie-

mas Bernauer et al.: Einführung in die Politikwissenschaft. 5., umfassend überarb. Aufl. Baden-Baden 2022, S. 24).

6 Bettina Kümmerling-Meibauer: *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt 2012, S. 71.

rung auf bestimmte politische Thematiken statt, wie politische Anderswelten in Romanen wie *Der Herr der Ringe* von J. R. R. Tolkien oder *Harry Potter* von J. K. Rowling. Aufgrund der Bedeutung von (literarischen) Medien für die politische Sozialisation von Kindern wird eine Auseinandersetzung mit ihren Wirkpotentialen jedoch als dringlich erachtet.

2 Das politische Kind

„Kindheit ist kein politikfreier Raum und die Lebenswelt von Kindern keineswegs unpolitisch“,⁷ dennoch wurden Kinder bis weit ins letzte Jahrhundert hinein von der Gesellschaft und Politik als „unpolitische Wesen“⁸ wahrgenommen, die weder handlungsfähig noch soziale Akteure unserer Gesellschaft sind und lediglich passiv am Leben teilnehmen.⁹ Dabei werden Kinder schon früh durch ihr Umfeld mit politischen Themen konfrontiert. Allein mit Blick auf die vergangenen Jahre können hier Aspekte wie geopolitische Konflikte, soziale Fragen, der Klimawandel, Geschlechterdisparitäten oder Gesundheit angeführt werden, die durch die Corona-Pandemie, die Fridays-for-Future-Bewegung oder die Flüchtlingsströme aus den Jahren 2015 und 2022 auf das Alltagsleben einwirken. Kinder sind somit vom gesellschaftlichen Wandel betroffen; ihre politische Sozialisation beginnt nicht erst im Jugend- oder

7 Katharina Belwe: Sozialisation von Kindern. Editorial. In: APuZ: Aus Politik und Zeitgeschichte 41 (2005), S. 2.

8 Wenke Husmann: Der politische Dämon. 17.09.2021. https://www.zeit.de/kultur/2021-09/kinder-wahlkampf-armin-laschet-interview-enkelkinderbriefe-klimaschutz?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F [letzter Zugriff: 23.01.2023].

9 Vgl. Corinne Butschi, Ingeborg Hedderich: Kindgerecht forschen. Ein Überblick. In: Dies., Jeanne Reppin (Hg.): Perspektiven auf Vielfalt in der frühen Kindheit. Mit Kindern Diversität erforschen. Bad Heilbrunn 2021, S. 101–119.

gar Erwachsenenalter, sondern bereits in der frühen Kindheit.¹⁰ Schon 5-Jährige verfügen über verschiedene Stufen der *Political Literacy*, was die Schlussfolgerung zulässt, dass bereits junge Kinder in der Lage sind, gesellschaftliche Problemlagen wahrzunehmen und politische Vorstellungen zu entwickeln.¹¹ Neueste Untersuchungen aus der Mediendidaktik, die im Zusammenhang des von der Bundeszentrale für politische Bildung geförderten Projekts *PoJoMeC* entstanden sind, weisen darauf hin, dass bereits 4-Jährige über politisches Vorwissen verfügen. Dabei findet die primäre politische Sozialisation in den ersten Lebensjahren zunächst in der Familie statt, dann in der Kita als der ersten außerfamilialen Bildungsinstitution und später in der Grundschule, wodurch es Kindern nicht möglich ist, sich dem politischen Umfeld zu entziehen.¹² Die Verneinung dieser Umstände erweist sich vor allem in demokratischen Gesellschaften als problematisch, denn niemand wird als politisches Wesen geboren.¹³ Vielmehr müssen Demokratie und demokratisches Verhalten von jeder Generation neu erlernt werden.¹⁴ Wie wichtig dies ist, zeigt sich in der aktuellen Situation, in der „unsere Demokratie

10 Vgl. Thomas Goll: Politische Konzepte junger Kinder – Ergebnisse einer explorativen Teilstudie. 2020. DOI: 10.13140/RG.2.2.32302.13129 [letzter Zugriff: 04.03.2023]; Gudrun Marci-Boehncke, Matthias O. Rath, Raphaela Tkotzyk: Media, language and their impact on the development of young children's political awareness. Thoughts and preliminary research results of an interdisciplinary research project. In: Mafalda Carmo (Hg.): Education Applications & Developments VIII, inScience Press 2023, S. 419–434; Raphaela Tkotzyk, Gudrun Marci-Boehncke: Research with young children. Do picture concept maps work as interview tool in early childhood research? In: INTED Proceedings 2022, S. 7258–7267.

11 Vgl. Goll: Politische Konzepte junger Kinder, S. 3.

12 Vgl. Tkotzyk, Marci-Boehncke: Research with young children.

13 Vgl. Oskar Negt: Der politische Mensch. Demokratie als Lebensform. Göttingen 2010, S. 13.

14 Vgl. Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (BMFSFJ) (Hg.): 16. Kinder- und Jugendbericht. Förderung demokratischer Bildung im Kindes- und Jugendalter. Berlin 2020. <https://www.bmfsfj.de/resource/blob/162232/>

[...] vor einer Vielzahl von Problemen und Herausforderungen [steht], die sich mit den Schlagwörtern ‚Populismus‘, ‚Hass und Hetze im Netz‘, ‚Polarisierung‘, ‚Enthemmung im Umgang mit dem politisch Andersdenkenden‘, ‚zunehmende Skepsis gegenüber politischen Institutionen in Teilen der Gesellschaft‘ oder ‚Zwei-Drittel-Demokratie‘ umreißen lassen.“¹⁵ Erst mit Ende des letzten Jahrhunderts änderte sich die gesellschaftliche Einstellung zum *unpolitischen Kind*,¹⁶ was dazu führte, dass Kinder als vollständige Mitglieder unserer Gesellschaft anerkannt werden, die ihre Umwelt aktiv mitgestalten,¹⁷ und Bildungsinstitutionen rechtlich verpflichtet sind, die demokratische Bildung zu fördern. So erklärt die Kultusministerkonferenz (KMK) für die Schulen, dass „Schülerinnen und Schüler [...] so früh wie möglich an die Grundprinzipien unserer demokratischen Staats- und Gesellschaftsordnung herangeführt und mit ihnen vertraut gemacht werden [sollen]“,¹⁸ und die Lehrpläne der Bundesländer legen eine demokratische Einstellung als Erziehungsziel schon in der Grundschule verbindlich fest.¹⁹ Der Gebrauch von Me-

27ac76c3f5ca10boe914700ee54060b2/16-kinder-und-jugendbericht-bundestags-drucksache-data.pdf [letzter Zugriff: 12. 01. 2023].

- 15 Christian Fischer, Sibylle Reinhardt: Bildung und Demokratie von Anfang an. Herausforderungen und Möglichkeiten. In: itdb 2 (2022), Sonderheft: Bildung und Demokratie, S. 4–20, hier S. 4.
- 16 Vgl. Husmann: Der politische Dämon.
- 17 Vgl. Marion Weise: Es ist noch jemand mit uns hier. Puppent-Interviews in der Forschung mit Kindern. In: Hedderich, Reppin, Butschi (Hg.): Perspektiven auf Vielfalt in der frühen Kindheit, S. 158–171.
- 18 Kultusministerkonferenz (KMK): Demokratie als Ziel, Gegenstand und Praxis historisch-politischer Bildung und Erziehung in der Schule (Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 06. 03. 2009, i. d. F. vom 11. 10. 2018). Bonn 2018, S. 5. https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/pdf/PresseUndAktuelles/2018/Beschluss_Demokratieerziehung.pdf [letzter Zugriff: 12. 01. 2023].
- 19 Vgl. vbw (Vereinigung der Bayrischen Wirtschaft e. V.) (Hg.): Bildung zu demokratischer Kompetenz. Gutachten. Münster 2020, S. 100–102.

dien, in der Definition nach Pross,²⁰ spielt dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle.

3 Kinderliteratur als (politischer) Weltbildgenerator

Der Literatur und den Medien kommt, wie angemerkt, bei der politischen Sozialisation eine wichtige Funktion zu, denn sie formulieren nicht nur gesellschaftliche Problematiken, sondern auch politische und pädagogische Fragestellungen,²¹ wodurch der Rezipient mit eben diesen konfrontiert wird. Dies trifft nicht nur auf die Erwachsenenliteratur zu, sondern auch auf die Kinderliteratur und Kindermedien (KL&M), die, wie das Fernsehen und Internet, zu einem *Weltbildgenerator*²² für Kinder werden, denn sie sind in politische und ideologische Horizonte eingebunden.²³ Die Medien tragen „zur politischen Sozialisation bei, indem sie [...] im Prozess der Medienrezeption politische Inhalte transportieren“.²⁴ Dies kann auf eine explizit-offensichtliche Art und Weise geschehen, wie beispielsweise in Erich Kästners *Die Konferenz der Tiere* (1949) oder in Kirsten Boies Werk *Bestimmt wird alles gut* (2016), welches die Flucht- und Kriegsthematik behandelt, oder aber unterschwellig im Narrativ des Textes verborgen wie bei Paul Maars *Eine Woche vol-*

20 Vgl. Harry Pross: *Medienforschung. Film, Funk, Presse, Fernsehen*. Darmstadt 1972.

21 Vgl. Abraham, Kepser: *Literaturdidaktik Deutsch*, S. 45.

22 Matthias Rath: Kann denn empirische Forschung Sünde sein? Zum Empiriebedarf der normativen Ethik. In: Ders. (Hg.): *Medienethik und Medienwirkungsforschung*. Wiesbaden 2000, S. 63–87, hier S. 81.

23 Vgl. Roeder: *Parole(n)*, S. 2.

24 Franziska Müller, Daniel Bendix: Kolonisator, Helfer und Kosmopolit: „Ja, das bin ich, Benjamin Blümchen, töröööööööö!“ In: Oliver Emde, Lukas Möller, Andreas Wicke (Hg.): Von „Bibi Blocksberg“ bis „TKKG“. *Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Opladen 2016, S. 36–51, hier S. 36.

ler *Samstage* (1974). Deutlich wird die Einflussnahme auf die politische Sozialisation von Kindern auch anhand allseits bekannter Kinderhörspiele und -serien aus den 1970er Jahren, die bestimmte Deutungsgabote und Lesarten – mal mehr und mal weniger implizit – formulieren.²⁵ Den wenigsten Erziehungsberechtigten wird bewusst sein, dass in den Geschichten von Bibi Blocksberg oder auch Benjamin Blümchen ein Politikbild vermittelt wird, das, so der Politologe Strohmeier, „äußerst bedenklich“ ist und „die politischen Einstellungen der Erfinderin wider[spiegelt]“,²⁶ oder dass in den TKKG-Werken eine starke Ablehnung von Außenseiterfiguren skizziert wird²⁷ und Selbstjustiz zum festen Repertoire gehört.²⁸ Strohmeier blickt kritisch auf diese politischen Strömungen in den Kindermedien und konstatiert hinsichtlich der Hörspiele zu Bibi Blocksberg und Benjamin Blümchen, dass diese „politisch auf keinen Fall das Prädikat ‚wertvoll‘ verdienen“.²⁹ Auch Alexander Kissler steht der Politisierung der Kinderliteratur in seinem Artikel *Das politisierte Kinderzimmer* ablehnend gegenüber.³⁰ Doch wie ein Blick in die Vergangenheit zeigt, ist die Kinder- und Jugendliteratur konstant von politischen Strömungen durchzogen. So wird sie im 19. Jahrhundert zur Moralerziehung eingesetzt und stand in der Tradition antidemokrati-

25 Vgl. ebd., S. 37.

26 Gerd Strohmeier: Politik bei Benjamin Blümchen und Bibi Blocksberg. In: APuZ: Aus Politik und Zeitgeschichte 41 (2005), S. 7–15, hier S. 15.

27 Vgl. Frank Münschke: „Dass die frei herumlaufen dürfen“. Normen und Normabweichungen in „TKKG“-Hörspielen. In: Emde, Möller, Wicke (Hg.): Von „Bibi Blocksberg“ bis „TKKG“, S. 82–93.

28 Vgl. Tanja Hille, Vincent Venus: Kindheitshelden. Warum Serien und Hörspiele uns politisch beeinflussen. 23. 04. 2018. <https://ypolitik.de/podcast/politik-rollen-bilder-kinderserien-hoerspiele/> [letzter Zugriff: 27. 02. 2023].

29 Strohmeier: Politik bei Benjamin Blümchen und Bibi Blocksberg, S. 14.

30 Vgl. Alexander Kissler: Das politisierte Kinderzimmer. 15. 03. 2018. <https://www.cicero.de/kultur/leipziger-buchmesse-buecher-kinder-politisierung-gruene> [letzter Zugriff: 30. 04. 2023].

schen Denkens.³¹ Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „leisteten kulturhistorische Sittenbilder, Abenteuerromane und historische Romane einen folgenreichen literarischen Beitrag zur politischen Bildung der Kinder und Jugend“.³² Selbst Werke wie der *Struwwelpeter* kommunizierten in doppelsinniger Weise auf politischer Ebene mit dem sekundären, erwachsenen Adressaten ihrer Zeit. Ohne entsprechende historische Kenntnisse sind dem Leser der Gegenwart die politischen Anspielungen auf die 1848er Revolution, den Bürgerkönig Louis Philippe oder Friedrich Wilhelm von Preußen höchstwahrscheinlich nicht bewusst.³³ Im Nationalsozialismus finden in hohem Maße „Instrumentalisierungen von Kinder- und Jugendliteratur für ideologische Gesinnungsbildung“³⁴ statt. Doch auch demokratische Bildungsziele lassen sich in der KL finden. Einer ihrer prominentesten Vertreter ist Erich Kästner, der in der Weimarer Republik Kinderliteratur nicht nur mit einem Modernisierungsanspruch schrieb, sondern ein demokratisches Moral- und Politikverständnis in seinen Werken verarbeitete. In diesem Zusammenhang immer wieder hervorgehobene Werke sind seine *Konferenz der Tiere*, aber auch *Emil und die Detektive* sowie das *Fliegende Klassenzimmer*.

Anhand der oben angerissenen Einblicke in die unterschiedlichen politischen Ausrichtungen und Themen in der KL&M wird ersichtlich, dass das Politische, politische Ideen sowie politische Strömungen auf verschiedene Weisen in Narrative eingebettet werden können. Nachfolgend wird anhand von drei unterschiedlichen Kindermedien, dem lite-

31 Vgl. Sebastian Schmidler: Kinder, Literatur, Demokratie. Politik und Moral in Erich Kästners *Emil*-Romanen und im *Fliegenden Klassenzimmer*. In: Sven Hahnuscheck, Gideon Stiening (Hg.): Politik und Moral. Die Entwicklungen des politischen Denkens im Werk Erich Kästners. Berlin 2021, S. 253–272, hier S. 261.

32 Ebd., S. 262.

33 Vgl. Gina Weinkauff, Gabriele von Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn 2014, S. 171.

34 Schmidler: Kinder, Literatur, Demokratie, S. 259.

rarischen Werk, dem Hörspiel bzw. der Hörspielserie sowie der Fernsehsendung, dargelegt, inwiefern diese politischen Aspekte im Narrativ verborgen sind und welche Wirkpotentiale die Medien dadurch für den kindlichen Rezipienten haben.

3.1 Paul Maar: *Eine Woche voller Samstage* – oder die Befreiung aus autoritären Hierarchien

Neben Referenzen zu den Frankfurter Kaufhausbrandstiftungen vom 2. April 1968 durch die *Rote Armee Fraktion* (RAF), die als „Urszenen“³⁵ des deutschen Terrorismus bezeichnet werden, steht vor allem das Handeln des Sams und sein Wirken auf seinen „Papa“³⁶ Taschenbier in Paul Maars Werk *Eine Woche voller Samstage* ganz im Zeichen von 1968 und der damit einhergehenden Studentenbewegung. Wicke konstatiert, dass „die Parallelen zwischen dem Roman und den Idealen der 68er-Bewegung [...] offenkundig [sind]“³⁷ und Neuhaus sieht sie gar „im Kinderbuch angekommen“.³⁸ Was bedeutet dies nun für das Kinderbuch und den kindlichen Rezipienten?

Neben dem Kampf gegen den Vietnamkrieg oder die deutschen Notstandsgesetze war ein zentrales Anliegen der 68er-Bewegung die Auseinandersetzung mit dem Autoritätsbegriff und der autoritären Erziehung, der Kampf gegen Hierarchien und das Establishment, der unter anderem als ‚Marsch durch die Institutionen‘ bekannt ist. Damit im Zu-

35 Gerd Koenen: *Vesper*, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus. Frankfurt/Main 2005, zit. n. Andreas Wicke: *Zwischen RAF und Romantik. Paul Maars „Eine Woche voller Samstage“*. In: Emde, Möller, Wicke (Hg.): *Von „Bibi Blocksberg“ bis „TKKG“*, S. 161–174, hier S. 168.

36 Paul Maar: *Eine Woche voller Samstage*. Hamburg 1973, S. 18.

37 Wicke: *Zwischen RAF und Romantik*, S. 162.

38 Stefan Neuhaus: *Vom antiautoritären Kindermärchen zum postmodernen Film? Die Verwandlung des Sams*. In: *Revista de Filología Alemana* 15 (2007), S. 111–125, hier S. 113.

sammenhang steht auch die Ablehnung traditioneller Normen und Werte, der Scheinheiligkeit und des Konformismus. Diese Ablehnung zeigt sich deutlich in der Figur des Sams. Bereits im ersten Kapitel bei seinem ersten Zusammentreffen mit den Menschen wird deutlich, dass es sich nicht an konventionelle Regeln hält, indem es die Dame, die sich zu ihm beugt, als „Dickerchen“³⁹ bezeichnet, während es dem Studienrat Groll einen „Kopf voll Draht“⁴⁰ bescheinigt, und die restlichen versammelten Personen mit den Worten „furchtbar dumm“⁴¹ beleidigt werden. In dieser offenen und unverblühten Art bzw. der „vollkommenen Respektlosigkeit“ gegenüber Autoritätspersonen, die sich unter anderem in seinen Spottgesängen äußert, welche die gesamte Geschichte durchziehen, zeigt sich „eine spielerische Form der Rebellion, die sich gegen die von Erwachsenen verkörperte Macht richtet“.⁴² Wie wenig das Sams in die spießbürgerliche Welt des Herrn Taschenbier passt, wird an dem Umstand ersichtlich, dass die für ihn ausgesuchte Kleidung nicht passt.⁴³ Das Sams passt in keine vorgefertigte Gesellschaft, vielmehr durchbricht es die alten Konventionen, in denen Herr Taschenbier zu Beginn des Kinderromans noch verhaftet ist. Taschenbier gehört zu denjenigen, die unterdrückt werden, weil sie nicht stark genug sind, sich allein aus dieser Unterdrückung zu befreien. Frau Rotkohl, seine Vermieterin, herrscht über ihn und drückt ihm ihre Regeln auf. Gleich zu Beginn des Romans wird sie als resolute Frau gezeichnet, die die spießbürgerlichen Konventionen der Zeit hochhält und gleichsam ihr Umfeld diesen gemäß erziehen will. So ermahnt sie Herrn Taschenbier im ersten Kapitel, dass sein

39 Maar: Eine Woche voller Samstage, S. 14.

40 Ebd., S. 15.

41 Ebd., S. 16.

42 Kai Sina: Paul Maar. Das Sams (1973). In: Christoph Bräuer, Wolfgang Wangerin (Hg.): Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen 2013, S. 181–198, hier S. 181.

43 Vgl. Maar: Eine Woche voller Samstage, S. 51–55.

Freund Herr Mon nicht im Zimmer rauchen soll, da dies den Gardinen schadet.⁴⁴ Auch soll er nicht auf dem Bett sitzen, schließlich gibt es einen Stuhl.⁴⁵ Eine weitere Szene, die ihren autoritären Erziehungsstil zur Geltung bringt und in deren Folge Herr Taschenbier dem Sams das erste Mal begegnet, ereignet sich am Samstag, den 5. Mai. Samstag ist Putztag. Mit Eimer und Besen steht Frau Rotkohl vor Herrn Taschenbiers Zimmertür und klopft an. Doch noch bevor er überhaupt antworten kann, öffnet sie die Tür und ermahnt ihn: „Sie können wohl nicht ‚Herein‘ sagen wie jeder normale Mensch?“⁴⁶ Als er nicht sofort auf ihren Ausspruch antwortet, fügt sie hinzu: „Sie haben wohl die Sprache verloren, Herr Taschenbier?“⁴⁷ und beginnt dann ohne weiteres sein Zimmer auszufegen. Auf seine Bitte, dies später zu machen, erwidert sie, dass er spazieren gehen soll,⁴⁸ und beschimpft ihn im nächsten Moment als „Schmutzfink“⁴⁹, weil er seine Füße anzieht und auf dem Stuhl ablegt, damit sie unter diesem fegen kann.⁵⁰ Herr Taschenbier lehnt sich nicht gegen Frau Rotkohl auf oder weist sie in ihrem Umgang mit ihm zurecht, da er zum einen Angst vor ihrer körperlichen Überlegenheit hat, und sie zum anderen seine Zimmerwirtin ist und ihm jederzeit kündigen kann.⁵¹ Wicke sieht hier Anleihen an eine autoritäre Mutter-Sohn-Beziehung, in der Taschenbier in einer Untertanen-Mentalität verharrt.⁵² Dieses Unterdrückungsverhältnis setzt sich in ähnlicher Weise auch in seinem Berufsleben fort, denn sein Chef, Herr Oberstein, herrscht ebenfalls über ihn, und auch hier artikuliert Taschenbier weder seine Ansichten noch hin-

44 Vgl. ebd., S. 7.

45 Vgl. ebd.

46 Ebd., S. 9.

47 Ebd., S. 10.

48 Vgl. ebd.

49 Ebd., S. 11.

50 Vgl. ebd.

51 Vgl. ebd., S. 10.

52 Vgl. Wicke: Zwischen RAF und Romantik, S. 164.

terfragt er die Arbeitsanweisungen, die für den Leser in gewisser Weise abstrus anmuten. Deutlich wird dies in Kapitel 4. Die Hierarchien, in denen Taschenbier gefangen ist, spiegeln sich in den Möbeln des Büros wider. Sein Chef sitzt hinter einem großen Eichenschreibtisch mit Ledersessel, während Taschenbier als Angestellter ein „kleines Tischchen mit Holzstuhl“⁵³ seinen Arbeitsplatz nennt. Darüber hinaus nutzt Oberstein eine Rechenmaschine, um die Ergebnisse seiner Arbeit zusammenzurechnen, wohingegen Taschenbier dazu angehalten wird, selbiges im Kopf zu tun.⁵⁴

Das Loslösen aus den spießbürgerlichen und autoritären Strukturen – und damit das politische Handeln im Sinne Rancières⁵⁵ – gelingt Taschenbier erst durch das Sams, welches das Konzept der Hierarchie durch seine offene und, im Kontext der Zeit gesehen, respektlose Art aufbricht. Das Sams konfrontiert die antidemokratische Gesellschaft mit ihrem Verhalten, es hält ihr einen Spiegel vor und entspricht damit dem „Zeitgeist [d]er antiautoritären Erziehung“⁵⁶ der Endsechziger Jahre. Durch das Sams beginnt Taschenbier politisch aktiv zu werden. Dadurch, dass er das Sams bei sich aufnimmt und seinem antiautoritären Gebaren nichts entgegensetzt, sondern dieses stillschweigend akzeptiert, beginnt er sich allmählich aus den strikten Hierarchien und der bewussten Demütigung durch die Vermieterin und den Chef zu befreien und wird alsdann selbst aktiv, indem er seine Wünsche klarer formuliert. Hierdurch wird er zu einem aktiv handelnden Individuum. Ganz im Sin-

53 Maar: Eine Woche voller Samstage, S. 70.

54 Vgl. ebd.

55 Das Politische besteht für Rancière zuallererst darin, immer wieder neu eine gemeinsame und geteilte Öffentlichkeit zu etablieren, innerhalb derer sich die Sprechenden als ‚gleichrangig‘ anerkennen. Das heißt auch, die gegebene gesellschaftliche Aufteilung und die festgeschriebenen Rollen zu unterlaufen. Vgl. Rancière: Politik der Literatur; Ders: Zehn Thesen zur Politik. Zürich 2008.

56 Vgl. Manfred Jahnke: Wie das Sams überflüssig gemacht wird. Anmerkungen zu Büchern von Paul Maar. In: Fundevogel 120 (1996), S. 37–46, hier S. 37.

ne der 1968er-Bewegung emanzipiert er sich und löst sich aus der Unterdrückung. Er wird zum „sprechenden Wesen“,⁵⁷ das an der gemeinsamen Welt teilnimmt. Im Sinne des *New Historicism*⁵⁸ verarbeitet das Werk die politischen Ideen der jungen Generation seiner Entstehungszeit und wirkt auf die kindlichen Leser als ein Motor für mehr eigenverantwortliches Handeln und Durchsetzungsvermögen für die eigenen Bedürfnisse. Das Sams stellt die Selbstverständlichkeiten der deutschen Gesellschaft und hierbei vor allem die scheinbar selbstverständliche Unterwerfung jüngerer Menschen unter die Autoritäten der Kriegsgeneration infrage. Mit seinem Verhalten verrückt es Taschenbiers Perspektive und lässt einen Widerstand entstehen, den seine Umgebung nicht erwartet hat. Dieser Widerstand steht ganz im Zeichen des Politischen, nämlich der „Bereitschaft, sich einzubringen [und] ,an der gemeinsamen Welt teilzuhaben“⁵⁹ und damit auch im Sinne Rancières die festgeschriebenen Rollen und die gegebene gesellschaftliche Aufteilung zu durchbrechen. Damit lässt sich die Erzählung des Romans deutlich in den Bereich der politischen Bildung einordnen, denn bei dieser geht es in erster Linie darum, das Interesse am Politischen zu wecken und Kinder dazu anzuregen, sich aktiv in das Geschehen einzubringen.⁶⁰

57 Rancière: Politik der Literatur, S. 14.

58 Der *New Historicism* geht davon aus, dass literarische Texte eng mit ihrer historischen und kulturellen Umgebung verknüpft sind und daher nicht unabhängig von dieser betrachtet werden können. Vgl. hierzu Stephen Greenblatt: *Towards a Poetics of Culture*. In: *New Literary History* 16 / 1 (1984), S. 1–12.

59 Werner Wintersteiner: *Wie ein Stück Brot. Kinder- und Jugendliteratur und Politische Bildung*. In: *kj&m* 19 / 2 (2019), S. 3–12, hier S. 4.

60 Vgl. ebd.

3.2 Politische Sozialisation und Politisches in *Benjamin Blümchen* und *Bibi Blocksberg*

„Die Vermittlung von Ideen durch Romane, Gedichte, Filme etc. hat eine wesentlich unmittelbarere, oftmals affektive Wirkung [...] auf Menschen, die sich mit politischen Themen auf abstrakter Ebene nicht auseinandersetzen“.⁶¹ Dies gilt sowohl für Hörspiele als auch für die Kindermedien bzw. die kindlichen Rezipienten. Zu Beginn der 1980er Jahre eroberten zwei Mattel-*Helden* die Kinderzimmer – primär in Form von Figuren, aber auch als Hörspiele: *He-Man* und *Barbie*. Beide vermittelten klare Geschlechterrollen und griffen damit in die Sozialisation der Kinder ein. Ein Grund, weshalb Eltern möglicherweise dem Mattel-Angebot skeptisch gegenüberstanden und auf die vermeintlich *friedlicheren* Geschichten des Elefanten Benjamin Blümchen und der kleinen Hexe Bibi Blocksberg zurückgriffen.⁶² Doch, so Ulrich Hamenstädt, „wenn man einen Muskelberg durch einen Dickhäuter austauscht, verschwindet noch nicht das Politische“.⁶³

Donnelly selbst behauptet zwar, dass sie keine politische Agenda verfolgte,⁶⁴ gleichzeitig konstatiert sie aber bezüglich Benjamin Blümchen, dass man ihn hätte „grün einfärben sollen. Benjamin war der erste Grüne [...] und [...] ein enger Freund von Joschka Fischer“.⁶⁵ Die Figur sei

61 Peter Kainz: Wenn der Liberalismus totalitär wird. Ayn Rands Roman *Atlas Shrugged* und der Wettstreit um die hegemoniale politische Kultur im liberalen Staat. In: Wilhelm Hofmann, Judith Renner, Katja Teich (Hg.): *Narrative Formen der Politik*. Wiesbaden 2014, S. 123–142, hier S. 124.

62 Vgl. Ulrich Hamenstädt: *Theorien der Politischen Ökonomie im Film*. Wiesbaden 2014, S. 15.

63 Ebd.

64 Vgl. Darlene Buxinski, Cornelius Herz: „Für mich ist immer der Humor am wichtigsten.“ Elfie Donnelly im Interview (2020). In: *Libri Liberorum*. Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendliteraturforschung 22, H. 56–57 (2021), S. 130–140.

65 Wieland Freund: Warum Benjamin Blümchen der erste Grüne war (Interview mit Elfie Donnelly). 19. 11. 2012. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article11>

aus „gelinde[r] Verzweiflung über die politische Lage“⁶⁶ entstanden. Mit dieser Aussage der Autorin wird deutlich, dass in der Hörspielserie politische Themen, Ideen und Interessen artikuliert sowie politische und gesellschaftliche Botschaften transportiert werden. Oliver Emde verankert die politische Ausrichtung der Hörspiele von Donnelly im Geiste der ausklingenden Studentenproteste in Deutschland, die mehr Demokratie und Mitbestimmung forderten und die Ablehnung der Politik durch Aktionen des zivilen Ungehorsams deutlich machten sowie durch den Protest gegen die AKW oder durch die Blockaden von Kasernen, in denen Pershing-II-Raketen installiert werden sollten.⁶⁷ In diese Zeit fällt auch die Gründung der Grünen. Die *grüne Idee* bzw. die Auseinandersetzung mit umweltpolitischen Fragen spielt in den Hörspielen um den großen, grauen Elefanten Benjamin Blümchen eine immer wiederkehrende und somit zentrale Rolle. In Folge 3 *Kampf dem Lärm*⁶⁸ (1979) bekommen die Zoobewohner und die Bewohner von Neustadt beispielsweise durch den Stadt- bzw. Autolärm gesundheitliche Probleme, in Folge 8... *auf dem Baum*⁶⁹ (1980) soll ein Baum für eine Straßenverbreiterung gefällt werden, in Folge 57... *als Bürgermeister*⁷⁰ (1987) wird Benjamin zum ‚grü-

1260075/Warum-Benjamin-Bluemchen-der-erste-Gruene-war.html [letzter Zugriff: 05.04.2023]; s.a. Oliver Emde: Ziviler Ungehorsam im entpolitisierten Neustadt? In: Ders., Möller, Wicke (Hg.): Von „Bibi Blocksberg“ bis „TKKG“, S. 16–35, hier S. 17.

- 66 Zit. n. Donnelly in Buxinski, Herz: „Für mich ist immer der Humor am wichtigsten“, S. 131.
- 67 Vgl. Emde: Ziviler Ungehorsam im entpolitisierten Neustadt, S. 16; s.a. Alex Demirović: Eine Frage der Reife. Überlegungen zum Verhältnis von Ungehorsam und Demokratie. In: Friedrich Burschel, Andreas Kahrs, Lea Steinert (Hg.): Ungehorsam! Disobedience! Theorie & Praxis kollektiver Regelverstöße. Münster 2014, S. 13–30, hier S. 18.
- 68 Vgl. Elfie Donnelly: Benjamin Blümchen. Kampf dem Lärm. Folge 3. Kiddinx 1979.
- 69 Vgl. Elfie Donnelly: Benjamin Blümchen auf dem Baum. Folge 8. Kiddinx 1980.
- 70 Vgl. Elfie Donnelly: Benjamin Blümchen als Bürgermeister. Folge 57. Kiddinx 1987.

nen‘ Bürgermeister, der eigenmächtig Autobahnen zu Freizeitparks umgestaltet, Tempolimits einführt, Autos durch den Ausbau von Radwegen aus der Stadt verdrängt und ein Windkraftwerk bauen lässt. In Folge 58 *Die Wünschelrute*⁷¹ (1989) droht Neustadt zu einer ‚Wüstenmetropole‘ zu werden und in Folge 76... *als Förster*⁷² (1993) möchte der Neustädter Bürgermeister eine Straße durch den Neustädter Forst bauen lassen und somit den natürlichen Wohnraum der Waldtiere zerstören. Bereits diese wenigen Beispiele weisen deutliche Bezüge zur Umweltbewegung auf, die sich zum Ende der 1970er Jahre und in den beginnenden 1980er Jahren als eine der *Neuen Sozialen Bewegungen* etablierte.⁷³ Diese sehr offensichtlichen Darstellungen der *grünen Idee* werden durch weitere implizite Anspielungen unterstrichen. So thematisiert Donnelly indirekt auch den Bauboom der 1970er Jahre, der sich in Großbauten wie dem Sonnenring in Frankfurt-Sachsenhausen (1977), dem Lufthansa-Hangar V in Frankfurt (1972) oder aber auch dem ICC-Kongresszentrum West-Berlins (1975–1979), das zum Zeitpunkt seiner Entstehung das teuerste Gebäude West-Berlins war, sowie den unzähligen Hochhaus-siedlungen, die in dieser Zeit entstanden, widerspiegelt und damit wiederum die Umweltzerstörung durch den Menschen bzw. die Politik. In Folge 3 von *Benjamin Blümchen* scheint Donnelly auf den Bau des ICC-Kongresszentrums sogar direkt Bezug zu nehmen. In der Diskussion bezüglich der geforderten Umgehungsstraße wird nämlich ein in Neustadt neugebautes Kongresszentrum angesprochen, welches mehrere Millionen gekostet hat.⁷⁴ Aber auch in der ersten Folge *Hexen gibt es doch* von *Bibi Blocksberg* wird die Bauthematik nochmals deutlich hervorgehoben:

71 Vgl. Elfie Donnelly: Benjamin Blümchen. Die Wünschelrute. Folge 58. Kiddinx 1989.

72 Vgl. Uli Herzog: Benjamin Blümchen als Förster. Folge 76. Kiddinx 1993.

73 Vgl. Emde: Ziviler Ungehorsam im entpolitisierten Neustadt, S. 16.

74 Vgl. Donnelly: Benjamin Blümchen. Kampf dem Lärm, Kap. 29.

Wir befinden uns in einem Vorort einer großen Stadt namens Neustadt. Das heißt, wie die große Stadt sich nennt, ist egal. Der Vorort heißt Neustadt und besteht aus neun Hochhäusern, einem langweiligen Supermarkt, einem Jugendfreizeitheim, in das keiner hineingeht, und drei betonierten Spielplätzen, auf denen man sich die Knie aufschlägt. Mit einem Wort: Neustadt ist ganz schön trostlos. Dafür sind die Wohnungen relativ billig. Keines der neun Hochhäuser ist weniger als 10 Stock hoch. Das höchste hat sogar 20 Etagen. Da hinauf verirrt sich nicht einmal ein Vogel [...].⁷⁵

Neben diesen politischen Kontextualisierungen lassen sich in beiden Hörspielsereien weitere politische Themenfelder ausmachen, wie die Ablehnung von Krieg, die Überbürokratisierung des Landes bzw. die Hinwendung zum gläsernen und überwachten Menschen sowie der Umgang mit und die Versorgung von sozioökonomisch schlechtergestellten Mitbürgern.

Bei der von Donnelly dargestellten politischen Thematik bzw. bei der Durchsetzung dieser kommt ein weiterer politischer Aspekt zum Tragen, nämlich der des zivilen Ungehorsams, dessen sich der Umweltretter Benjamin bedient, um eine von ihm selbst als Unrecht wahrgenommene Situation zu beseitigen. Damit betont er sein moralisches Recht auf Partizipation und erzwingt politische Entscheidungen bei gleichzeitiger Mobilisierung der Gemeinschaft. Zudem greift er immer wieder auch auf die Belehrung seines Umfeldes zurück, wie beispielsweise bei Karla Kolumna⁷⁶ oder dem Lastwagenfahrer, dem er im rauen Ton entgegenhält, dass „der Lastwagen hier [...] sauren Regen macht und dann [...] die Bäume [sterben]!“⁷⁷ Dennoch werden sowohl Benjamin Blümchen,

75 Elfie Donnelly: Bibi Blocksberg. Folge 1. Kiddinx 1980, Kap. 1.

76 Vgl. Herzog: Benjamin Blümchen als Förster, Kap. 5.

77 Ebd., Kap. 4.

sein menschlicher Freund Otto sowie Bibi Blocksberg als auch die Medien in Gestalt von Karla Kolumna, die alle als Vertreter der öffentlichen Gesellschaft auftreten, stets als die Guten, die Unfehlbaren und die moralisch Belehrenden gezeichnet, die über jegliche Kritik erhaben sind. Selbst der zivile Ungehorsam, welcher auch gewaltsame Züge annimmt und indirekt Gewalt legitimiert,⁷⁸ wird hierdurch als positive Handlung vermittelt. Strohmeier beschreibt die Ausrichtung dieser politischen Ideen als „linksliberal bis linksalternativ“.⁷⁹

In dieses linksliberale Bild fügt sich auch die negative Überzeichnung des Bürgermeisters als Vertreter der Politik ein. Ihm werden durchweg negative Eigenschaften wie Verantwortungslosigkeit, Korruption, Rachsucht und Machtgier zugeschrieben.⁸⁰ Er lebt über seine Verhältnisse und nutzt Steuergelder, um sich seine privaten Wünsche zu erfüllen.⁸¹ So möchte er beispielsweise eine Sondervergnügungssteuer auf die Zirkuspreise einführen, damit er ebenfalls etwas von dem Gewinn abbekommt.⁸² Auch der Bau der Schnellstraße soll ihm in privater Hinsicht insofern Vorteile bringen, als er seine Tante Rosalinde so schneller besuchen kann⁸³ und zudem die Möglichkeit bekommt, sich einen neuen und schnelleren Dienstwagen zuzulegen.⁸⁴ Als „selbtherrlicher und despotischer Herrscher“⁸⁵ nimmt er eine monarchische Interpretation seines Amtes als Stadtoberhaupt vor und ist der Ansicht, dass er in seiner Funktion das alleinige Sagen hat, was sich unter anderem in

78 Vgl. ebd., Kap. 35.

79 Strohmeier: Politik bei Benjamin Blümchen und Bibi Blocksberg, S. 15.

80 Vgl. ebd., S. 11.

81 Vgl. Elfie Donnelly: Bibi Blocksberg als Prinzessin. Folge 32. Kiddinx 1986, Kap. 23.

82 Vgl. Elfie Donnelly: Bibi Blocksberg im Zirkus. Folge 42. Kiddinx 1989, Kap. 5.

83 Vgl. Herzog: Benjamin Blümchen als Förster, Kap. 19.

84 Vgl. ebd., Kap. 18.

85 Emde: Ziviler Ungehorsam im entpolitisierten Neustadt, S. 18.

Aussagen wie: „Wenn hier einer bestimmt, bin das immer noch ich!“⁸⁶ äußert. Seine öffentlichen Auftritte nimmt er in der Funktion des „Königs“⁸⁷ wahr und bezeichnet seine Wähler als „Untergebene“.⁸⁸ Damit zieht er eine deutliche Grenze zwischen sich als Gewähltem und seinen Wählern,⁸⁹ deren Vertreter er ist und deren Interessen er eigentlich umsetzen sollte. Seine Politik erscheint aus seiner Perspektive alternativlos. Emde interpretiert diese Darstellung der beiden Gegenpole (Benjamin und Bürgermeister) als Donnelly's Sicht auf eine politische Ordnung, die durch Herrschen und Beherrschtwerden gekennzeichnet ist.⁹⁰ Die Hörspielserien zeichnen ihren kindlichen Rezipienten somit einerseits das Bild einer Welt, die von korrupten Politikern beherrscht wird und in der sich der eigentliche Souverän nur durch zivilen Ungehorsam und nicht durch ein demokratisches System und demokratische Prozesse Gehör verschafft. Eine kritische Reflexion ist auf beiden Seiten nicht vorhanden. Andererseits wird ihnen aufgezeigt, dass sie aktiv und damit politisch werden müssen, um etwas zu bewegen.

3.3 (Umwelt)politische Themen in *Als die Tiere den Wald verließen*

Die Fernsehserie *Als die Tiere den Wald verließen* reiht sich in die umweltpolitische Thematik, die bereits im vorherigen Kapitel zum Tragen kam, ein. Die Serie thematisiert nämlich primär die durch den Menschen verursachte Umweltzerstörung und damit die Zerstörung tierischer Lebensräume sowie ihre Konsequenzen. Somit befasst sich die Kinderserie noch umfänglicher mit diesem politischen Thema als die Hörspielserie *Benjamin Blümchen*. Dies wird sogleich in der ersten Sze-

86 Herzog: Benjamin Blümchen als Förster. Folge 76, Kap. 19.

87 Ebd., Kap. 38.

88 Ebd., Kap. 33.

89 Vgl. Emde: Ziviler Ungehorsam im entpolitisierten Neustadt, S. 17.

90 Vgl. ebd., S. 16.

ne der ersten Folge *Die Baumaschinen kommen* deutlich, in der direkt zu Beginn die idyllische Waldstimmung mit zartem Vogelgezwitscher jäh von lauten Baumfäll- und Baggerarbeiten zerstört wird und der flüchtende Frosch von der Baggerschaufel erfasst und unter einem Erdhaufen begraben wird, aus dem er sich erst einmal nicht mehr befreien kann.⁹¹ Durch diesen zerstörerischen Akt werden die Tiere gezwungen, den Wald zu verlassen und sich ein neues Zuhause zu suchen. Wie groß das Ausmaß des Schadens ist, wird auf die Nachfrage des Dachses deutlich, der von der Eule wissen möchte, wie viele Bauten am heutigen Tag wieder zerstört wurden. „Ein halbes Dutzend Einfamilienbauten, drei vollmöblierte Eichhörnchenlöcher und mindestens fünfzehn tadellos gepflegte Nester. Oh, sechzehn“,⁹² antwortet die Eule, worauf der Dachs resignierend feststellt: „Jeden Tag drängen sie uns weiter zurück und es reicht ihnen immer noch nicht.“⁹³ Durch die Nutzung von Wörtern wie „Einfamilienbauten“ und „vollmöbliert“ wird eine Parallele zur menschlichen Welt und dem Umfeld der kindlichen Rezipienten gezogen, die bestenfalls auch in einem vollmöblierten Einfamilienbau leben. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, inwieweit Colin Dann durch die britische Politik beim Schreiben seines Werkes beeinflusst wurde, es lassen sich allerdings Parallelen zwischen der Verarbeitung der Umweltthematik und der historischen Sozialisation des Autors finden, der sowohl Zeitzeuge des *Great Smog*, einer tödlichen Umweltkatastrophe im Jahre 1952 in London, war⁹⁴ als auch in einer umweltschädlichen Textilfabrik gearbeitet hat. Die TV-Serie, deren literarische Grundlage Ende der

91 Vgl. Colin Dann: Als die Tiere den Wald verließen. Folge 1: „Die Baumaschinen kommen“, dt. Fassung 1993, Minute 1:08–2:17.

92 Ebd., Minute 2:42.

93 Ebd., Minute 2:45.

94 Vgl. Jessica Kröll: Mehr als 8000 Tote. Als die große Smog-Katastrophe London den Atem raubte. 05.12.2022. <https://www.stern.de/panorama/wissen/mensch/london--beim-grossen-smog-vor-70-jahren-starben-tausende-menschen-32913140.html> [letzter Zugriff: 05.04.2023].

1970er Jahre geschaffen wurde, reiht sich in die aufkommende problemorientierte Literatur der 1970er und 1980er Jahre ein, in der die Veränderung und Verschmutzung der Natur durch den Menschen thematisiert wurde.⁹⁵ Ihr Ziel war es, bei den Rezipienten ein ökologisches Bewusstsein hervorzurufen bzw. dabei zu helfen, dieses zu entwickeln.⁹⁶

Durch das Narrativ der Umweltzerstörung bzw. die politische Idee des Umweltschutzes werden in *Als die Tiere den Wald verließen* noch weitere politische Strukturen sichtbar und somit an die kindlichen Rezipienten herangetragen. Hierzu zählt unter anderem die aktive politische Teilhabe durch demokratische Mitbestimmung und das Mehrheitsprinzip, wie es durch die Einberufung der Thalerwaldvollversammlung durch den Fuchs eingeleitet wird.⁹⁷ Dabei wird erstmals deutlich, dass die Gruppe der Thalerwaldtiere eine heterogene Gemeinschaft darstellt, in der jedes Individuum andere Stärken und Schwächen hat. So wird beispielsweise darauf verwiesen, dass es manchen Tieren, wie etwa der Eule oder dem Turmfalken, nicht möglich ist, sich am vorgeschlagenen Versammlungsort, dem Dachsbau, einzufinden, da sie nicht unter der Erde leben.⁹⁸ Wie sehr eine Gemeinschaft aber auf alle Individuen angewiesen ist, zeigt sich, als die Tiere die stark befahrene Straße zum Weißhirschpark überqueren müssen. Um die andere Seite lebend zu erreichen, muss hier auf zweierlei Weise zusammengearbeitet werden: Zum einen muss für eine sichere Überquerung der Straße gesorgt werden und zum anderen wird ein Ablenkungsmanöver benötigt, damit die Thalerwaldge-

95 Vgl. Jana Mikota, Claudia Maria Pecher: Klima-, Umwelt- und Naturschutz in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur. In: *kj&m* 72/4 (2020), S. 8–18, hier S. 9.

96 Vgl. Jana Mikota: Umweltbewusstsein mit Kinder- und Jugendliteratur vermitteln. In: Christoph Jantzen, Jochen Heins (Hg.): *Kinderliteratur unterrichten. Vielfältige Perspektiven auf den Literaturunterricht in der Grundschule*. München 2019, S. 199–215, hier S. 199.

97 Vgl. Dann: *Als die Tiere den Wald verließen*. Folge 1, Minute 4:21.

98 Vgl. ebd., Minute 7:35–8:07.

meinschaft es überhaupt unbemerkt vom Menschen auf das Gelände schafft. In beiden Fällen wird entschieden, dass dem Fasan und der Taube die Aufgabe der Ablenkung übertragen wird,⁹⁹ da sie eine besondere Stellung in der britischen Jagdtradition einnehmen.¹⁰⁰ Gleichzeitig zeigt diese Aufgabenzuteilung, dass für das Bestehen einer Gemeinschaft Einzelne Opfer erbringen müssen. Der Turmfalke mit seinem guten Sehsinn und seiner Flugfähigkeit erhält hingegen den Auftrag, die tierische Gemeinschaft sicher über die Straße zu geleiten.¹⁰¹ Dabei kommt es zu zwei Rettungsmanövern: Zum einen wird die Kreuzotter in letzter Sekunde vom Dach vor dem Überfahrenwerden bewahrt,¹⁰² zum anderen muss die Kröte bei der Straßenüberquerung gerettet werden.¹⁰³ Dies gelingt nur durch einen gemeinschaftlichen Kraftakt. Es werden mit dieser Szene also nicht nur umweltpolitische Probleme und Ideen vermittelt, sondern auch ethisch wichtige Themen des Zusammenlebens in einer Gemeinschaft, wie beispielsweise Zusammenhalt, Hilfsbereitschaft, Mut, aber auch Respekt.

Des Weiteren zeichnet diese heterogene Gruppe auch das Bild einer politischen Parteienlandschaft, in der jede Tiergruppe ihren Standpunkt vertritt und erklärt.¹⁰⁴ Eine Demokratie benötigt alsdann auch ein politisches Oberhaupt. Diese Funktion wird dem Fuchs zugesprochen,¹⁰⁵ der mithilfe des Mehrheitsprinzips die versammelten Tiere über den Vor-

99 Vgl. Colin Dann: Als die Tiere den Wald verließen. Folge 2: „Die Flucht beginnt“, dt. Fassung 1993, Minute 18:31.

100 Vgl. Fasanenjagd in England. 29. 07. 2015. <https://www.pirsch.de/news/fasanenjagd-england-27215> [letzter Zugriff: 05. 04. 2023].

101 Vgl. Dann: Als die Tiere den Wald verließen. Folge 2, Minute 16:39.

102 Vgl. ebd., Minute 20:35.

103 Vgl. ebd., Minute 21:53.

104 Vgl. ebd., u. a. Minute 18:03–24:28.

105 Vgl. ebd., Minute 22:30.

schlag des Frosches, in den nahegelegenen Weißhirschkpark auszuwandern, abstimmen lässt.¹⁰⁶

Die Entscheidung zur Auswanderung birgt weitere politische Aspekte in sich. Zum einen verpflichten sich die Tiere, einen Eid – das „Waldgelübde“¹⁰⁷ – zu schwören, der besagt, dass sie sich während ihrer gemeinsamen Reise nicht gegenseitig Schaden zufügen werden. Ein Akt, der sowohl aus der europäischen Rechtstradition bekannt ist als auch aus der Politik. Ein Eidbruch führt in der Regel zur Bestrafung und zu anderen Konsequenzen. Die Tiere versprechen somit, dass sie sich an die Regeln, an das Abkommen halten werden. Hierdurch wird verdeutlicht, dass es in der Gesellschaft Regeln für das Zusammenleben gibt, an die man sich halten muss, damit das Miteinander funktioniert. Die Schlange bricht diese Regeln allerdings und frisst unbemerkt die Glühwürmchen.¹⁰⁸ Diese Darstellung zeichnet ein durchaus negatives Verständnis des Schwurs, denn ein Schwur wird als eine feierliche Erklärung verstanden, bei der der Schwörende eine ethische Verpflichtung eingeht, nach diesem Eid zu handeln. Wenn der Schwur jedoch gebrochen wird und es keinerlei Konsequenzen gibt, so wie es bei der Schlange der Fall ist, dann sollte die Frage gestellt werden, welche (negative) Bedeutung und welches Moralverständnis den vor allem kindlichen Rezipienten damit vermittelt werden soll. Zeigt es ihnen, dass Regeln missachtet werden (können), solange es nur niemand bemerkt? Zum anderen werden hier die Themen der Landflucht¹⁰⁹ und Migration angeschnitten, die vor allem in den 1980er Jahren im Großbritannien der Thatcher-Regierung ein Politikum waren und von denen letzteres bis heute nichts an Aktualität verloren hat. Der Klimawandel, aber auch geopolitische Konflikte zwin-

106 Vgl. ebd., Minute 18:59.

107 Ebd., Minute 20:49.

108 Vgl. ebd., Minute 24:29.

109 Vgl. Rita Herrad: Mehr Neben- als Miteinander. 06. 05. 2006. <https://www.deutschlandfunk.de/mehr-neben-als-miteinander-100.html> [letzter Zugriff: 05. 04. 2023].

gen Menschen dazu, ihre Heimat zu verlassen und Gefahren auf sich zu nehmen, um in Sicherheit zu leben. Dabei sind sie oftmals ebenfalls in ‚Zwangsgemeinschaften‘ unterwegs, da die Flucht in der Gruppe im Verhältnis leichter und sicherer sein mag als die Flucht als Einzelperson.

4 Fazit und Diskussion der Wirkpotentiale

So unterschiedlich die in diesem Beitrag untersuchten Geschichten, so unterschiedlich die in ihnen vorzufindenden politischen Themen und Ideen sind und so verborgen im Narrativ manche politische Thematik sein mag, alle hier dargestellten Werke behandeln das Politische. Nicht nur das Sams, sondern auch die Hörspiele um Benjamin und Bibi sowie die Geschichte der Thalerwaldtiere zeigen auf, dass durch aktive Teilnahme am gesellschaftlichen und damit auch politischen Geschehen Änderungen aus der Mitte heraus geschaffen werden können. Dabei wird vor allem die Selbstermächtigung der Bürger unterstützt. Insbesondere bei *Benjamin Blümchen* wird mithilfe der Umweltthematik der Aspekt der Unterdrückung der Bürger durch die Politik bzw. die Politiker vor Augen geführt. Deutlich wird hierbei aber insbesondere die politische Ermächtigung von Kindern, die von politischen Entscheidungen ebenso stark betroffen sind wie die erwachsenen Bürger. Ein Beispiel dafür lässt sich unter anderem in Folge 3 von *Benjamin Blümchen* finden. In Kapitel 7 ist Otto niedergeschlagen und fragt Benjamin: „Was willst du denn machen? Glaubst du, wir zwei, ein kleiner Schüler und ein unbedeutender Elefant können was ausrichten? Gegen den Bürgermeister?“¹¹⁰ Empört antwortet Benjamin darauf, dass sich Otto von solchen Ereignissen herausgefordert fühlen soll. Benjamin ist sich sicher, dass so

110 Donnelly: Kampf dem Lärm, Folge 3, Kap. 7.

unbedeutende Individuen etwas bewirken können.¹¹¹ Er ermutigt Otto somit zur Selbstermächtigung und zur Aktivität, da nur dadurch Veränderungen entstehen können. Aus dem *unpolitischen* Kind Otto, wird ein *politischer* Junge.

An den obigen Beispielen zeigt sich aber auch, dass die Narrative von politischen Ideen und Strömungen ihrer jeweiligen Entstehungszeit durchdrungen sind. Sie wirken dabei auf den kindlichen Rezipienten, indem sie den „kindlichen Komplex von Einstellungen, Kognitionen, Wertvorstellungen und Gefühlen gegenüber dem politischen System, Politikern, politischen Institutionen“¹¹² beeinflussen. Dieses Wirkpotential, welches von Erziehungsberechtigten auf den ersten Blick nicht immer wahrgenommen wird, kann einen positiven Einfluss auf den jungen Rezipienten haben, da ihm wie in der Kinderserie *Als die Tiere den Wald verließen* demokratische Prozesse des Miteinanders, aber auch ethische Aspekte des Zusammenlebens in einer heterogenen Gesellschaft gezeigt werden. Diese Narrative können aber auch eine ungünstige Wirkung auf die Sozialisation zum mündigen Bürger haben, da sie, wie in den Hörspielserien von Elfie Donnelly, ein problematisches Bild von Politik vermitteln, indem sie unter anderem die Autorität von Politik und staatlichen Institutionen in demokratischen Gesellschaften unterlaufen und sie als grundsätzlich korrupt darstellen.¹¹³ Der Aufruf zum zivilen Ungehorsam, der als legitime und vor allem einzige Form politischer Teilhabe dargestellt wird, oder Benjamins undemokratisches Handeln als Bürgermeister müssen ebenso kritisch hinterfragt werden wie die stereotype Zeichnung der politischen Vertreter, wenn man bedenkt, dass Kinder die Geschichten auch ohne elterliche Beteiligung anhören, ansehen oder lesen. Denn hier kann ein durchaus als positiv angedachtes Wirkpotenti-

111 Vgl. ebd.

112 Strohmeier: Politik bei Benjamin Blümchen und Bibi Blocksberg, S. 11.

113 Vgl. Kainz: Wenn der Liberalismus totalitär wird, S. 124.

al, nämlich die Ermächtigung und das Erheben der politischen Stimme, also das aktive Einfordern der eigenen Rechte als Bürger – egal welchen Alters –, in ein negatives Wirkpotential umschlagen, welches möglicherweise eine politische Frustration hervorruft, die sich im Laufe der politischen Sozialisation verstetigt und zu einer Ablehnung jedes politischen Handelns führt.

Als interessant erweisen sich die politischen Ideen der ausgewählten Beispiele auch im gegenwärtigen Kontext. Die umweltpolitischen Themen in *Benjamin Blümchen* sowie in der Fernsehserie *Als die Tiere den Wald verließen* sind heute aktueller als je zuvor. Benjamins Kampf um das Bestehen des Waldes oder um eine Minderung des Verkehrslärms und der damit verbundene Sitzstreik erinnern an die Aktionen der Fridays-for-Future-Bewegung, die primär von Jugendlichen getragen wird. In *Bibi Blocksberg* stellt sich zudem die Frage nach den Rollenerwartungen. Sie müssen als wichtiger Bestandteil der Sozialisation von Kindern verstanden und vor dem Hintergrund der Weiterentwicklung der Gleichberechtigung kritisch reflektiert werden, da Bibi als Vorbild fungiert und Verhaltensweisen, die von ihr vorgelebt und propagiert werden, von den jungen Hörern übernommen werden können.¹¹⁴ Kinderliteratur und -medien sind durchzogen von politischen Ideen, Strömungen und Denkweisen ihrer Autoren und üben somit Einfluss auf das Wertesystem der Gesellschaft aus. Gerade aufgrund ihres Wirkpotentials auf ihre Rezipienten und deren naiv-kindliche Lesart sollten sie immer einer kritischen Betrachtung unterzogen werden.

114 Vgl. Kerstin Wolff: „Wir wollen uns von den normalen Menschen nicht allzu sehr unterscheiden!“ Weibliche Rollenvorstellungen in „Bibi-Blocksberg“-Hörspielen. In: Emde, Möller, Wicke (Hg.): Von „Bibi Blocksberg“ bis „TKKG“, S. 52–69, hier S. 52.

Das Politische in der Lyrik May Ayims

JOACHIM-FRIEDRICH KERN

1 Einführung

Politische Literatur ist vor allem in den vergangenen Jahren wieder ein mehrfach diskutierter Gegenstand geworden. Das gesteigerte Interesse ist an den zahlreichen Veröffentlichungen zu diesem Thema erkennbar, deren Titel bereits einen Einblick in die Vielfalt des Themenbereichs geben. Neben allgemeinen Auseinandersetzungen wie *Politische Literatur*¹, *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*² oder *Politische Autorschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts*³ und zuletzt *Literarische Reflexionsräume des Politischen*⁴ sind auch konkretere Texte zum *Engagement*⁵ und dem Spannungsfeld von *Literatur und Subversion*⁶ erschienen. Politische Literatur scheint also wieder eine wichtige Rolle zu spielen, obgleich sie

-
- 1 Christine Lubkoll, Manuel Illi, Anna Hampel (Hg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart 2018.
 - 2 Stefan Neuhaus, Immanuel Nover (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin, Boston 2019.
 - 3 Sabrina Wagner: *Aufklärer der Gegenwart. Politische Autorschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Juli Zeh, Ilija Trojanow, Uwe Tellkamp. Göttingen 2015.
 - 4 Anna Hampel: *Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart*. Berlin, Boston 2021.
 - 5 Jürgen Brokoff, Ursula Geitner, Kerstin Stüssel (Hg.): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2016.
 - 6 Thomas Ernst: *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. Bielefeld 2013.

auch stets als Paradoxon verstanden wurde: Die vermeintliche Unvereinbarkeit von Autonomieästhetik und außerliterarischer Bezugnahme gilt seit jeher als wesentliches Argument, an der Literarizität politischer Literatur zu zweifeln.⁷

Aufgrund der langen Tradition dieser Debatte besteht eine Pluralität an Begriffen und Bezeichnungen, die alle im Umfeld des Politischen anzusiedeln sind. Neben den bereits in den Titeln der Arbeiten zu lesenden Termini *Engagement* und *Subversion* existiert die häufig pejorativ verwendete Bezeichnung *Agitprop* oder diejenige der im zumeist historischen Kontext verwendeten *Panegyrik*. In der Einleitung zu ihrem Sammelband *Politische Literatur* weist das Autor*innen-Trio Lubkoll, Illi und Hampel auch auf die nicht unterscheidbare Differenz der attributiven Verwendung von politischer Literatur als Literatur der Politik einerseits und Literatur des Politischen andererseits hin.⁸ Dieser Unterschied wird beschrieben als der zwischen Literatur mit direktem Bezug zur Tagespolitik und machtpolitischen Ansprüchen – Literatur der Politik – und Literatur mit Gesellschaftsbezug und Bezug zu moralischen Problemfeldern – Literatur des Politischen. Der Bezug auf Gesellschaft erscheint dabei sehr allgemein und schwierig in der literaturwissenschaftlichen Anwendung. Im Folgenden soll daher eine genauere Einordnung des Politischen erfolgen. Definitiv zugestimmt werden kann aber der Erkenntnis, dass politische Literatur nicht ausschließlich auf inhaltlicher Ebene zu erkennen ist, sondern ebenso auf sprachlicher und formaler.⁹

Der bereits angesprochene Unterschied zwischen der Politik einerseits und dem Politischen andererseits ist es, der in diesem Aufsatz kurz erläutert werden soll, um im Anschluss das Politische im Werk der für

7 Aus Platzgründen wird auf eine ausgiebige Debatte dieses Themas verzichtet.

8 Vgl. Christine Lubkoll, Manuel Illi, Anna Hampel: Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Politische Literatur, S. 1–10, hier S. 4.

9 Vgl. ebd., S. 7.

die afro-deutsche Bewegung bedeutenden Autorin und Aktivistin May Ayim zu untersuchen. Die politische Theorie, die meinen Überlegungen zugrunde liegt, stammt aus der französischsprachigen Philosophie der 1980er Jahre. Die dort unternommene Unterscheidung von Politik und dem Politischen, die sogenannte *politische Differenz*, wird nicht vollständig auf das Feld der Literaturwissenschaften überführt. Die Konzentration liegt auf dem Politischen in der Literatur, wohingegen die sich mit Politik beschäftigende Literatur hier nicht näher berücksichtigt wird. Zwischen den in diesem Beitrag berücksichtigten Denker*innen und May Ayims Vorstellungen von politischen Ideen lassen sich Parallelen ziehen, auch wenn keine unmittelbare Bezugnahme nachzuweisen ist.

Der Beitrag besteht aus vier Teilen. In den ersten beiden Teilen wird die politische Theorie erläutert, die meinem Verständnis von politischer Literatur zugrunde liegt, und daraus folgend das Politische in May Ayims nicht-literarischer Arbeit beschrieben. Im dritten Teil wird ein Gedicht May Ayims, *sein oder nichtsein*, beispielhaft in einer textnahen Analyse untersucht, bevor im vierten Teil die politischen Ideen mit der Gedichtanalyse zusammengeführt werden. Ihr Gedicht *sein oder nichtsein* aus dem ersten Band *nachtgesang* wurde als besonders passend ausgewählt.¹⁰ Im Werk Ayims gäbe es weitere Gedichte, die im Kontext dieses Aufsatzes untersucht werden könnten, aber zum Teil bereits an anderer Stelle untersucht wurden.¹¹

10 May Ayim: *sein oder nichtsein*. In: Dies.: *blues in schwarz weiss, nachtgesang*. Gedichte. Münster 2021, S. 149–150. Im Folgenden als Sigle SON mit Versangaben im Fließtext angegeben.

11 Vgl. u. a. Dirk Naguschewsky: *Afro-Deutsches*. Zu Gedichten von May Ayim. In: *Weltengarten*. Deutsch-Afrikanisches Jahrbuch für Interkulturelles Denken (2004), S. 135–143; Ela Gezen: *May Ayim und der Blues*. In: *Monatshefte* 108/2 (2016), S. 247–258.

2 Das Politische

Das Politische und die Politik bezeichnen nicht zwei sich ausschließende oder diametral gegenüberstehende Pole, sondern vielmehr zwei eng miteinander verknüpfte Aspekte desselben Phänomens. Die institutionalisierte Legitimation und Durchsetzung von Herrschaft, mit anderen Worten Macht, wird als Politik bezeichnet. Sie ist ein Ordnungssystem. Bei dem Politischen hingegen handelt es sich um einen öffentlichen Möglichkeits- und Erscheinungsraum, in dem sich das Potenzial des gemeinsamen Handelns manifestiert. Dieser Raum ist offen und aus ihm entspringt durch Normalisierung und Institutionalisierung, durch ein In-Form-Setzen gesellschaftlicher Umstände die in die Form gebrachte Politik.¹² Es handelt sich also bei beiden um gesellschaftliche Phänomene, die Politik entspricht dem allgemeinen Verständnis von Macht- und Parteienpolitik, wohingegen das Politische den Politik-umgebenden Diskursraum beschreibt. Bei der Politik handelt es sich also um eine institutionalisierte Ordnung, um einen Status Quo, der durch das Politische in Frage gestellt und verändert werden kann und wird.

Im Folgenden sollen kurz zwei Merkmale des Politischen, der Kampf bzw. Konflikt sowie die Existenz eines politischen Subjekts, anhand verschiedener Konzepte von französischen Philosoph*innen erläutert werden, um die politische Differenz einerseits stärker zu konturieren und andererseits das Politische in der Lyrik May Ayims in der Folge erklären zu können.

Die Unterscheidung in Freund und Feind und der damit verbundene Konflikt, aus dem potenziell ein Kampf resultieren kann, lässt sich als Si-

12 Vgl. Thomas Bedorf: Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz. In: Ders., Kurt Röttgers (Hg.): Das Politische und die Politik. Berlin 2010, S. 16–30.

gnatur des Politischen bis zu Machiavelli zurückverfolgen¹³ und wird in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter anderem von Carl Schmitt betont.¹⁴ In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts existiert diese Unterscheidung aber nach wie vor als wesentliches Merkmal des Politischen, so unter anderem bei Alain Badiou:

Politik [Das Politische] stellt immer den Ort eines Kampfes dar, in dem sich die Treue der Aktivisten dadurch erweist, dass sie die Stimme für die Unterdrückten erheben, für die Nichtrepräsentierten, für diejenigen, die von den Strukturen der jeweils herrschenden Macht nicht gezählt werden.¹⁵

Der Kampf, wie von Badiou beschrieben, ist ein Klassenkampf. Für ihn ist der Kampf unmittelbar an die Verteilung von Rechten und Privilegien geknüpft. Ähnlich wird dies auch von Jacques Rancière formuliert,

-
- 13 Vgl. Oliver Marchart: Claude Lefort. Demokratie und die doppelte Teilung der Gesellschaft. In: Ulrich Bröckling, Robert Feustel (Hg.): Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen. 2., unveränderte Aufl. Bielefeld 2010, S. 19–32, hier S. 25.
- 14 Vgl. Carl Schmitt: Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien. 9., korrig. Aufl. Berlin 2015, S. 25 f. Bei einer Auseinandersetzung mit dem Staatsrechtler Carl Schmitt muss auf seine nationalsozialistische Vergangenheit verwiesen werden, auch wenn der hier zitierte Text aus der Zeit vor dem Nationalsozialismus stammt. Zugleich kann er nicht vernachlässigt werden, da er in der entsprechenden Forschungsliteratur vielfältig zitiert und als einer der Vordenker des Politischen angeführt wird.
- 15 Gernot Kamecke: Die ontologische Wahrheit der Revolution. Politik bei Alain Badiou. In: Bröckling, Feustel (Hg.): Das Politische denken, S. 159–180, hier S. 175. Politik meint dabei nicht das Gegenteil des Politischen. Vielmehr „bezeichnet [sie] bei Badiou zunächst eine Praxis, nämlich die Situation eines subjektkonstitutiven Handelns, sodann aber auch eine Theorie, nämlich eine Bedingung für den Wahrheitsbezug des philosophischen Denkens. Insofern können in ihm beide deutschen Begriffe – ‚die Politik‘ und ‚das Politische‘ – zusammenkommen.“ Ebd., S. 159, Note 1. In dem obigen Zitat ist also die „Politik“ als das *Politische* im Sinne dieses Beitrags zu verstehen.

für den der explizit als Klassenkampf bezeichnete Konflikt „der geheime Motor“¹⁶, also ein unverzichtbares Kriterium des Politischen ist. Claude Lefort und Rancière heben hervor, dass die Endlosigkeit dieses Konflikts dadurch sichergestellt sei, dass es immer wieder eine Restmenge von Nicht-Berücksichtigten geben wird, die wesentlich für diesen Konflikt sind.¹⁷

Wie bereits in den oben zitierten Äußerungen Badiou's deutlich wird, ist dieser Konflikt des Politischen eng mit einer bestimmten Gruppe von Menschen verknüpft, die hier an Rancière orientiert *Anteillose* genannt werden sollen. Rancière hebt die Bedeutung des „Anteil[s] an Anteillosen“¹⁸ für das Politische besonders hervor und bestimmt sie als die Anderen, die nicht als politische Subjekte in der Gesellschaft wahrgenommen werden bzw. über deren Status Uneinigkeit herrscht. *Anteillose* möchten sich in die sie ausschließende gesellschaftliche Ordnung einschreiben und müssen dafür die bestehende Ordnung durchbrechen bzw. in sie eindringen. Um an der *Politik* teilnehmen zu können, müssen die *Anteillosen* also erst einmal *politisch* agieren. Aus der Uneinigkeit ihres Status resultiert wiederum der oben beschriebene Konflikt des Politischen:

Das Problem ist nämlich die Frage, ob die Subjekte, die im Gespräch gezählt werden, „sind“ oder „nicht sind“, ob sie sprechen oder Lärm machen. [...] Der Streit beruht nicht auf Inhalten der Sprache, die

16 Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Frankfurt/Main 2002, S. 30.

17 Vgl. Oliver Marchart: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. 3. Aufl. Berlin 2016, S. 148 f. und Burkhard Liebsch: Ethik als antipolitisches Denken. Kritische Überlegungen zu Emmanuel Levinas mit Blick auf Jacques Rancière. In: Bröckling, Feustel (Hg.): Das Politische denken, S. 99–129, hier S. 101.

18 Rancière: Das Unvernehmen, S. 24.

mehr oder weniger durchsichtig oder undurchsichtig wären. Er beruht auf der Bedeutung der sprechenden Wesen als solche.¹⁹

Mit dem hier beschriebenen Status der Subjekte ist ihre Wahrnehmung als privat oder politisch / öffentlich gemeint. Diese Unterscheidung ist für Hannah Arendt ganz grundlegend und „entspricht dem Bereich des Haushalts auf der einen, dem Raum des Politischen auf der anderen Seite [...]“.²⁰ Rancière betont wiederum, dass sich für ihn das politische Subjekt erst in dem Moment konstituiert, in dem es zum Konflikt mit der bestehenden Ordnung kommt.²¹

Literatur spielt in diesem Kontext eine besondere Rolle, da sie selbst Teil des öffentlichen Lebens ist. Durch veröffentlichte Literatur können sich Subjekte unmittelbar in kulturelle, politische und andere Diskurse einschreiben. Im Sinne von Rancière kann literarisches Schreiben das sich artikulierende Subjekt in ein öffentliches verwandeln. Auch der literarische Markt unterliegt dabei Mechanismen, die sich politisch verhandeln lassen. Der Literaturbetrieb selbst erzeugt eine Ordnung, die Subjekte teilhaben lässt oder ausschließt, sodass er sich selbst ebenfalls als politischer Raum verstehen lässt.

3 Das Politische bei May Ayim

Den oben beschriebenen Kampf um Anerkennung als politisches Subjekt und Teilhabe an der Gesellschaft hatten und haben Schwarze Menschen in Deutschland stetig auszutragen. Als Mitgründerin der *Initiati-*

19 Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 62.

20 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. 7. Aufl. München, Zürich 2008, S. 38.

21 Vgl. Susanne Krasmann: Jacques Rancière. Polizei und Politik im Unvernehmen. In: Bröckling, Feustel (Hg.): *Das Politische denken*, S. 77–98, hier S. 85.

ve *Schwarze Deutsche und Schwarze in Deutschland (ISD)* im Jahr 1985 sowie aufgrund ihrer literarischen und nicht-literarischen Veröffentlichungen gilt May Ayim als eine bedeutende Vertreterin der afro-deutschen Bewegung und als Verfechterin der generellen Sichtbarmachung Schwarzer Menschen in Deutschland. May Ayims Engagement, welches stark von dem persönlichen Kontakt zur afro-amerikanischen Aktivistin Audre Lorde inspiriert war, ist dabei allerdings nicht auf Afro-Deutsche beschränkt, sondern zudem auch als feministisch zu verstehen. Sie hat sich dezidiert, auch literarisch, mit Intersektionalität auseinandergesetzt, von der sie selbst betroffen war:

Afrodeutsche Lyrik als Ausdruck von Widerstand und Aktivismus steht in einer literarischen Tradition, die eng mit der Schwarzen Frauenbewegung in Deutschland verknüpft ist und [...] die deutsche Gesellschaft mit Rassifizierungs- und Ausgrenzungsmechaniken konfrontiert, die durch ein gesellschaftliches Schweigen legitimiert und gefestigt werden.²²

Für May Ayim „war das Schreiben immer eine Möglichkeit und eine Notwendigkeit, [s]ich zu definieren und auszudrücken.“²³ Bereits der von der Autorin selbstgewählte und daher in diesem Beitrag genutzte Begriff *afro-deutsch* ist Ausdruck eines Kampfes um Anteile für die *Anteillosen*. Durch diesen Begriff löste sich die Schwarze Community in Deutschland aus jahrelangen rassistischen Fremdzuschreibungen und

22 Jeannette Oholi: Ästhetiken des Schwarzen Widerstands. Literarischer Aktivismus durch Empowerment und subversive Sprache in afrodeutscher Gegenwartslyrik. In: *German Studies Review* 45 / 3 (2022), S. 535–555, hier S. 539.

23 May Ayim: Schreiben von den Rändern. In: Dies.: *Radikale Dichterin, Sanfte Rebellin*. Münster 2021, S. 271–281, hier S. 271.

ermächtigte sich zu einer Selbstbeschreibung.²⁴ Zugleich war es May Ayim wichtig, eben jene intersektionalen Diskriminierungserfahrungen und das Dagegen-Anschreiben nicht auf Deutschland beschränkt zu betrachten: „*Schreiben von den Rändern* heißt nicht, nur über eine Sache zu schreiben, vielmehr bedeutet es, über das große Ganze zu schreiben.“²⁵ Dieses große Ganze versteht sie als den Kampf gegen jegliche Diskriminierung auf der gesamten Welt bzw. mit einem offenen Blick für den Rest der Welt. Dies spiegelt sich auch in ihrer Lyrik wider, zum Beispiel in den Gedichten *die farbe der macht*²⁶ oder *blues in schwarz weiß*.²⁷

Die „Hartnäckigkeit von Rassismus in der Bundesrepublik“²⁸ wiederum erklärt sich die Autorin als einen Legitimationsversuch für eine sonst nicht zu rechtfertigende Ungleichverteilung der gesellschaftlichen Anteile – und bereits der Titel des Aufsatzes, aus dem dieses Zitat stammt, *Eine der anderen*, kann auf eine Nähe ihrer eigenen Vorstellungen zu den Ideen der politischen Philosophie hinweisen. Ihre gesellschaftliche Position als *Anteillose* beschreibt Ayim auch im Kontext der deutsch-deutschen Wiedervereinigung. In dem Aufsatz *Das Jahr 1990. Heimat und Einheit aus afro-deutscher Perspektive* stellt sie die Fragen: „Wer umarmte sich da in deutsch-deutscher Vereinigung, und wer wurde umarmt, vereinnahmt, verstoßen?“²⁹ Und sie antwortet sich selbst:

24 Vgl. ebd., S. 272 f.; auch May Ayim, Katharina Oguntoye, Dagmar Schultz: Vorwort der Herausgeberinnen. In: Dies. (Hg): *Farbe bekennen*. 3. Aufl. Berlin 2006, S. 17–20, hier S. 18.

25 Ebd., S. 279.

26 May Ayim: *die farbe der macht*. In: Dies.: *blues in schwarz weiss, nachtgesang*. Gedichte. Münster 2021, S. 204.

27 May Ayim: *blues in schwarz weiß*. In: Ebd., S. 90.

28 May Ayim: *Eine der anderen*. In: Dies.: *Grenzenlos und unverschämt*. Münster 2021, S. 52–59, hier S. 54.

29 May Ayim: *Das Jahr 1990. Heimat und Einheit aus afro-deutscher Perspektive*. In: Dies.: *Grenzenlos und unverschämt*, S. 88–102, hier S. 89.

Ebenso wie andere Schwarze Deutsche und ImmigrantInnen wusste ich, dass selbst ein deutscher Pass keine Einladungskarte zu den Ost-West-Feierlichkeiten darstellte. Wir spürten, dass mit der bevorstehenden innerdeutschen Vereinigung eine zunehmende Abgrenzung nach außen einhergehen würde – ein Außen, das uns einschließen würde.³⁰

Diese Vermutung belegt die Autorin in diesem Essay noch mit unterschiedlichen Beispielen aus ihrer eigenen Erfahrungswelt. Die Auseinandersetzung mit der Wiedervereinigung hat auch in May Ayims Lyrik Eingang gefunden, wie in dem Gedicht *grenzenlos und unverschämt. ein gedicht gegen die deutsche sch-einheit*.³¹ Der beschriebene Kontrast zwischen Innen und Außen ist eng mit dem oben beschriebenen Konflikt des Politischen verbunden, denn auch diese Abgrenzung nach außen ist als ein Phänomen der Unterteilung der Gesellschaft in Freund und Feind zu verstehen. In diesem Sinne kann das Innen und Außen einer Gesellschaft synonym zu den Anteilhabenden und *Anteillosen* verstanden werden. Und auch in ihrem Aufsatz aus *Farbe bekennen* – einem Sammelband, der sich intensiv mit der Geschichte und Gegenwart Schwarzer Frauen in Deutschland auseinandersetzt – beschreibt May Ayim das „Gefühl des Ausgeschlossenseins“³² und den Rassismus retrospektiv an ihre Kindheit erinnernd. Sie zitiert ihre Pflegeeltern: „Benimm dich immer schön anständig. Was man von dir denkt, denkt man von allen anderen Menschen mit deiner Hautfarbe.“³³

Die bereits erwähnte Aktivistin Audre Lorde leitet *Farbe bekennen* mit einem eigenen Aufsatz ein, in dem sie ebenfalls deutlich macht:

30 Ebd., S. 91.

31 May Ayim: *grenzenlos und unverschämt. ein gedicht gegen die deutsche sch-einheit*. In: Dies.: *blues in schwarz weiss, nachtgesang*, S. 69.

32 May Opitz: *Aufbruch*. In: Ayim, Oguntoye, Schultz (Hg.): *Farbe bekennen*, S. 210–218, hier S. 214.

33 Ebd., S. 213.

„Solange wie unsere Unterdrückung nicht artikulieren, können wir sie nicht bekämpfen.“³⁴ Die Stärkung des politischen Subjekts und der Kampf der *Anteillosen* um einen Anteil kann also nur durch Sichtbarmachung geschehen. In diesem konkreten Fall fordert Lorde diese Sichtbarmachung in Form von Sprache und Kommunikation. Das bisherige Schweigen soll gebrochen werden. Lorde beschreibt dieses ganz grundsätzlich Politische als einen „Weg zur Selbstbestimmung und Erhebung“³⁵ und verdeutlicht damit die individuelle Betroffenheit der Schwarzen Menschen in Deutschland, die zugleich als politische und private Subjekte auftreten. Mit Sprache als politischem Mittel der Sichtbarmachung hat sich auch Jeannette Oholi in ihrem Aufsatz über afro-deutsche Gegenwartsliteratur beschäftigt. Sie betont die Bedeutung der Artikulation des eigenen Ichs für die afro-deutsche Bewegung und den wesentlichen Einfluss Lordes auf ebenjene. Oholi spannt den Bogen von der allgemeinen Aufforderung Lordes, das Schweigen zu brechen, hin zum Verfassen von Lyrik im Speziellen als adäquatem politischem Mittel.³⁶

4 Lyrik May Ayims

Das zuvor in diesem Aufsatz beschriebene Politische, das sich auch in den nicht-literarischen Texten Ayims nachweisen ließ, soll im Folgenden anhand des Gedichts *sein oder nichtsein* beispielhaft untersucht werden.

34 Audre Lorde: „Gefährtinnen, ich grüße euch“. In: Ayim, Oguntoye, Schultz (Hg.): *Farbe bekennen*, S. 21–23, hier S. 22 f.

35 Ebd.

36 Oholi: *Ästhetiken des Schwarzen Widerstands*, S. 541.

sein oder nichtsein

in deutschland großgeworden habe ich gelernt, daß
afrikaner
stärker transpirieren, das arbeiten
nicht so gewohnt sind
auf einer anderen entwicklungsstufe stehen.
manche sagen auch:
die stinken, sind faul, primitiv

in deutschland großgeworden habe ich gelernt, daß
rückständigkeit schon von außen
und von weitem
erkennbar ist:
an der hautfarbe, dem kopftuch, der beschneidung,
dem islam, dem analphabetismus, dem nomadentum,
dem körperbau, der gangart, den sprachlauten
und daß
man / frau
was tun muß! retten muß! bewundern muß!

in deutschland großgeworden habe ich gelernt, daß
mein name
„neger(in)“ heißt
und die menschen
zwar gleich, aber verschieden sind
und ich in gewissen punkten etwas überempfindlich bin.

in deutschland großgeworden habe ich gelernt, daß
zu bedauern
schwarz zu sein, „mischling“ zu sein, deutsch zu sein,
nicht deutsch zu sein, afrikanisch zu sein,
nicht afrikanisch zu sein, deutsche eltern zu haben,

afrikanische eltern zu haben,
exotin zu sein, frau zu sein.

in deutschland großgeworden, bin ich unterwegs
weg vom: hautfarbesein, nationalitätsein,
religionsein, parteisein,
großsein, kleinsein, intelligentsein, dummsein,
sein oder nichtsein
auf dem weg zu mir
auf dem weg zu dir

Das Gedicht ist in freien Versen verfasst und in fünf unterschiedlich lange Abschnitte untergliedert, die jeweils mit den Worten „in deutschland großgeworden“ (SON 1; 8; 18; 24; 31) beginnen. Auffällig ist die lockere Setzung der Verse, die nicht alle linksbündig sind und so bestimmte Verse oder Worte graphisch hervorheben. Dasselbe geschieht auch durch die stark variierende Länge der Verse. Bereits die Formsprache weicht also von altbekannten Mustern der Lyrik ab, ohne sich jedoch vollständig von ihnen zu distanzieren oder sich in Richtung Konkreter Poesie zu bewegen.

Das artikulierte Ich beschreibt sich durch die viermal wiederholten Stropheneinstiege als eine Person, die in Deutschland großgeworden ist, sich aber dennoch selbst nicht als deutsch versteht oder bzw. und von anderen Menschen nicht als deutsche Person verstanden wird. Sonst wäre eine Selbstbezeichnung als Deutsche statt als ‚in Deutschland Geborene‘ deutlich plausibler. Diese Selbstbezeichnung und auch die eigene Wahrnehmung sind dabei natürlich unmittelbar vom sozialen Umfeld und dessen Reaktionen auf die Person geprägt.

Bereits im ersten Abschnitt besteht der zweite Vers ausschließlich aus dem Wort „afrikaner“ (SON 2) und hebt dieses so kontrastierend gegenüber „deutschland“ (SON 1) aus dem ersten Vers hervor. Eben jene Afrikaner werden be- und verurteilt. In dem Gedicht werden dabei gängige

rassistische Vorurteile reproduziert. Innovativ ist die sprachliche Verdoppelung durch die Sprecherin, die eben jene Vorurteile erst in distinguiertem Sprache formuliert, bevor sie deutlich wird: „manche sagen auch: / sie stinken, sind faul, primitiv“ (SON 6–7). Beide Verse erscheinen zynisch und es wird deutlich, dass die Sprecherin damit nicht die eigene Haltung wiedergibt. Zugleich wird durch die Gegenüberstellung von ‚deutsch‘ und ‚afrikanisch‘ die bereits erläuterte Freund-Feind-Unterscheidung betont, die für das Politische prägend ist.

Der zweite Abschnitt knüpft unmittelbar an den vorherigen an, nur dass der beschriebene Rassismus nicht nur afrikanische Menschen betrifft. Die Beurteilung von Menschen als rückständig wird auf der Grundlage von Äußerlichkeiten wie der Hautfarbe und dem Körperbau getroffen. Zudem werden der islamische Glaube, das Tragen von Kopftüchern und Beschneidungen als Erkennungszeichen für eben jene Rückständigkeit erachtet. Durch die Betonung des in Deutschland Erlernen wird deutlich, dass das Ich in den Abschnitten keine eigenen Vorstellungen und Werte vermittelt, sondern lediglich die eigene Erziehung reproduziert, die von verschiedenen Formen von Diskriminierung geprägt ist.

Im dritten Abschnitt wird das besonders deutlich: „in deutschland großgeworden habe ich gelernt, daß / mein name / ‚neger(in)‘ heißt“ (SON 18–20). Das artikulierte Ich offenbart sich als Schwarze Person respektive wird als eine solche Person gelesen. Durch die schriftliche Umsetzung in Anführungszeichen, als einziges Wort im Gedicht, wird deutlich, dass es sich um eine Fremdzuschreibung und keine Eigenbezeichnung handelt. Diese eindeutig rassistische Bezeichnung für Schwarze Menschen wird durch ihre Position im Gedicht besonders in den Fokus gerückt. Sie steht im dritten von sechs Versen der dritten Strophe und somit grafisch im Mittelpunkt des Gedichts. Verstärkt wird dieser Effekt noch durch die Einrückung des Verses. Das in Klammern gesetzte Suffix ‚-in‘ als Wortbildungselement zur Bildung weiblicher Substantivformen impliziert, dass das Ich weiblich ist und nicht nur unter der rassistischen Zuschreibung leidet, sondern zudem auch unter der Nutzung

des generischen Maskulinums, das sie zusätzlich in ihrer Identität beschneidet. Die Diskriminierungserfahrung der Sprecherin offenbart sich so als intersektional.

Auch inhaltlich vollzieht sich mit diesem Vers eine Wendung. In den beiden ersten Abschnitten wurde zwar implizit deutlich, dass es sich um ein Schwarzes artikuliertes Ich handelt, „afrikaner“ (SON 2), ihr Verhalten und Aussehen sowie die Wirkung eines *anderen* Aussehens in Deutschland wurden aber allgemeiner verhandelt. Ab dem dritten Abschnitt wird explizit deutlich, dass das Ich selbst zu diesen *Anderen* gehört und die in den vorherigen Abschnitten angeführten ‚Lerninhalte‘ der deutschen Erziehung – Afrikaner „stinken, sind faul, primitiv“ (SON 7) und ihre „rückständigkeit schon von außen/und von weitem/erkennbar“ (SON 9–11) – nicht nur im Zuge des Aufwachsens verinnerlicht, sondern vermutlich selbst so erfahren hat. Eben jenes Paradox wird durch das Gedicht aufgedeckt und benannt. Dem Ich wurde das „bedauern/schwarz zu sein“ (SON 25–26), eine Nicht-Akzeptanz der eigenen Existenz anerkannt. Zugleich wird eben jene Existenz und Individualität des Ichs auf die Hautfarbe reduziert, wie der oben zitierte dritte Vers der sechsten Strophe dadurch deutlich macht, dass es sich bei der Beleidigung um ihren ‚Namen‘ handele (siehe oben): Diese Person wird, wie jeder andere Schwarze Mensch, ausschließlich so benannt und verstanden.

Der bereits beschriebene Zweifel an der eigenen Identität der Sprecherin sowie ihre in den ersten Versen der Abschnitte deutlich gewordene Anteillosigkeit in Deutschland beruhen auf den eigenen Diskriminierungserfahrungen. Unabhängig von der Frage des eigenen Zugehörigkeitsgefühls beschreibt das Ich, dass es von anderen Personen in Deutschland immer als fremd wahrgenommen wird und von ‚echten Deutschen‘ leicht abzugrenzen ist, insbesondere durch die Hautfarbe.

Im vierten Abschnitt zählt das artikuliert Ich auf, was es alles zu bedauern gelernt hat. Ironisch gebrochen wird dieser Abschnitt durch die Aneinanderreihung von Widersprüchen, wie „deutsch zu sein,/ nicht

deutsch zu sein“ (SON 26–27). Zudem wird durch diese Verse eine staatsbürgerliche Zugehörigkeit der Sprecherin zu Deutschland impliziert, die sie aber als ebenso falsch erfahren hat wie ihre scheinbare Zugehörigkeit zu Afrika. Es wird deutlich, dass diese Person vor allem gelernt hat, es ihrer Umwelt *nicht* recht machen zu können. Ihre gesamte Existenz sollte laut der Erziehung aus Bedauern bestehen. Das eigene Aussehen, die Herkunft und ihre gesamte Identität sind so in Abrede gestellt. Durch das Ende des Abschnitts, das gelernte Bedauern darüber, „frau zu sein“ (SON 30), wird noch einmal die intersektionale Diskriminierung deutlich, der das Ich ausgesetzt ist. Dieselbe Erfahrung des Zwischen-den-Stühlen-Stehens beschreibt die Autorin auch in verschiedenen ihrer Essays: „Ich müsste im Grunde ständig versuchen, so ‚weiß wie möglich‘ und so ‚exotisch‘ wie nötig zu erscheinen, um in der Gesellschaft, in der ich geboren und aufgewachsen bin, akzeptiert zu werden.“³⁷ Sie behauptet zudem, dass „Schwarze Deutsche nicht ‚wirkliche Deutsche‘ sein können.“³⁸

Der letzte Abschnitt beschreibt einen Bruch und Aufbruch der zuvor beschriebenen und vor allem passiv erlebten Realität in Deutschland. Die Tempusform wechselt vom Perfekt in das Präsens, das Ich wird selbst aktiv: „in deutschland großgeworden, bin ich unterwegs“ (SON 31). In der Gegenwart des Gedichts bewegt sich die Sprecherin mit dem Ziel, sich von Kategorisierungen wie Hautfarbe, Religion, Parteizugehörigkeit etc. zu entfernen. Die beschriebene Bewegung ist also nicht physisch, sondern geistig, das Ich möchte zu sich selbst finden, unabhängig von Fremdzuschreibungen, gesellschaftlichen Normvorstellungen, aber auch der eigenen Selbstwahrnehmung. Diese Entfernung und Abgrenzung schließt auch das Allgemeinste ein: das „sein oder nichtsein“ (SON 35). Im Gegensatz zu Hamlet stellt sich das lyrische Ich jedoch nicht die „Fra-

37 May Ayim: Eine der anderen, S. 54.

38 May Ayim: Das Jahr 1990, S. 95.

ge nach dem Sinn allen Handelns“³⁹ wie es bei Shakespeare verstanden werden kann, sondern distanziert sich davon. Das Zitat scheint weniger als unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Prätext – bei dem auch das Thema Suizid besprochen werden müsste – angelegt zu sein, als das phraseologische Verständnis dieses geflügelten Wortes aufzugreifen. Es dient als Höhepunkt am Ende der Aufzählungskette in der letzten Strophe.

Zugleich befindet sich das Ich nicht nur auf dem „weg zu mir“ (SON 36), sondern auch auf dem „weg zu dir“ (SON 37). Zum ersten Mal im Gedicht wird explizit ein Du erwähnt, mit welchem die Sprecherin im Dialog steht. Ans Ende des Gedichts gesetzt, erfährt man nichts über dieses angesprochene Du, außer den Wunsch des Ichs, dem Gegenüber näherzukommen. Möglich ist es daher, dass es sich um ein für alle offenes Du handelt, durch das alle Leserinnen und Leser angesprochen werden können. Eine solche Ansprache ist anzunehmen, wenn, wie im vorliegenden Gedicht, kein eindeutiger textimmanenter Adressat festzustellen ist.⁴⁰ Im Gegensatz zum Umgang der Gesellschaft mit der Sprecherin, bemüht sich diese um ein unvoreingenommenes Auftreten gegenüber dem angesprochenen Menschen und verzichtet auf jegliche Formen der Fremdzuschreibung. In dieser Lesart des adressierten Du ließe sich eine Hoffnung des Ichs ausmachen, eine größere individuelle Nähe zu allen Menschen herzustellen, unabhängig von Vorurteilen. Eine gesellschaftliche Entwicklung scheint vor allem durch individuelle Veränderung realisierbar zu sein. Die inhaltliche Abgrenzung des letzten Abschnitts wird in beiden Druckausgaben des Gedichtbands zudem am Satz deutlich. Der letzte Abschnitt steht jeweils auf der Folgeseite, zu der umgeblättert werden muss.

39 William Shakespeare: Hamlet. Hg., übers. u. komm. v. Holger M. Klein. Bd. 2: Kommentar. Stuttgart 2000, S. 268.

40 Vgl. Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. 3., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart 2015, S. 209.

Trotz aller negativen und nicht nur als individuell zu verstehenden Erfahrungen, die das Ich in den ersten vier Abschnitten beschreibt, herrscht am Ende des Gedichts eine optimistische Stimmung vor. Das titelgebende *sein oder nichtsein*, welches im letzten Abschnitt wiederaufgenommen wird, soll in den Hintergrund treten zugunsten einer vollkommen vorbehaltlosen Begegnung aller Menschen miteinander. Die *Anteillosen* sollen gleichberechtigt an gesellschaftlichen Prozessen beteiligt sein. Mit der Distanzierung vom „sein oder nichtsein“ soll nicht die Existenz von Menschen in Frage gestellt, sondern lediglich die Reduzierung des Individuums auf bestimmte äußerliche und kulturelle Eigenschaften abgelehnt werden.

5 Das Politische in *sein oder nichtsein*

Bereits der Titel des Gedichts lässt sich – neben der *Hamlet*-Anspielung – auf die politische Philosophie und die hier konzipierten Ideen politischer Literatur beziehen. Das Sein oder Nicht-Sein im Gedicht kann als Kategorisierung des eigenen Anteils an gesellschaftlicher Teilhabe verstanden werden. Ob ein Subjekt als seiend anerkannt wird, liegt an seinem politischen Status. Wie aufgezeigt, geht das Gedicht selbst aber noch einen Schritt weiter. Das Ich möchte weder sein noch nicht-sein, sondern das gesamte konventionelle Beurteilungssystem für Menschen aufgeben, um vorbehaltlosen Kontakt zwischen Menschen zu ermöglichen. Damit ist ein utopischer Wunsch formuliert, der nicht bei der Teilhabe der noch *Anteillosen* aufhört, sondern zudem vergessen macht, dass es diese Unterscheidung mal gab. Das ist eindeutig als Wunschdenken zu deklarieren, da die Endlosigkeit des Kampfes um Anteile fundamentaler Bestandteil des Politischen ist, wie in Kapitel 2 erläutert.

Ganz eindeutig ist das Gedicht aus der Perspektive einer *Anteillosen* geschrieben, die als Schwarze und weibliche Person sogar zweifach Diskriminierung und Unterdrückung erfährt. Im Fokus des Gedichts steht

dabei allerdings die Erfahrung einer Schwarzen Person in Deutschland mit einem primär aus Weißen bestehenden Umfeld. In diesem muss sich das Ich als Ausgeschlossene behaupten und so ihren eigenen Platz im politischen Diskurs einnehmen. Dies geschieht auf einer ersten textexternen Ebene bereits durch die Existenz des veröffentlichten Gedichts. Durch dieses schreibt sich die Autorin May Ayim, die ihrerseits von Rassismus und Sexismus betroffen war, in den öffentlichen Diskurs um die Gleichberechtigung Schwarzer Frauen ein und erhebt sich selbst zu einem politischen Subjekt, das im literarischen Feld wahrgenommen werden kann. May Ayim erzeugt einen politischen Konflikt, indem sie durch die Veröffentlichung des Textes einfordert, als politisches Subjekt wahrgenommen zu werden.

Auf der Textebene ermächtigt sich das Ich durch die beschriebene Suche im fünften Abschnitt vor allem selbst. Die Ansprache eines Du im letzten Vers des Gedichts erzeugt zudem eine Verbindung zu anderen Subjekten, die gemeinsam einer politischen Idee folgen und diese auch umsetzen können. Die Offenheit des Gedichts erzeugt so das Potenzial, Rezipierende als politische Subjekte zu adressieren.

Der Konflikt oder Kampf, der durch den Wunsch von *Anteillo-sen* entsteht, gesellschaftliche Teilhabe zu erlangen, ist textintern eher subtil enthalten. Dies liegt unter anderem an der Betonung der Individualität im Gedicht. Im ersten Abschnitt wird allerdings durch die inhaltliche Wiederholung in Form der erst distinguierten und dann umgangssprachlichen Zuschreibung vermeintlich typischer Merkmale für Afrikaner ironisch mit diesen Vorurteilen gebrochen und so ein Konflikt angedeutet. Die eigene Erziehung wird nicht unhinterfragt anerkannt, stattdessen macht sich die Sprecherin über die den Afrikanern zugeschriebenen Eigenschaften lustig, indem sie zugleich die deutsche Hochsprache eloquent nutzt. Diese ist zwar offensichtlich ihre Muttersprache, wird ihr aber von Teilen der Gesellschaft aufgrund ihres Aussehens aberkannt.

Auch die Behauptung im dritten Abschnitt, das sprechende Ich sei „in gewissen punkten etwas überempfindlich“ (SON 23), bricht kritisch mit der sie umgebenden Einstellung, dass scheinbare Unterschiede zwischen Schwarzen und Weißen weniger ein Rassismus-Problem seien, als vielmehr ein Problem der eigenen Wahrnehmung oder Empfindsamkeit. Der aberkannte Subjektstatus wird auch an dieser Stelle im Gedicht vor allem ironisch kommentiert. Die Ironie wirkt dabei als ein Überlegenheitssignal und verstärkt die Selbstverständlichkeit, mit der die Sprecherin ihren politischen Anteil einfordert.

Während der Kampf des Politischen also vor allem subtil und auf sprachlicher Ebene vollzogen wird, ist die Existenz von *Anteillosen* omnipräsent, sowohl auf inhaltlicher als auch auf textexterner Ebene. Das Schreiben politischer Lyrik kann so sowohl zum individuellen Akt der Selbstermächtigung werden als auch ein Kollektiv formen, welches auf eine Gruppe *Anteilloser* aufmerksam macht und dadurch zugleich den politischen Konflikt um Anteile offenbart oder sogar verstärkt. May Ayims Lyrik steht dabei exemplarisch für den literarischen Kampf von rassistisch aus der (deutschen) Gesellschaft ausgeschlossenen Gruppierungen und hat in der ersten Hälfte der 1990er Jahre wesentlich zu der Sichtbarmachung afro-deutscher Menschen beigetragen.

Ayims Gedichte verdeutlichen zudem, in welchem hohem Maße politische Ideen in der Gattung Lyrik verhandelt werden können, obwohl es sich um verhältnismäßig kurze Texte handelt, die häufig als subjektiv und emotional wahrgenommen werden. Doch eben jene Subjektivität kann verstärkend auf die Betonung bestimmter Aspekte politischer Differenz wirken und sich so, wie hier geschehen, an der Subjektwerdung *Anteilloser* beteiligen.

„Literatur ist niemals nur Kunst“¹

Vorüberlegungen zum aktivistischen Potential von Literatur und dessen Erforschung

DÎLAN CANAN ÇAKIR

Aktivismus bezeichnet eine (zivile) Protestform mit dem Zweck der politischen Partizipation. Derzeit erscheint diese Protestform in den Medien und in der Wissenschaft als besonders aktuell. Das sieht man nicht zuletzt daran, dass die Bevölkerung in den Hauptnachrichten über kreative Protestformen und zivile Aufstände informiert wird. Im digitalen Raum entstehen zunehmend neue Möglichkeiten der Vernetzung, des Protests und der Sichtbarkeit der Aktionen.² Insbesondere in den letzten Jahren ermöglichten soziale Medien und die Online-Kommunikation, dass Aktivismus eine breite Öffentlichkeit erreicht und damit potentiell mehr Einfluss hat. Kaum eine aktivistische Bewegung kommt ohne einen eigenen Hashtag oder Internetauftritt aus.

-
- 1 Heinrich Mann: Unser Einfluss und diese Zeit. In: Ders.: Sieben Jahre. Chroniken der Gedanken und Vorgänge. Berlin u. a. 1929, S. 350–355, hier S. 351. Dieser Beitrag wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective – EXC 2020 – Projekt-ID: 390608380. Ein Dank für ihre Unterstützung gilt David D. Kim, Sandra Richter und Kai Uwe Peter.
 - 2 Vgl. Suay Melisa Özkula: What is digital activism anyway? Social constructions of the „digital“ in contemporary activism. In: Journal of Digital Social Research 3/3 (2021), S. 60–84.

Die Omnipräsenz aktivistischer Tendenzen beschäftigt auch die (Literatur)Wissenschaft – analytisch beschreibend und erstaunlicherweise auch unumwunden wertend: So wurde im Titel einer Tagung des Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (Berlin) und des Deutschen Literaturarchivs Marbach im Herbst 2022 gefragt, inwiefern der Aktivismus eine *Provokation* darstellt.³ Darüber hinaus war das Tagungskonzept reflexiv angelegt und es belegt, dass auch Literaturwissenschaftler*innen über Aktivismus nachdenken, und zwar sowohl über den Aktivismus von Autor*innen als auch über den eigenen, also den von Literaturwissenschaftler*innen. Diese Mehrfachperspektivierung des Themas ist möglicherweise charakteristisch für die Aktualität und die Tragweite, die es mit sich bringt: Selbst Wissenschaftler*innen geben ihre (vermeintliche) Wertneutralität auf und sehen sich zu Stellungnahmen herausgefordert. Anscheinend schwimmen angesichts aktueller Herausforderungen (Klimakrise, Coronapandemie, Krieg in der Ukraine, politische Situation in Afghanistan, dem Iran, Palästina, Israel usw.) die eher traditionellen Grenzen von Wissenschaft und Politik. Es wird sogar behauptet, Wissenschaftler*innen „haben den Elfenbeinturm längst verlassen“ und „mischen sich [...] in aktuelle Debatten ein.“⁴

Im Ausgang von einem Forschungsbericht zum Forschungsfeld Literatur, Literaturwissenschaft und Aktivismus konzentriert sich vorliegender Beitrag auf den Aktivismus von Autor*innen. Hierzu soll an dieser Stelle vor allem über den ‚literarischen Aktivismus‘ als Konzept und Begriff nachgedacht werden. Ausgehend davon soll zu einem späteren Zeit-

3 Aktivismus und Wissenschaft I: Zur Theorie, Geschichte und Aktualität einer Provokation, Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin, 27.–29. 10. 2022.

4 Jutta Allmendinger, Harald Wilkoszewski: Sagt was, Wissenschaftler! Zurückhaltung bei Klimaschutz und Gleichstellung wäre fatal. In: Tagesspiegel (02. 10. 2019), <https://www.tagesspiegel.de/wissen/zurueckhaltung-bei-klimaschutz-und-gleichstellung-ware-fatal-5342236.html> [letzter Zugriff: 01. 09. 2023].

punkt in einer umfassenderen Arbeit eine Theorie und Geschichte des ‚literarischen Aktivismus‘ entwickelt und beschrieben werden. Genauere Analysen sind erst möglich, wenn die historischen Vorformen bekannt sind, auf die sich aktivistische Literatur bewusst und unbewusst bezieht.

1 Aktivismus in der (Literatur)Wissenschaft

Ein Blick auf den Aktivismus von Literaturwissenschaftler*innen bereichert die Diskussion über die Wechselwirkung zwischen Literatur und sozialem Engagement, und er trägt zur Verknüpfung von theoretischer Reflexion mit praktischer Anwendung in diesem Forschungsfeld bei. In ihrer Einleitung zur oben erwähnten Tagung *Aktivismus und Wissenschaft I: Zur Theorie, Geschichte und Aktualität einer Provokation* betonen Eva Geulen und Henning Trüper: Der Aktivismus in der Wissenschaft hat eine weit zurückreichende Tradition. Die Positionen historischer Fürsprecher*innen des Aktivismus gilt es noch zu untersuchen, um den gegenwärtigen Stand der Diskussion zu bestimmen. Dass die Wissenschaften einen Einfluss auf die Politik und Gesellschaft haben, ist unumstritten. Aber sollten Wissenschaftler*innen sich auch aktiv für Themen einsetzen und kann oder sollte die Politik von der Wissenschaft mehr Aktivismus fordern? In Deutschland (insbesondere angesichts der NS-Geschichte) verteidigen Wissenschaftler*innen ihre Position als unabhängig von politischer Einflussnahme und wollen von politischen Ansprüchen nicht überformt werden, sondern autonom bleiben. Gleichwohl widerspricht dieser Anspruch nicht dem Anliegen, sich aktiv für gesellschaftliche (demokratische und mit der Verfassung vereinbare) Themen einzusetzen. Eine Position, zu der auch Förderinstitutionen tendieren. In der *Deutschen Vierteljahrsschrift* schreibt Geulen jedoch kritisch über diesen Aktivismus ‚von oben‘ (also von Förderorganisationen): „Wer nicht über die Pandemie, soziale Ungleichheit, den Klimawandel oder Digitalisierung forscht, braucht sich gar nicht erst zu

bewerben.“⁵ Zugleich verweist Geulen darauf, dass Wissenschaft „ange- sichts fraglos akuter Bedrohungen“ schon seit der Aufklärung politisch agiert.⁶

Zeitlich parallel zur genannten Tagung gibt David D. Kim in der letzten Ausgabe (2022) des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* eine ganze Rubrik mit Beiträgen zum Aktivismus in der Literaturwis- senschaft heraus, in denen die Beiträger*innen mit erfahrungsbasierten Berichten dazu aufrufen, über den literaturwissenschaftlichen Aktivismus oder den „action based research“⁷ zu reflektieren und sich für solch einen Aktivismus potentiell zu öffnen.⁸ Ein solcher Ansatz fragt, wie der literaturwissenschaftliche Aktivismus aussehen könnte und ob mög- licherweise schon das Forschen zum Aktivismus als aktivistisch gelten kann.⁹ Darüber hinaus gehen Kim et al. normativ davon aus, dass nicht nur die Literatur, sondern auch die Literaturwissenschaft politische oder soziale Themen stärker in den Fokus rücken muss.

Es ist unbestreitbar, dass Literatur und ihre Autor*innen oftmals schon wesensgemäß politisch sind, da sie tief in die gesellschaftlichen Strukturen, Wertvorstellungen und menschlichen Erfahrungen ein- gebettet sind. Schon immer haben Autor*innen subtile oder offene politische Botschaften in ihren Werken verankert, sei es durch soziale Kommentare, Kritik an Machtstrukturen oder das Aufzeigen von Un- gerechtigkeiten. Im Kontext des Aktivismus noch bedeutender ist, dass Autor*innen selbst oft aktiv Teil politischer Aktionen und Aktivitäten

5 Eva Geulen: *Widergänge der Geistesgeschichte*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 97 (2023), S. 87–94, hier S. 93.

6 Ebd., S. 92.

7 David D. Kim: *Introduction: Action! On Reframing Postcolonial Patrimony*. In: Ders. (Hg.): *Reframing Postcolonial Studies*. Cham 2021, S. 1–40, hier S. 29.

8 Vgl. David D. Kim: *Einleitung des Gastherausgebers. Was heißt und zu welchem Ende praktiziert man literaturwissenschaftlichen Aktivismus*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 66 (2022), S. 432–435.

9 Vgl. Özkula: *What is digital activism anyway*, S. 70.

während Revolutionen,¹⁰ Wahlkämpfen¹¹ oder Demonstrationen¹² waren und sind.

So könnte es durchaus als selbstverständlich angesehen werden, dass Literaturwissenschaftler*innen auch über die Literatur hinaus ein dediziertes Interesse am Aktivismus von Individuen und ihrer Verankerung in der Gesellschaft hegen. Die Journalistin Anna-Maria Scholz beobachtet Gegensätzliches und schrieb 2016 in einem ZEIT-Artikel über Germanist*innen von „Prof. Dr. Mutlos“ und drückte damit ihre Beobachtung aus, dass sich Germanist*innen tendenziell wenig für die Öffentlichkeit und gesellschaftliche Themen interessieren und engagieren und die Öffentlichkeit sich aus diesem Grund auch kaum für die Germanistik interessiert.¹³ Die Diskussionen sind also spannungsgeladen. Ausdiskutiert ist die Frage nach dem wissenschaftlichen/germanistischen Aktivismus noch längst nicht. Weniger bestreitbar sind hingegen das aktivistische Potential und zugleich die politische Relevanz von Literatur selbst, über die im Folgenden reflektiert werden soll.

10 Emma Herwegh etwa nimmt 1848 zusammen mit 850 Freiheitskämpfern aktiv an Aufständen teil.

11 Autor*innen wie etwa Heinrich Böll, Günter Grass oder Eva Menasse nutzen ihre öffentliche Funktion als Autor*innen und nehmen ‚halboffizielle‘ Funktionen ein, um sich in der BRD (Böll eher vorsichtig) im Wahlkampf der SPD zu engagieren.

12 Der Autor Christian Geissler etwa beging einen Hungerstreik, um gegen die Haftbedingungen der RAF-Gefangenen zu demonstrieren.

13 Anna-Lena Scholz: Prof. Dr. Mutlos. In: Zeit Campus (20.10.2016), <https://www.zeit.de/2016/42/geisteswissenschaftler-kongresse-germanisten-historiker> [letzter Zugriff: 14. 05. 2023].

2 Politische Literatur?

Wirft man einen kursorischen Blick auf das Politische in der Literatur seit ‚um 1800‘ bis zur Gegenwart, dann findet man zwar einerseits Tendenzen, die Literatur als apolitisch zu begreifen, aber durchaus auch stets eine Gegenströmung, der zufolge die Literatur selbst schon als politische Tätigkeit zu betrachten ist. Über die Literatur der Weimarer Klassik liest man, dass sie sich oft von der tagesaktuellen Politik fernhalten wollte, und „noch bis vor wenigen Jahren wurde in der Wahrnehmung der Feuilletons die deutschsprachige Literatur seit den 1990er Jahren als weitgehend unpolitisch eingeschätzt“,¹⁴ doch Literatur war zu jeder Zeit und ist weiterhin politisch – oft, aber nicht immer, am Rande der Kanones. Eine „Hochkonjunktur politischer Inhalte“ zeigt sich seit 1848, der versuchten Revolution, die auch von Autor*innen ausging, immer wieder und besonders in den letzten Dekaden.¹⁵

Heute sind die Verbindungen von Literatur und Politik derart bedeutsam, dass sie wieder öffentlich verhandelt werden. Im Februar 2022 beispielsweise in der *Welt am Sonntag* in einem Artikel mit dem Titel *Politische Literatur, was ist das?* zur Diskussion um Parlamentspoet*innen und über die politische Relevanz von Literatur.¹⁶ So uneinig wie sich die Literaturwissenschaftler*innen über den Aktivismus in der Wissenschaft sind, so kontrovers wird der Aktivismus (in) der Literatur unter Autor*innen erörtert.

14 Christine Lubkoll, Manuel Illi, Anna Hampel: Einleitung: Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. In: Dies. (Hg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart 2018, S. 1–10, hier S. 1.

15 Vgl. ebd.

16 Marc Reichwein: *Politische Literatur, was ist das?* In: *Welt am Sonntag* (06. 02. 2022), S. 1–6.

Vorliegender Text folgt dem Ansatz von Kim et al. und untersucht Literatur als Instrument des sozialen Wandels – widmet sich Literatur doch allzu oft der Reflexion über gesellschaftlichen Wandel.

Während der Begriff des Aktivismus in der Literatur auf die bewusste Einbindung von politischen, sozialen oder kulturellen Anliegen in literarische Werke hinweist, repräsentiert das Phänomen des literarischen Aktivismus die tatsächliche Auswirkung und Resonanz solcher Werke in der Gesellschaft. Diese Unterscheidung verdeutlicht, dass literarischer Aktivismus nicht nur auf intentionale Handlungen der Autor*innen beschränkt ist, sondern auch auf die Art und Weise, wie Leser*innen auf die Botschaften reagieren und wie diese Botschaften gesellschaftlichen Wandel beeinflussen können. Die Auseinandersetzung mit dieser Unterscheidung ermöglicht eine tiefere Analyse der Mechanismen, durch die Literatur als Medium für sozialen Wandel fungiert, wie die Verbindung zwischen Begriff und Phänomen des literarischen Aktivismus dazu beiträgt, literarische Werke als Agenten des Wandels zu verstehen.

Die Beziehung zwischen Literatur und Aktivismus – genauer gesagt, die Rolle, die der politische Aktivismus in der modernen literarischen Vorstellungskraft gespielt hat und umgekehrt – ist komplex. Autor*innen praktizieren nicht nur viele verschiedene Formen des politischen Aktivismus, sondern ihre literarischen Werke setzen sich auch auf selbstkritische und ambivalente Weise mit diesen Praktiken der realen Welt auseinander. Wie die literarische Vorstellungskraft die Arbeit von Aktivist*innen geprägt hat oder warum politischer Aktivismus eng mit dem literarischen Schreiben oder dem Autor*innendasein verbunden ist, ist in der deutschen Kultur- und Literaturwissenschaft verhältnismäßig selten mit dem dezidierten Fokus auf Aktivismus untersucht worden. Inwiefern spricht man für die Literatur von Aktivismus? Der Behandlung dieser Frage wird ein Exkurs zur Explikation des Begriffs Aktivismus vorangestellt.

3 Der Begriff des (literarischen) Aktivismus

Den Begriff des Aktivismus findet man gehäuft erst im ausgehenden 19. Jahrhundert und in literarischen Kontexten wird er besonders bezüglich des frühen 20. Jahrhunderts verwendet. In der Zeit um den Ersten Weltkrieg herum hat der Begriff zudem seinen ersten Höhepunkt, wie beispielsweise eine Verlaufskurve des Zeitungskorpus *Der deutsche Wortschatz* (DWDS)¹⁷ zeigt. Die Nutzung des Begriffs schwankt gemäß der Kurve, aber seit den frühen 2000er Jahren zeigt sie einen kontinuierlichen Anstieg. Der *Google Books Ngram Viewer*¹⁸ verzeichnet einen ähnlichen Verlauf. Der Publizist Knut Cordsen spricht mit Blick auf die Gegenwart also vermutlich zu Recht vom Zeitalter des Aktivismus.¹⁹ Allerdings ist die Bezeichnung „aktivistische Literatur“ oder „literarischer Aktivismus“ laut des *Ngram Viewers* kein geläufiger Begriff, im Gegensatz etwa zu „politische Literatur“, „engagierte Literatur“ oder auch „Tendenzliteratur“. Die Seitenaufrufe in der Online-Enzyklopädie *Wikipedia* zeigen, dass die Einträge zu diesen drei Wörtern jeweils ungefähr gleich häufig (mit seltenen Ausschlägen) aufgerufen werden. Für „aktivistische Literatur“ gibt es keinen Eintrag in *Wikipedia*, genauso wenig wie in ein-

17 Das DWDS-Zeitungskorpus besteht aus einer Vielzahl bedeutender überregional verbreiteter Tages- und Wochenzeitungen. Weitere Informationen auf der Projektwebseite: <https://www.dwds.de/d/korpora/zeitungenxl> [letzter Zugriff: 26. 02. 2023].

18 Zum Korpus und zu den im *Google Books Ngram Viewer* enthaltenen Daten s. a. Fotis Jannidis: Korpuszusammensetzung und Verlässlichkeit des deutschsprachigen Google Ngram-Viewers. In: Open Humanities, Open Culture. 9. Tagung des Verbands „Digital Humanities im deutschsprachigen Raum“, Trier, Luxemburg 2023, <https://zenodo.org/records/7715378> [letzter Zugriff: 26. 03. 2024].

19 Knut Cordsen: Die Weltverbesserer. Wie viel Aktivismus verträgt unsere Gesellschaft? Berlin 2022.

schlägigen literaturwissenschaftlichen Lexika, in denen durchaus auch (wie weiter unten beschrieben) der Begriff „Aktivismus“ behandelt wird.

Als Bezeichnung für eine literarische Strömung gilt Aktivismus als zeitlich abgeschlossen und meint oft die Literatur in der Zeit des literarischen Expressionismus, so liest man: „Der Aktivismus war eine weit verbreitete Geisteshaltung, die eine Vielzahl verschiedener Quellen aufwies und auch von Denkern und Autoren unabhängig voneinander entwickelt und vertreten wurde.“²⁰ Grundsätzlich gilt, dass „Aktivismus“ als „wissenschaftlicher Begriff [...] wenig theoretisch diskutiert und bestimmt“ ist.²¹ Der Grund hierfür liegt darin, dass Aktivismus (vor allem im Alltagsgebrauch) nicht eine bestimmte Bewegung, ein Phänomen oder eine Gruppe zu einer bestimmten Zeit bezeichnet. So werden im Rahmen der Aktivismusforschung zum einen die zahlreichen verschiedenen politischen Inhalte und Aktivitäten analysiert, zum anderen die besonderen und ebenso zahlreichen Organisationsformen der Aktivist*innen beschrieben.²²

4 Wer ist ein*e Aktivist*in?

Dabei werden ganz unterschiedliche politische Bewegungen, Akteur*innen oder zeitlich begrenzte Gemeinschaften unter dem Schlagwort „Aktivismus“ gefasst. Auch ist bei der Verwendung des Begriffs Aktivismus nicht abschließend festgelegt, ob Aktivist*innen tatsächlich

20 Søren Harnow Klausen: ‚Am Anfang war die Tat‘. Authentizität und Aktivismus in deutscher Philosophie und dänischer Literatur um 1900. In: Søren Fauth, Gisli Magnússon (Hg.): *Influx. Der deutsch-skandinavische Kulturaustausch um 1900*. Würzburg 2014, S. 374–379, hier S. 374.

21 Alexandra Ommert: *Ladyfest-Aktivismus. Queer-feministische Kämpfe um Freiräume und Kategorien*. Bielefeld 2016, S. 41.

22 Vgl. ebd., S. 43.

als politisch zu betrachten sind. Jörg Aufenanger bezeichnet den Autor Armin T. Wegner (1886–1978) in einem Sammelband, der Wegner im Titel als ‚Menschenrechtsaktivisten‘ beschreibt, als „apolitisch“ und „unpolitisch“ – was ihn zum Aktivisten mache, sei sein „moralisches“ Handeln.²³ Hingegen wird im vorliegenden Aufsatz der Aktivismus als politische Tätigkeit begriffen.

Als Aktivist*innen identifizieren sich vorwiegend Personen, die sich in der Regel ohne ein offizielles politisches Amt für ein gesellschaftliches oder politisches Anliegen engagieren und für dieses Anliegen handeln, um Veränderung herbeizuführen – das kann sowohl als Einzelperson als auch in Gruppen geschehen. Das Spektrum ist dabei sehr divers: von politisch weit links bis weit rechts.

Der Begriff des Aktivismus verweist zwar grundsätzlich sowohl auf politisch rechte wie linke Bewegungen, doch die dem Begriff zugrundeliegenden Ideen weisen in den derzeitigen Diskussionen „als elementare[] Merkmale Ermächtigung, Gleichberechtigung, Schutzbedürftigkeit“ auf – da, wo es (vor allem im rechten Aktivismus²⁴) im Kontext des Aktivismus um „Pseudomarginalisierung und den Schutz bestehender Privilegien“ geht, entsteht eine Diskrepanz, die es noch zu diskutieren gilt.²⁵

-
- 23 Jörg Aufenanger: Armin T. Wegner und Gottfried Benn – eine parallel biographische Skizze. In: Johanna Wernicke-Rothmayer (Hg.): Armin T. Wegner. Schriftsteller – Reisender – Menschenrechtsaktivist. Göttingen 2011, S. 11–19, hier S. 16. Im selben Band heißt es in einem anderen Text: „Wegner ist kein politisch denkender Mensch, sondern ein Dichter der Emotionalität [...]“. Sargut Şölçün: Kriegsliteratur des Pazifisten Armin T. Wegner. Im Haus der Glückseligkeit, Der Weg ohne Heimkehr, Türkische Novellen. In: Ebd., S. 41–73, hier S. 59.
- 24 So bezeichnen sich Autor*innen (etwa der Verleger Götz Kubitschek oder Martin Sellner), die im rechtsnationalistischen Verlag Antaios publizieren, in ihren Schriften selbst als Aktivisten.
- 25 Henning Trüper: Aktivismus und Kulturgeschichte des Moralischen. In: ZfL BLOG, 21. 11. 2023. <https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2023/11/21/henning-trueper-aktivismus-und-kulturgeschichte-des-moralischen/> [letzter Zugriff am 18. 02. 2023].

Es ist wohl die „ethisch begründete Motivation zur politischen Aktion“, die als Aktivismus begriffen werden kann.²⁶ Diese Motivation wurde von Autor*innen selbst als Lebenshaltung beschrieben, etwa von Heinrich Mann. Bei Autor*innen wie Heinrich Mann²⁷ ist es gar eine moralische Pflicht, (politisch) aktiv zu werden und sich damit zum Subjekt in der Geschichte zu machen.²⁸ Auf der Webseite der *Kurt Hiller Gesellschaft* wird der Aktivismus als eine „Gesinnung“ beschrieben, die „Weltveränderung“ motiviere.²⁹ Man liest auch von einem „aktivistischen Lebensgefühl“³⁰ oder einer „aktivistischen Lebenshaltung“³¹ (die wertend im Kontext der expressionistischen Kunst auch mal als „ekstatische Haltung“³² beschrieben wird), die Menschen zu Aktivist*innen machen. Aktivistische Literatur ist also möglicherweise vornehmlich eine Haltung – und zwar sowohl Schreib- als auch Lesehaltung – und erst zweitrangig eine Texteigenschaft oder Schreibweise. Nicht selten wurden Texte für aktivistische Taten und Gedanken vereinnahmt, die ursprünglich nicht oder für ganz andere aktivistische Zwecke geschrieben wurden.

26 Waltraud Berle: *Heinrich Mann und die Weimarer Republik. Zur Entwicklung eines politischen Schriftstellers in Deutschland*. Bonn 1983, S. 58.

27 „Dass ihm für seine soziale Utopie weder die Abschaffung des Privatbesitzes noch eine Diktatur des Proletariats vorschwebt, teilt Heinrich Mann mit Alfred Döblin [...]“ Norbert Niemann: ‚Geist und Tat‘, ‚Wissen und Verändern!‘ Gesellschaftskritik und Gesellschaftsutopie in der Weimarer Republik bei Heinrich Mann und Alfred Döblin. In: Enno Stahl et al. (Hg.): *Literatur in der neuen Klassengesellschaft*. Paderborn 2020, S. 59–65, hier S. 63.

28 Vgl. Berle: *Heinrich Mann und die Weimarer Republik*, S. 23 u. passim.

29 <https://www.hiller-gesellschaft.de/aktivist.htm> [letzter Zugriff: 25. 03. 2023].

30 Berle: *Heinrich Mann und die Weimarer Republik*, S. 51 u. 66.

31 Ebd., S. 14.

32 Dietrich Schubert: *Expressionistische Bildnisse im Rahmen des Aktivismus*. In: Joachim Heusinger von Waldegg (Hg.): *Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918–1933*. Köln 1976, S. 23–46, hier S. 24.

5 Aktivismus in literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken

In einschlägigen literaturwissenschaftlichen Handbüchern wird der Begriff „Aktivismus“ zunächst wörtlich verstanden. So wird er meist mit dem Tätigwerden oder Aktivsein erklärt.³³ Dabei halten solche literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerke daran fest, dass der Aktivismus seine Blütezeit von 1915 bis 1920 gehabt habe.³⁴ Im Umkreis des Jahrbuchs *Das Ziel*, das Kurt Hiller herausgab, wird der Begriff „Aktivismus“ vermutlich tatsächlich erstmals im Kontext von deutscher Literatur und Literaturgeschichte genutzt.³⁵ In diesem Jahrbuch beruft man sich programmatisch unter anderem auf Heinrich Manns *Geist und Tat* und auf Friedrich Nietzsche,³⁶ der zwischen einer Kunst unterscheidet, die als Monolog und von den tatsächlichen Leiden der Welt getrennt entsteht, und solcher Kunst, die sich im Dialog mit gesellschaftlichen Anliegen an eine Leser*innenschaft richtet und gar zum Handeln ermutigt.³⁷ Im Umfeld von *Das Ziel* ging es um die „Politisierung von Literatur“.³⁸ Die Themen waren sozialrevolutionär und pazifistisch.³⁹ Es sei, so heißt es in Lexika, die „Gegenströmung zum Expressionismus“, die die „Literatur als Mittel zum Zweck verstand“⁴⁰ – im Gegensatz etwa zu Heinrich

-
- 33 Vgl. Otto F. Best: Aktivismus. In: Ders.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. 7. Aufl. Frankfurt/Main 1994, S. 20–21, hier S. 20.
34 Reinhard Döhl: Aktivismus. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart 2007, S. 10.
35 Vgl. Best: Aktivismus, S. 20.
36 Döhl: Aktivismus, S. 10.
37 Vgl. Schubert: Expressionistische Bildnisse im Rahmen des Aktivismus, S. 23.
38 Best: Aktivismus, S. 20.
39 Döhl: Aktivismus, S. 10.
40 Volker Meid: Aktivismus. In: Ders.: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. Stuttgart 1990, S. 17.

Mann, der schrieb: „Literatur ist niemals nur Kunst“.⁴¹ An anderer Stelle gilt der Aktivismus wiederum als eine Strömung des Expressionismus, die, nach Kurt Hiller, auf eine „gesinnungsethische ‚Aktivierung‘ der ‚Geistigen‘ zielte“⁴² und um 1910/11 mit der Gründung der Zeitschrift *Das Ziel* einherging. Bereits 1935 schreibt Wolfgang Paulsen eine Untersuchung mit dem Titel „Expressionismus und Aktivismus“⁴³ und trennt dort für die Literatur den Expressionismus vom Aktivismus, die nur zeitlich parallel liefen, gleichwohl er prinzipiell auch darauf hinweist, dass diese durchaus miteinander zusammenhängen, da beide „das gemeinsame Zeitschicksal und die dadurch bedingte Gemeinsamkeit gewisser Fronten und Krisen“⁴⁴ zum Gegenstand machen und zugleich von diesen beeinflusst werden. Er macht also den Aspekt der Zeitlichkeit stark. Unter den Aktivist*innen gebe es dann, nach Paulsen, solche (wie etwa Heinrich Mann), die er zu den „Futuristen“ mit stark aktivistisch-energischem Einschlag“⁴⁵ zählt. Paulsens Arbeit ist nun beinahe einhundert Jahre alt, doch ganz wesentliche Punkte von Untersuchungen wie seiner halten sich bis heute als ‚Grundwissen‘ in literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken unter dem Schlagwort „Aktivismus“.

Aktivismus wird in literaturwissenschaftlichen Lexika des Weiteren als „intellektuell-politische Bewegung“⁴⁶ gefasst. Aktivismus sei „eine Phase in der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte“, deren Ziel es

41 Mann: *Unser Einfluss und diese Zeit*, S. 351.

42 Walter Fähnders: *Aktivismus*. In: Hubert van den Berg und ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart 2009, S. 28–29, hier S. 28.

43 Wolfgang Paulsen: *Expressionismus und Aktivismus*. Typologische Untersuchung. Bern, Leipzig 1935.

44 Werner Kohlschmidt: [Rezension] Wolfgang Paulsen: *Expressionismus und Aktivismus*. Typologische Untersuchung. Bern und Leipzig 1935. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 72/ 4 (1935), S. 195–197, hier S. 196.

45 Ebd.

46 Döhl: *Aktivismus*, S. 10.

war, die „Gemeinschaft“ aktiv zu gestalten,⁴⁷ und zwar auch mit dem Ziel der *Umgestaltung*. Grundsätzlich wird Aktivismus als ein Netzwerk oder eine Bewegung verstanden.⁴⁸ Aktivismus sei „ebenfalls ein passender Begriff, um das Phänomen zu beschreiben, dass Aktivist_innen sich temporär zusammenfinden, um ein konkretes Projekt gemeinsam zu verfolgen oder eine Aktion zu planen.“⁴⁹ Auch hier wird Bezug zur Temporalität hergestellt.

6 Aktivismus über den (literarischen) Expressionismus hinaus

Während Explikationen in literaturwissenschaftlichen Handbüchern und Lexika sich im Wesentlichen auf den Aktivismus im frühen 20. Jahrhundert fokussieren, liefert das *Deutsche Fremdwörterbuch* differenziertere Hinweise.⁵⁰ Dort verdeutlicht ein kurzer historischer Rückblick, dass die Bezeichnung ‚Aktivist*in‘ für ganz verschiedene Personen benutzt wird. In Deutschland gelten während der NS-Zeit etwa fanatische Nationalsozialist*innen als Aktivist*innen. Nach 1945 wird der Begriff Aktivist*in pejorativ verwendet und ist eine „juristische[] Einstufung einer Person, die sich in besonderem Maße für den NS-Staat engagiert und die nationalsozialistischen Lehren aktiv vertreten hat“, diese Personen wurden dann auch „Naziaktivist“ genannt.⁵¹ In Stefan Zweigs Schriften werden der Begriff (mit Blick auf expressionistische Kunst) „abwertend für

47 Schubert: Expressionistische Bildnisse im Rahmen des Aktivismus, S. 25.

48 Vgl. Ommert: Ladyfest-Aktivismus, S. 47.

49 Ebd.

50 [Art.] Aktivismus. In: Deutsches Fremdwörterbuch. Begonnen v. Hans Schulz, fortgeführt v. Otto Basler. 2. Aufl., völlig Neubearbeitet. Bd. 1. Bearb. v. Gerhard Strauß u. a. Berlin, New York 1995, S. 310–311; [Art.] Aktivist. In: Ebd., S. 311–313.

51 [Art.] Aktivist. In: Deutsches Fremdwörterbuch, S. 312.

ein mit politischer Theorie und Ideologie überladenes, experimentelles Schrifttum von Polit-Literaten“ verwendet.⁵² Auch in Arthur Schnitzlers Tagebucheinträgen liest man 1918 angesichts der politischen Umstimmung skeptisch von „Activisten Wirrköpferei“.⁵³ In der Mitte des 20. Jahrhunderts in der DDR ist Aktivist*in eine Ehrenbezeichnung und es werden verschiedene auffallend schmuckvolle Aktivist*innen-Abzeichen und -Nadeln an Personen verliehen, die „sich in besonderem Maße für den Aufbau des sozialistischen Staates“ engagierten.⁵⁴ Heute würde man Aktivist*innen eher in der politischen Opposition erwarten, etwa als Klimaaktivist*innen, die die Klimapolitik kritisieren.

Aktivistische Handlungen und Literatur sind selbstverständlich älter als der Wortgebrauch von ‚Aktivismus‘, der verstärkt im frühen 20. Jahrhundert auftaucht. Als Aktivismus wird in der Regel unabhängig von bestimmten Inhalten das aktive Handeln begriffen. Diesem Handeln wird nicht selten die Theorie entgegengehalten, die sich gegensätzlich zum Handeln verhalte.⁵⁵ Gleichwohl gilt besonders den Intellektuellen und damit auch Autor*innen das Denken und Theoretisieren nicht unbedingt als Gegensatz zum Aktivismus, sondern als eine Form desselben, unter anderem deshalb, weil sie ihre Theorien zu einer „aktive[n] gesellschaftliche[n] Führungsfunktion“ anleiten soll.⁵⁶ So wird die Literatur in einer Metapher auch mal zur „Waffe“: „Schreiben war für lange Zeit eine der einflussreichsten Waffen im Kampf um Gleichberech-

52 Annamária Biró: Zwei ungarische Varianten des Aktivismus. In: Albert Dikovich, Alexander Wierzock (Hg.): Von der Revolution zum Neuen Menschen. Stuttgart 2018, S. 263–282, hier S. 263.

53 Arthur Schnitzler: Tagebuch 1917–1919. Hg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1985, S. 186.

54 [Art.] Aktivist. In: Deutsches Fremdwörterbuch, S. 312.

55 Vgl. [Art.] Aktivismus. In: Deutsches Fremdwörterbuch, S. 310.

56 Ebd.

tigung [...].⁵⁷ Ein „verbaler Aktivismus“⁵⁸ oder Verbalaktivismus ist damit nicht zwangsläufig ein Oxymoron. Im Wesentlichen beruht auf dieser Annahme das Programm um Kurt Hiller herum, der auf Heinrich Manns *Geist und Tat* verweist und diese zwei Wörter nicht als Antithese bestimmt, sondern als unbedingt zusammengehörend.⁵⁹ Dabei wird der Aktivismus unter anderem vom Aktionismus abgegrenzt, denn Letzterer sei weniger gut durchdacht und organisiert.⁶⁰ Oft wird der Aktionismus mit der Student*innenbewegung in den 1960ern in Verbindung gebracht und ist negativ konnotiert, da er mitunter mit einem „blinde[n] Eifer“ einherginge.⁶¹ Doch auch die Effektivität des Aktivismus ist wohl einer der meistdiskutierten Aspekte dieses Konzepts und wird häufig mit Polemik behandelt. Matthias Meindl etwa fragt in der Einführung seiner Studie mit dem Titel *Reiner Aktivismus?*:

Man konnte ihr applaudieren, beeindruckt davon, wie Pussy Riot mit den Mitteln der Kunst dem Protest gegen die autoritäre Herrschaft Vladimir Putins und seiner Allianz konservativer Kräfte geradezu emblematischen Ausdruck verliehen hatte: *reiner* Aktivismus, selbstaufopferungsvoll, die Aktivistinnen von Pussy Riot als neue Ikonen des Protests; aber man konnte auch von *reinem* Aktivismus sprechen, unüberlegt, unklar in der politischen Zielsetzung, bloßem Aktivismus bzw. reinem Rowdytum. Wem war geholfen, wenn man pietätlos ‚Heilige Scheiße‘ im Kirchenraum schrie?⁶²

57 Margrit V. Zinggeler: Mit der Feder als Waffe. Schweizer Politikerinnen und ihre Literatur. In: Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 83 / 4 (2003), S. 44–47, hier S. 44.

58 Thomas Anz: Literatur des Expressionismus. 2. Aufl. Stuttgart 2010, S. 131.

59 Vgl. z. B. Ebd., S. 132.

60 <https://www.hiller-gesellschaft.de/aktivist.htm> [letzter Zugriff: 25. 03. 2023].

61 [Art.] Aktionismus. In: Deutsches Fremdwörterbuch, S. 301–302, hier S. 302.

62 Matthias Meindl: Reiner Aktivismus? Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland. Köln, Weimar 2018, S. 11 [Hervorh. im Orig.].

Die Diskussion über das Verhältnis von Literatur, Autor*innen hüben und drüben politischen Themen und Handlungen ist der Kernpunkt aktivistischer Literatur. Und diese Diskussion ist derjenigen über die Autonomie der Kunst etwa im 18. Jahrhundert nicht unähnlich. In beiden Fällen wird gefragt, ob Literatur einen Zweck über die Kunst hinaus braucht. Im Aktivismus wird dieser sogar gefordert – damit sind aktivistische Autor*innen tendenziell weniger streng bei der ästhetischen Bewertung und Gestaltung literarischer Produkte. Das gilt wohl immer dann, wenn die Literatur eine bestimmte Funktion erfüllen soll. Wie passt diese ‚Funktion‘ der Literatur mit dem oben bereits angesprochenen Vorwurf der Ziellosigkeit des Aktionismus bzw. Aktivismus zusammen? Diese Frage über Literatur wird in der Literaturgeschichte wiederholt aufgegriffen und steht oft unter dem Verdacht der Propaganda oder Polemik.⁶³ Angesichts dessen ist sicherlich zu fragen, ob Literaturgeschichte im 21. Jahrhundert über ‚ästhetische‘ Kriterien hinaus anhand diverserer Merkmale geschrieben werden sollte, die auch solche Literatur wohlwollender berücksichtigt, die sich etwa als aktivistisch beschreiben lässt.

7 Aktivismus und Literatur

Das Bewusstsein für die, wenn man so möchte, ‚Macht‘ oder das aktivistische Potential der Literatur zeigt sich vor allem durch die Existenz der Zensur und mit Blick auf ihre konkreten Eingriffe in literarische Texte. Die Zensur ist, so betrachtet, einer der ältesten Beweise für das aktivistische Potential von Literatur. Heinrich Mann schreibt hierzu: „Im Vor-

63 Vgl. Lubkoll, Illi, Hampel: *Politische Literatur*, S. 6. „Literary history is littered with accusations of authors selling out.“ Sandra Mayer, Ruth Scobie: *Introduction: The Idea of the Author*. In: Dies. (Hg.): *Authorship, Activism and Celebrity. Art and Action in Global Literature*. New York 2023, S. 1–16, hier S. 2.

gefühl, es könnte ihr [der politischen Akteur*in, D. Ç.] etwas zustoßen, trifft sie ihre Maßnahmen gegen die Literatur. Bevor es zum Handeln kommt, wird immer noch schnell versucht, die Gedankenfreiheit zu beiseitigen. [...] [S]ogenannter Landesverrat durch Literatur [...]. Sie wird gefürchtet.“⁶⁴

Ein Verbot von literarischen Texten zeigt also vor allem die Furcht vor der mobilisierenden Kraft der Schriften und ihrer Urheber*innen – und das durch die gesamte Geschichte der Literatur. Den Aktivismus deutscher Autor*innen gilt es noch systematisch zu untersuchen und trotz der Vielfalt der Ideen, Formen und Persönlichkeiten in eine Gesamtdarstellung zu bringen. Es müssen Traditions- und Entwicklungslinien beschrieben und die Vorbilder oder Vorgänger*innen ausgemacht werden. Dabei sollten auch die weniger beachteten Personen in den Blick geraten – etwa Frauen oder weniger kanonisierte Autor*innen.

Einen ersten Höhepunkt aktivistischer deutscher Autor*innen im engeren Sinne wird man vermutlich um 1848 finden. Dabei werden unter anderem Emma Herwegh, Heinrich Heine oder Frauenrechtler*innen wie Louise Aston sowie Luise Büchner von Bedeutung sein. Doch auch vor 1848 interessieren sich Autor*innen für gesellschaftliche Anliegen und verspüren den unmittelbaren Wunsch, die Politik mitzubestimmen – schon Kurt Hiller verweist in seinen Schriften auf das Junge Deutschland und auch auf die „Tendenzen um 1800“.⁶⁵ Heinrich Mann gelten die französischen Autor*innen als Wegbereiter*innen der Französischen Revolution 1789 und auch im 19. Jahrhundert findet er besonders in Frankreich Autor*innen-Vorbilder.⁶⁶ Damit verweist er auf Autor*in-

64 Mann: Unser Einfluss und diese Zeit, S. 351.

65 Kurt Hiller: Die zerrissene Tradition (Radio München, 1951). In: Ders.: Radioaktiv. Reden, 1914–1964. Ein Buch der Rechenschaft. Wiesbaden 1966, S. 229–233, hier S. 232.

66 Vgl. Heinrich Mann: Entdeckung Zolas. In: Ders.: Sieben Jahre, S. 408–412, hier S. 411.

nen, die sich literarisch mit den gesellschaftlichen Themen der Zeit beschäftigen. Deutsche Vorbilder sind ebenso mannigfaltig. Nicht selten wird dabei das eigene Leben riskiert. Georg Büchner musste nach dem Erscheinen seiner Flugschrift *Der Hessische Landbote* 1834 (ein Revolutionsaufruf gegen die Herrschenden) fliehen⁶⁷ – sein Mitstreiter wurde verhaftet und gefoltert. Büchners illegale „politische Kampfschrift“ und sein Einsatz für das Landvolk gelten in der Literaturgeschichte für einen Autor seiner Zeit als einmalig.⁶⁸

8 Überlegungen zu Forschungsfragen

Die literaturwissenschaftlichen Überlegungen zur autonomen Kunst und Zweckkunst gilt es im 21. Jahrhundert noch einmal mit dem Fokus auf das Aktivistische hin zu untersuchen. Wo geht das Wort tatsächlich in Taten über? Wo folgen sodann reale Veränderungen und wo aus welchen Gründen nicht? Wo kann schon von einer Bewegung gesprochen werden, der sich Menschen anschließen, und wo gelingt es Autor*innen aus welchen Gründen nicht, ihre Ideen mit einer Gefolgschaft voranzubringen, um tatsächlich Einfluss auf das Weltgeschehen zu nehmen? Und welche Bewegungen werden von etwa Politiker*innen tatsächlich wahr- und ernstgenommen? Aus welchen Gründen hegen Autor*innen wie Hermann Hesse eher Zweifel daran, dass es mit der Hilfe von Au-

67 „In Straßbourg wie in ganz Frankreich agierten und agitierten Volksvereine im Untergrund, deren bevorzugtes Kommunikationsmittel Flugschriften waren.“ Michael Hofmann: *Der Hessische Landbote*. In: Roland Borgards, Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2009, S. 7–18, hier S. 9.

68 Ebd., S. 7.

tor*innen zu politischen Veränderungen kommen kann, und wahren lieber eine ästhetische Distanz?⁶⁹

Autor*innen haben einen Weltveränderungswillen, dem sie durch die Literatur Ausdruck verleihen, und zugleich sind sie sich als Menschen des öffentlichen Lebens ihrer Sendungsmacht bewusst. Aktivistische Autor*innen verlassen sich für ihren Aktivismus nicht ausschließlich auf das Wirkungspotenzial ihres literarischen Schreibens, sondern insbesondere auf ihren Status, ihr soziales Kapital und das Wirkungspotenzial ihres Auftretens als berühmte Persönlichkeiten in der Öffentlichkeit – diesen Ansatz verfolgen wissenschaftlich jüngst Sandra Mayer und Ruth Scobie in ihrer Publikation *Authorship, Activism and Celebrity. Art and Action in Global Literature*.⁷⁰ In der Gegenwartsliteratur ist das Sendungsbewusstsein vermutlich am stärksten ausgeprägt, so nutzen Autor*innen wie (mit je ganz unterschiedlichen Standpunkten) Max Czollek und medienwirksam besonders Juli Zeh⁷¹ zahlreiche Kanäle, Formate, Textformen und Podien, um auch über politische Themen zu schreiben und zu sprechen. Czollek, der im Netzwerk der Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters Şermin Langhoff über Kunst reflektiert, spricht von „wehrhafter Poesie“⁷² und schreibt: „Zu jedem Zeitpunkt haben Menschen ihre Kunst als Widerstandsform gegen die Herrschenden verstanden.“⁷³ Zu fragen ist im Kontext der Erforschung von Literatur und Aktivismus, welche Autor*innen über den Wunsch der politischen Einflussnahme hinaus aktiv wurden.

69 Vgl. <https://www.hiller-gesellschaft.de/aktivist.htm> [letzter Zugriff: 25. 03. 2023].

70 Sandra Mayer, Ruth Scobie (Hg.): *Authorship, Activism and Celebrity. Art and Action in Global Literature*. New York 2023.

71 Hierzu fand im Deutschen Literaturarchiv Marbach kürzlich die Tagung *Text und Engagement. Das literarische Werk Juli Zehs* statt (28.–29. 04. 2022).

72 Max Czollek: *Gegenwartsbewältigung*. München 2020, S. 87.

73 Ebd., S. 53.

Diese Fragen beschäftigen die Literaturwissenschaft in den letzten Jahren zunehmend. So wählte beispielsweise das ZfL Berlin das Thema Aktivismus 2024 zum Jahresthema,⁷⁴ das Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin machte den Aktivismus zum Thema der diesjährigen *Szondi-Woche*,⁷⁵ auf internationalen Tagungen wie denen der *American Comparative Literature Association*⁷⁶ oder der *German Studies Association*⁷⁷ findet man in den letzten zwei bis drei Jahren immer wieder Panels und Seminare, die sich dem Aktivismus widmen, und der SFB 1512 *Intervenierende Künste*⁷⁸ an der FU Berlin beschäftigt sich in verschiedenen Kontexten auch mit dem Aktivismus in der Literatur und den Künsten. Im *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* erscheint 2022 eine ganze Rubrik zum Thema Aktivismus.⁷⁹ Während eine erschöpfende Analyse in den Literaturwissenschaften zum Aktivismus noch aussteht, ist die soziologische Aktivismusforschung (etwa am Institut für Protest- und Bewegungsforschung (ipb)) fortgeschrittener. So zeichnet sich ab, dass in nächster Zeit vermehrt Studien zum literarischen Aktivismus entstehen werden.

74 <https://www.zfl-berlin.org/projekt/aktivismus-und-wissenschaft.html> [letzter Zugriff: 01. 02. 2024].

75 <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/weo3/institut/news/2024-Szondi-Woche.html> [letzter Zugriff: 01. 02. 2024].

76 2024 ist das Panel „Activist Writing / Activist Reading“ ausgeschrieben, <https://www.acla.org/program-guide#/seminars/all/42901> [letzter Zugriff: 01. 02. 2024].

77 Etwa im Programm der Jahrestagung 2023, <https://www.thegsa.org/sites/default/files/GSA2023ProgramFinal.pdf> [letzter Zugriff: 01. 02. 2024].

78 <https://www.sfb-intervenierende-kuenste.de/> [letzter Zugriff: 01. 02. 2024].

79 Vgl. David D. Kim (Hg.): Wer hat Angst vor Aktivismus. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 66 (2022), S. 431–464.

Beiträgerinnen und Beiträger

Prof. Dr. Arnd Beise lehrt Germanistische Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte an der Universität Freiburg (Schweiz). Forschungsschwerpunkte sind die Beziehungen zwischen der Literatur und anderen Künsten, zwischen der Literatur und der politischen Geschichte sowie zwischen Literatur und Philosophie. Monographien (Auswahl): *Marats Tod 1793–1993* (2000), *Peter Weiss* (2002), *Einführung in das Werk Georg Büchners* (2010), *Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts* (2010), *Sophokles, Antigone* (2013). Zahlreiche weitere Publikationen zur Literatur- und Kulturgeschichte seit der Frühen Neuzeit.

Dilan Canan Çakir ist seit Juli 2023 Postdoktorandin am Exzellenzcluster „Temporal Communities“ an der Freien Universität Berlin. Dort forscht sie zu den Themen Aktivismus und Literatur, digitale Exilliteratur sowie Computerspiele und Literatur. Bis Juni 2023 war sie Postdoktorandin im Projekt „Born-digitals“ am Deutschen Literaturarchiv Marbach. Ihre Dissertation zu Einaktern im 18. und frühen 19. Jahrhundert schrieb sie an der Universität Stuttgart mit der Unterstützung der Studienstiftung des deutschen Volkes. Sie ist Teil des „Teams German Literature in the World“, das Sandra Richter gegründet hat und betreut.

Dr. Max Graff ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsch als Fremdsprachenphilologie der Universität Heidelberg und an der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Seine aktuellen Forschungsinteressen umfassen unter anderem die deutschsprachige Kriesslyrik vom 16. bis zum 21. Jahrhundert, die Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, interkulturelle Literatur sowie die Literatur, Kultur und Kirchengeschichte der Frühen Neuzeit. Publiziert und vorgetragen hat er unter

anderem zu Georg Büchner, August von Kotzebue, Thomas Mann, Wilhelm Klemm, Georg Lukács und Abbas Khider.

Joachim-Friedrich Kern ist Projektmitarbeiter für die berufsbegleitende wissenschaftliche Ausbildung und Fortbildung von Lehrkräften an der Dresden International University. Parallel arbeitet er an seiner Promotion zu politischer Lyrik der Gegenwart an der Universität Leipzig bei Prof. Dieter Burdorf. Ein weiterer Schwerpunkt seiner Arbeit liegt auf der Untersuchung von deutschsprachigen Raptexten.

Felix Kraft ist seit 2018 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere und Neueste germanistische Literaturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Seine Forschung widmet sich vor allem der Populär- und Unterhaltungsliteratur des 20. Jahrhunderts, der Kriegsliteratur beider Weltkriege sowie nationalistischer Ideologie. Aktuell verfasst er eine Dissertation zu bundesdeutschen Bestsellern der Kriegsliteratur der 1950er Jahre im Spiegel der weltanschaulichen Transformation vom Nationalsozialismus zur Demokratie.

Johanna Lategahn ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Dortmunder Institut für Diversitätsstudien. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt insbesondere im Bereich der mediendidaktischen Forschung zum politischen Bewusstsein von Kindern. Außerdem ist sie Mitglied im Forschungsprojekt PoJo-MeC, das von der Bundeszentrale für politische Bildung gefördert wird.

Korbinian Lindel ist Doktorand am Department für Germanistik und Komparatistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf dem Verhältnis von Raum und Literatur sowie auf Theorien des Populären in historischer Perspektive. Sein Dissertationsprojekt zu „Netzwerken der Geopolitik in der literarischen Moderne“ wird von der Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert.

Prof. Dr. Anne-Rose Meyer ist Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Bergischen Universität Wuppertal. Ihre Forschungsschwerpunkte sind deutschsprachige Literatur vom 18. bis zum 21. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Vor- und Nachmärzes sowie der Gegenwart, Interkulturelle Literaturwissenschaft, europäische Literaturbeziehungen, besonders zwischen Deutschland, Frankreich, England, Italien und der Türkei, Gattungstheorie und -geschichte sowie Ästhetik.

PD Dr. Immanuel Nover ist Akademischer Oberrat am Institut für Germanistik der Universität Koblenz. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Literaturtheorie, der Theorien des Politischen sowie der Ästhetik des Depressiven und der Gegenwartsliteratur. Publikationen liegen unter anderem zum Politischen der Tat (Habil.-Schrift), zum Politischen der Gegenwartsliteratur, zur Ästhetik des Depressiven sowie zu Krankheitserzählungen und zur Pop-Literatur vor.

Dr. Dan Poston ist wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Anglistik und der Komparatistik an der Universität Tübingen. Er hat Literatur, Theaterwissenschaft und Performance an der Harvard University (BA), der New York University (MA) und am Bard College (MFA) studiert und an der City University of New York (PhD) promoviert. Seine Monographie über Joseph Addison erschien im Dezember 2023 in der *University of Virginia Press*.

Pauline Julia Preisler promoviert in der Vergleichenden Literaturwissenschaft an den Universitäten Bonn und St Andrews zu theatralen Innenwelten bei Novalis, Jean Paul, Thomas De Quincey und Gérard de Nerval. Schwerpunkt ihrer Forschung sind die Theatralität der Seele und Weltentwürfe in der europäischen Romantik sowie das Verhältnis von Literatur und Wissen.

Dr. Max Roehl ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Deutsche Philologie und Komparatistik an der Universität Tübingen. Seine Forschung widmet sich der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, der Literaturtheorie, besonders der Dramentheorie, der Theorie der Figur, dem Verhältnis von Literatur und Politik und von Literatur und Psychoanalyse. Vorgetragen und publiziert hat er unter anderem zu Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Hugo von Hofmannsthal, C. F. Meyer, Goethe und Schiller.

Dr. Anja Thiele ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistische Literaturwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Ihre Forschungsinteressen umfassen die Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, insbesondere deutsch-jüdische Literatur, Holocaustliteratur und Literatur der DDR, sowie Drama und Theater. Darüber hinaus publiziert, lehrt und referiert sie zu interdisziplinären und intermedialen Fragestellungen, unter anderem in den Bereichen Memory Studies, Antisemitismus- und Rechtsextremismusforschung, Medienphilologie und Gesellschaftstheorie.

Dr. Raphaela Tkotzyk ist Akademische Rätin a. Z. an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Technischen Universität Dortmund. Ihre Forschung befasst sich mit dem Bereich der frühen Literacy-Erziehung sowie politischer Aspekte in der Kinder- und Jugendliteratur. Sie hat zudem unter anderem zu didaktischen Konzepten in der Kinder- und Jugendliteratur, der Mediennutzung und Gamification im Literaturunterricht sowie zur Mediatisierung des Medizindiskurses publiziert. Seit 2022 ist sie Teil des von der Bundeszentrale für politische Bildung geförderten interdisziplinären Forschungsprojekts PoJoMeC zur Erforschung der Political Literacy im frühen Kindesalter.

Die Beiträge des Bandes untersuchen, auf welche Weise die Literatur politische Ideen verhandelt, veranschaulicht und transformiert und wie das Politische wiederum literarische Schreibweisen mitgestaltet. Der Band konzentriert sich auf den Zeitraum von der Romantik bis zur Gegenwart. Mit politischen Ideen wie Kosmopolitismus, Geopolitik, Revolution oder Demokratie sowie Kategorien wie Geschlecht und Identität werden politische Modernisierungsprozesse thematisiert, die bis in unsere Gegenwart reichen oder sich nun ihrerseits im Umbruch befinden.

Dr. Max Roehl ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Komparatistik und Deutsche Philologie an der Universität Tübingen. Seine Schwerpunkte liegen im Bereich der Dramen- und Figurentheorie sowie von Literatur & Politik.

ISBN 978-3-534-64016-4



9 7 8 3 5 3 4 6 4 0 1 6 4

www.herder.de