

Transpositions 16 Transpositionen

Australian Studies
in German Literature,
Philosophy and Culture

Australische Studien
zur deutschen Literatur,
Philosophie und Kultur

Kylie Giblett | Yixu Lü |
Brangwen Stone (Hg.)

**Widerstandsfigurationen in deutsch-
sprachigen Literaturen und Medien**
**Figurations of Resistance in German-
language Literature and Media**

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG



Transpositionen/Transpositions

Herausgegeben von/Edited by
Franz-Josef Deiters, Alison Lewis, Yixu Lü und Peter Morgan

Band 16/Volume 16

Widerstandsfiguration in deutschsprachigen Literaturen und Medien / Figurations of Resistance in German-speaking Literature and Media

Herausgegeben von

Kylie Giblett

Yixu Lü

Brangwen Stone

Mit Beiträgen von

Stefan Hajduk

Gerhard Lauer

Alison Lewis

Andreas Michel

Valeria Morelli

Hiroko Nishiguchi

Stephan Resch

Jonas Teupert

Christiane Weller

Eugen Wenzel

Andreas Wiebel

Julia Wolbergs

ERICH SCHMIDT VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter

<https://ESV.info/978-3-503-24195-8>

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative-Commons-Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-NC-ND).

Diese Lizenz erlaubt die Nutzung, solange sie nicht zu gewerblichen oder bearbeitenden Zwecken erfolgt.

Weitere Informationen unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Umschlagabbildung: © beast01/ AdobeStock

ISBN 978-3-503-24195-8 (gedrucktes Werk)

ISBN 978-3-503-24196-5 (eBook)

ISSN 2702-5721

DOI <https://doi.org/10.37307/b.978-3-503-24196-5>

© 2026 Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG

Genthiner Str. 30 G, 10785 Berlin

info@ESVmedien.de, www.ESV.info

sowie Yixu Lü, Kylie Giblett, Brangwen Stone

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.ESV.info

Die Nutzung für das Text und Data Mining ist ausschließlich dem Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG vorbehalten. Der Verlag untersagt eine Vervielfältigung gemäß § 44b UrhG ausdrücklich.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Yixu Lü, Kylie Giblett, Brangwen Stone

Der literarische Widerstand: Formen, Kontexte, Herausforderungen [9](#)

1. Politische und moralische Widerstandsgesten

Eugen Wenzel

„Vor vielen Gräbern hätt ich mich zu neigen“: Der Widerstandsdichter
Albrecht Haushofer [23](#)

Stephan Resch

„Sie haben eine Vorliebe für die Autorität, die sie nicht kennen.“ Jugend
und Widerstand in Heinrich Manns Publizistik und Novellistik der 20er-
Jahre [39](#)

Stefan Hajduk

Vom expressiven Nihilismus zur inneren Emigration. Konfigurationen
ästhetischen Widerstands bei Gottfried Benn [53](#)

Valeria Morelli

„Ich kann Zeugnis ablegen“: Political Resistance and Refusal to Forget in
Uwe Timm’s *Ikarien* [73](#)

Andreas Michel

Desintegration, Unversöhnlichkeit, Rachekunst: Max Czollek’s Strategies of
Resisting *Erinnerungskultur* [87](#)

2. Subversive Ästhetiken und figurativer Eigensinn

Jonas Teupert

Resistance from Below: Robert Walser’s Subaltern Prose [103](#)

Hiroko Nishiguchi

Widerstand einer Prinzessin – der Fall „Froschkönig“ [117](#)

Alison Lewis

Between Consent and Resistance in the GDR: *Eigen-Sinn* in Lutz
Pehnert’s documentary *Bettina* (2022) [137](#)

Christiane Weller

Der Widerstand und das Meer. Resonanz erfahrung und Widerstands-
erprobung in Paluchs und Habecks *Hauke Haiens Tod* und Hansens *Zur
See*. [153](#)

3. Erinnerung, Vermittlung und kritische Selbstvergewisserung

Andreas Wiebel

Herakles – Held und hermeneutische Leerstelle. Zum Einsatz der
Ästhetik des Widerstands im *German Studies*-Unterricht [169](#)

Julia Wolbergs
Nazi Resistance Figures as a Topic in Orientation Courses [181](#)

Gerhard Lauer
Die Literatur des Widerstands [197](#)

Einleitung

Yixu Lü, Kylie Giblett, Brangwen Stone (The University of Sydney)

Der literarische Widerstand: Formen, Kontexte, Herausforderungen

Der Topos „Widerstand“ gehört zu den ältesten Themen der literarischen Gestaltung und nimmt seit Martin Luther eine zentrale Stellung in staatsrechtlichen Überlegungen ein. Als soziale Praxis ist Widerstand allgegenwärtig – im öffentlichen Leben ebenso wie im privaten Alltag. Als Metapher hilft er, komplexe Realität in einfacher Formel auszudrücken: „So viel ich weiß, gibt es in der Natur/Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes“, so hilft sich der einfallsreiche Odysseus bei Kleist mit diesem Glauben durch die Welt zu navigieren. In einer Zeit, in der weltweit autoritäre Tendenzen erstarken, ökologische und soziale Krisen eskalieren und die Grenzen des Sag- und Machbaren neu verhandelt werden, gewinnt die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Widerstands auch eine gesellschaftliche Relevanz. Inmitten wachsender Unsicherheit, Polarisierung und normativer Verschiebungen stellt sich die Frage, wie sich Formen des Widerstands heute artikulieren – ästhetisch, ethisch und politisch.

„Widerstand“ ist historisch vielstimmig. Er wird heute nicht mehr ausschließlich als heroische Ausnahmegeste gedacht, sondern ebenso als leise Verweigerung, affektives Innehalten oder kreative Unterbrechung hegemonialer Ordnungen verstanden. Zwischen gesellschaftlicher Macht und individueller Resilienz öffnet sich ein weites Spannungsfeld, in dem sich Gesten des Widerstehens als kulturelle Lebenspraxis erweisen. Hier beginnt die besondere Rolle der Literatur. Sie verleiht diesen oftmals marginalisierten Formen des Widerstands Sichtbarkeit, Resonanz und kritisches Potenzial. Sie kann Wahrnehmungen irritieren, Bedeutungszusammenhänge infrage stellen und neue Perspektiven eröffnen.

Gerade im deutschsprachigen Raum ist die Beschäftigung mit Widerstand nicht nur erinnerungspolitisch, sondern auch gesellschaftlich hoch aufgeladen. Die Erfahrung zweier Diktaturen im 20. Jahrhundert – Nationalsozialismus und SED-Regime – hat nicht nur das politische Selbstverständnis der Republik, sondern auch die literarische Produktion nachhaltig geprägt. Fragen nach individueller Verantwortung, nach Möglichkeiten der Opposition, nach Schuld, Mitläufertum und Zivilcourage stellen sich hier mit besonderer Schärfe. Die literarische Darstellung von Widerstand besitzt hier eine besondere Brisanz, eben weil sie nicht nur einen ästhetischen Reflexionsraum darstellt, sondern auch eine Erfahrungsdimension bildet, in der Ambivalenzen ausgehalten, alternative Denkfiguren erprobt und ethische Haltungen formuliert werden. Sie oszilliert oft zwischen Erinnerung und Gegenwartsanalyse, zwischen ästhetischer Form und politischer Verantwortung.

Der vorliegende Band widmet sich dem Thema Widerstand in der Literatur und in anderen Medien im deutschsprachigen Raum des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Beiträge untersuchen Widerstand als ästhetische, ethische und politische Praxis und analysieren vielfältige Textsorten und Medien – von Lyrik über Roman und Film bis hin zu biografischen Zeugnissen und Lehrwerke. Im Zentrum steht die Frage nach dem Kern eines literarischen Widerstands: Kann Literatur selbst als Akt des Widerstands verstanden werden? Ist der Widerstand Haltung oder Handlung, ästhetische Strategie oder politisches Ethos? Und: Wann wird ein Text widerständig – durch seine Form, seinen Inhalt, seine Wirkung oder erst durch seine Rezeption?

1. Widerstand denken: Macht, Subjektivität, Affekt

Ein historischer Überblick zeigt, dass sich der Begriff des Widerstands seit dem 20. Jahrhundert in vielfacher Weise gewandelt hat. Während Widerstand im frühen 20. Jahrhundert noch stark mit organisierten politischen Bewegungen, revolutionären Kämpfen oder militärischen Aufständen assoziiert wurde, verschiebt sich mit dem Aufkommen totalitärer Regime die Aufmerksamkeit zunehmend auf Formen der inneren Emigration und der geistigen Selbstbehauptung. In den 1960er und 1970er Jahren wird der Widerstandsbegriff durch antikoloniale, feministische und studentische Bewegungen erweitert. Literatur wird hier zunehmend als Ort symbolischer Kämpfe, sprachlicher Interventionen und ästhetischer Dekonstruktion verstanden. Mit der Wende zum 21. Jahrhundert treten neue Formen des Widerstands in den Vordergrund, die nicht auf offene Konfrontation, sondern auf Irritation, Verweigerung oder subtile Affektverschiebungen setzen. In postmigrantischen, queeren oder ökologischen Kontexten zeigt sich Widerstand oft als prekäres Aushandeln von Zugehörigkeit, als poetische Selbstpositionierung oder als subversive Aneignung hegemonialer Diskurse.

Die theoretische Fundierung literarischen Widerstands lässt sich exemplarisch anhand einiger einflussreichen Texte beleuchten, die das Phänomen Widerstand aus je unterschiedlichen, sich jedoch wechselseitig erhellenden Perspektiven denken: die Texte von Theodor W. Adorno, Michel Foucault, und in letzter Zeit Howard Caygill. Ihre theoretischen Konzepte haben das Verständnis von Widerstand grundlegend erweitert, indem sie den Fokus auf die **widerständige Subjektivität** richten, die sich im Spannungsfeld von Macht, Affekt und Alltag konstituiert – eine Subjektivität, die weder vollständig integriert noch souverän über sich selbst ist, sondern sich im Modus des Innehaltens, der Irritation oder der eigensinnigen Bedeutungsverschiebung artikuliert. Damit öffnen sie ein differenziertes Verständnis von Widerstand, das sich produktiv auf die literaturwissenschaftliche Forschung anwenden lässt.

In seiner 1963 gehaltenen Vorlesungsreihe *Probleme der Moralphilosophie* erläuterte Adorno in der ersten Vorlesung die ethische Grundlage des Widerstands am Beispiel von Fabian von Schlabrendorff. Adorno betont, dass Widerstand

nicht aus abstrakten Normen, sondern aus konkreter Erfahrung erwächst – in dem Fall gegen den Nationalsozialismus – aus einem Moment der Scham oder der Empörung, Teil eines destruktiven Systems zu sein (Adorno 1996, 19f.). Der Widerstand ist für ihn weniger ein aktives Handeln als ein Innehalten, ein nicht-integrierbares Gefühl der Fremdheit gegenüber der herrschenden Ordnung – ein Moment des „Nicht-Mitmachens bei dem herrschenden Unwesen“ (Adorno 1996, 18). Dieses Nicht-Mitmachen resultiert aus der inneren sittlichen Kraft: „Die einzig wahrhafte Kraft gegen das Prinzip von Auschwitz wäre Autonomie, wenn ich den Kantischen Ausdruck verwenden darf; die Kraft zur Reflexion, zur Selbstbestimmung, zum Nicht-Mitmachen“ (Adorno 1970, 98). Adorno zufolge ist es gerade dieses Nicht-Mitmachen, das den Anfang eines anderen Denkens, einer anderen Weltbeziehung markiert. Moral entsteht für ihn aus einer affektiven Unmittelbarkeit – aus der Betroffenheit angesichts des Leidens (Pickford 2024, 140). Diese Erfahrung ist negativ bestimmt. Widerstand speist sich aus dieser Negativität, aus einer Ethik des Innehaltens, die sich gegen das automatisierte Funktionieren der Welt richtet.

Während Adorno Widerstand als ethisch motivierte Negation denkt, beschreibt ihn Foucault als immanente Bewegung innerhalb von Machtverhältnissen. In einem seiner späteren Interviews betont er

dass es keine Machtbeziehungen ohne Widerstände gibt, dass diese umso wirklicher und wirkungsvoller sind, als sie sich dort bilden, wo diese Machtbeziehungen ausgeübt werden; der Widerstand gegen die Macht braucht nicht von anderswoher zu kommen, um wirklich zu sein ... Er existiert umso mehr, als er dort auftritt, wo die Macht sich zeigt“ (Foucault, 2017, 547).

In diesem Sinne ist Widerstand nicht nur Antwort auf Macht, sondern ihr konstitutives Gegenmoment. Er kann bestehende Machtverhältnisse transformieren, ohne selbst notwendig als Gegen-Macht aufzutreten. Damit wird Widerstand zum zentralen Element eines nicht-juridischen Modells der Machtanalyse, das sich vom klassischen Verständnis von Gesetz, Verbot und Institution löst und stattdessen auf strategische Kräfteverhältnisse rekurriert. Widerstand in diesem Sinne ist keine singuläre Tat, sondern eine Vielzahl von Praktiken, die fragmentarisch, dezentral und situativ auftreten. Sie äußern sich in lokalen Abweichungen, in der Weigerung, sich vollständig regieren oder disziplinieren zu lassen. Diese Konzeption verschiebt den Blick vom heroischen Akt zum alltäglichen Aushandeln – zur „Kunst nicht dermaßen regiert zu werden“ (Foucault 1992, 12).

Howard Caygill bringt schließlich eine dritte Perspektive in seiner Studie *On Resistance* (2013) ein. Er plädiert für eine eigenständige Philosophie des Widerstands, die auf die „Kapazität zum Widerstand“ fokussiert:

From a dynamic point of view, resistance understood in terms of the preservation or enhancement of the capacity to resist cannot be reduced to a binary opposition of ‘run or resist’ but must be situated instead within a complex and dynamic spatio-temporal field that manifests itself in postures of domination and defiance (Caygill, 4).

Widerstand entfaltet sich daher in einem dynamischen, raum-zeitlichen Feld als situative Praxis– oft prekär, uneindeutig und nicht auf Wirkung fixiert. Besonders seine Konzeption der „widerständigen Subjektivität“ öffnet eine Perspektive auf Widerstand als existenzielle Praxis jenseits von Effektivität. In Auseinandersetzung mit Hannah Arendt argumentiert Caygill, dass auch in Situationen extremer Repression – etwa in totalitären Systemen – eine Fähigkeit zum Widerstand bestehen bleibt (Caygill, 155 ff.). Die widerständige Praxis kann sich, aber muss sich nicht zwangsläufig, in offenen Protestformen äußern, aber sie kann sich auch in der Bewahrung kultureller Ausdrucksformen, in der Erinnerung, in der Integrität des Subjekts realisieren (Caygill 97 ff.). Widerstand ist hier eine latente Potenzialität, die durch Erzählung, kollektives Gedächtnis und symbolische Praxis aktiviert werden kann. Wie bei Adorno ist auch bei Caygill die Affektstruktur zentral – aber er ergänzt sie um eine zeugnishaft-historische Dimension.

Trotz aller Unterschiede in ihren Analysen bleibt diesen theoretischen Konzepten eins gemeinsam: Sie rücken das Subjekt ins Zentrum ihres Denkens– aber nicht als souveräne Handlungseinheit, sondern als prekäre und historisch situierte Existenz, als widerständige Subjektivität. Das moralische Subjekt, das sich bei Adorno konstituiert, handelt nicht auf Grundlage einer positiven Setzung, sondern als Reaktion auf eine Welt, in der Unrecht zur Normalität geworden ist. Diese Form der moralisch-widerständigen Subjektivität verweist auf eine Ethik der affektiven Betroffenheit, in der das Denken selbst widerständig wird. Auch Foucault denkt Widerstand nicht als äußerliche Opposition zur Macht, sondern als deren immanente Bedingung. Das widerständige Subjekt ist bei ihm kein freier Wille, sondern eine situierte, historische Instanz, die sich durch Praktiken der Selbstsorge, der Abweichung und der Nicht-Regierbarkeit konstituiert. Caygill führt diese beiden Linien in seinem Konzept einer Philosophie des Widerstands zusammen. Seine Idee des resilienten Widerstands (*resilient resistance*) und der Kapazität zum Widerstand (*capacity to resist*) beschreibt das widerständige Subjekt als historisch verletzlich, affektiv sensibel, aber zugleich als Träger einer Potenzialität, die auch unter extremen Bedingungen wie totalitärer Herrschaft bestehen bleibt.

Eine zentrale Einsicht, die sich aus den Überlegungen von Adorno, Foucault und Caygill ergibt, ist die Überzeugung, dass Widerstand auch unter extremen Herrschaftsverhältnissen wie totalitärer Gewalt nicht nur möglich bleibt, sondern gerade unter solchen Bedingungen besondere Ausdrucksformen findet. Für Adorno konstituiert sich Widerstand aus einer ethisch-affektiven Haltung, die sich der vollständigen Integration in ein beschädigtes Gesellschaftssystem verweigert. Durch die affektive Sensibilität gegenüber dem Leiden wird eine minimale Freiheit bewahrt, die selbst unter totalitärer Herrschaft nicht vollständig ausgelöscht werden kann. Foucaults Machtanalyse verschiebt den Blick von der Opposition zur Transformation: Da Macht immer relational und lokal ist, eröffnet sie notwendigerweise Räume für Widerstand, Abweichung und Subjektivierung. Widerstand ist in diesem Modell keine äußerliche Opposition,

sondern eine immanente Möglichkeit innerhalb jedes Machtverhältnisses, die sich in Praktiken der Nicht-Regierbarkeit, der Gegen-Wahrheit oder der Neupositionierung von Subjekten äußert. Bei Caygill wird der Widerstand als existenzielle Potenzialität gedacht. Widerstand wird zur Praxis der Zeugenschaft, der kulturellen Beharrung, der Aufrechterhaltung von Erinnerung und Integrität – unabhängig von unmittelbarem Erfolg oder sichtbarer Transformation und auch unter totalitärer Herrschaft möglich.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese Ansätze trotz ihrer unterschiedlichen Perspektiven das Verständnis von Macht als relationale und dynamische Geflechte teilen, innerhalb dessen Widerstand eine inhärente Möglichkeit darstellt. Widerstand muss kein äußerlicher Bruch mit Macht sein, sondern kann als Form innerer Differenz, die im Alltäglichen, im Diskursiven und im Ästhetischen wirksam ist, gedacht werden. Für die Analyse literarischer Texte eröffnet diese Perspektive die Möglichkeit, Formen der literarischen Widerständigkeit nicht nur im expliziten Inhalt, sondern auch in der Struktur, der Performativität und der Subjektivierungsweise literarischer Figuren zu identifizieren, die hegemoniale Diskurse unterlaufen und alternative Formen von Welt- und Selbstbezügen erproben.

In diesem Kontext versuchen die Beiträge in dem vorliegenden Band, die literarische und mediale Praxis nicht nur als Medium der Repräsentation von Widerstand, sondern auch als Ort des Aushandelns von Subjektivität, Macht und Erinnerung, als aktive, wenn auch oft prekäre und gebrochene Praktiken der Selbstbehauptung und Weltgestaltung zu lesen. Sie richten den Blick auf jene ästhetischen Verfahren, die Wahrnehmung irritieren, normative Subjektpositionen destabilisieren oder alternative Räume des Erinnerns und Erzählens eröffnen. Sie zeigen anhand exemplarischer Texte – von Peter Weiss' dialektischer Geschichtsschreibung über Robert Walsers subversive Subjektivierungsfiguren bis hin zu postmigrantischen Perspektiven bei Max Czollek –, wie literarische Praxis Räume widerständiger Subjektivierung schafft. Literarischer Widerstand, beleuchtet durch diese Perspektiven, erscheint als feines Geflecht ästhetischer und affektiver Prozesse, das sich gerade im Unscheinbaren, im Schweigen, im Nicht-Mitmachen und im poetischen *Eigensinn* entfaltet.

2. Widerstand schreiben: Konstellationen widerständiger Subjektivität

Der Begriff des literarischen Widerstands lässt sich auf verschiedenen Ebenen verorten: politisch, ästhetisch, epistemologisch. In seiner normativen Aufladung ist er eng mit dem Ideal des autonomen, aufklärerischen Subjekts verbunden, das sich – mit Kant gesprochen – dem „selbstverschuldeten Zustand der Unmündigkeit“ entzieht. Gerade in der deutschsprachigen Literatur seit dem 20. Jahrhundert tritt Widerstand häufig an der Schnittstelle von ästhetischer Form und politischer Erfahrung auf. Die Werke von Autorinnen und Autoren wie Albrecht Haushofer, Heinrich Mann, Robert Walser, Max Czollek oder Uwe

Timm – allesamt Gegenstand der vorliegenden Studien – stehen exemplarisch für sehr unterschiedliche Strategien literarischen Widerstands. Haushofer formuliert eine Ethik der Maßhaltung im Angesicht politischer Ohnmacht. Mann engagiert sich mit scharfem publizistischem und literarischem Blick gegen antidemokratische Tendenzen. Walsers subalterne Figuren unterwandern institutionelle Ordnungen mit leiser Ironie. Czollek bricht mit normativen Erinnerungserwartungen und Timm eröffnet mit *Ikarien* neue Formen kritischer Zeugenschaft. Diese Stimmen zeigen, wie sich literarischer Widerstand in ganz unterschiedlichen Registern artikulieren kann – als politischer Appell, als ästhetische Setzung, als performative Unterbrechung, als poetische Spurensicherung oder als ethische Geste. Ebenso zeigt sich in vielen gegenwärtigen Stimmen, wie stark Widerstand mit Fragen kultureller Erinnerung, postmigrantischer Zugehörigkeit und ethischer Verantwortung verschränkt ist.

Diese Texte legen nahe: Literarischer Widerstand erschöpft sich weder in explizit politischen Aussagen noch lässt er sich auf eine ästhetische Form festlegen. Vielmehr operiert literarischer Widerstand in einem Spannungsfeld von Sprache, Subjektivität, Affekt und gesellschaftlicher Rahmung. Er ist kein stabiler, sondern ein relationaler Begriff – situativ, kontextgebunden, offen für Brüche und Gegenlesarten. Daraus ergibt sich eine thematische Struktur für den vorliegenden Band, der das breite Spektrum widerständiger Ausdrucksformen systematisch aufgreift und in ihrer je spezifischen Medialität und Funktion differenziert: von expliziten politischen Stellungnahmen über subtile ästhetische Praktiken bis hin zu diskursiven Konstellationen der Vermittlung, Institutionalisierung und kritischen Reflexion.

2.1 Politische und moralische Widerstandsgesten

In diesem Teil analysieren die Beiträge jene literarischen Texte, die historische Krisenerfahrungen von der Weimarer Republik über den Nationalsozialismus bis zur Erinnerungspolitik der Gegenwart aufgreifen und sich offen mit politischen Machtverhältnissen, ideologischen Zumutungen oder gesellschaftlicher Verrohung auseinandersetzen – teils aus der Perspektive historischer Akteure, teils als literarisch imaginative Gegenentwürfe. Die Literatur erscheint hier als bewusste Gegenrede zu autoritärer Macht und als Ort gesellschaftlicher Einmischung.

Eugen Wenzel analysiert Albrecht Haushofers *Moabiter Sonette* als paradigmatisches Beispiel geistigen Widerstands. Im Angesicht seines eigenen Todes durch das NS-Regime entwickelt Haushofer ein Ethos der Haltung, das sich formal in der Strenge des Sonetts und philosophisch in der Rückbindung an Kant, Goethe und Schiller ausdrückt. Widerstand erscheint hier nicht als heroischer Akt, sondern als stille, aber beharrliche Selbstbehauptung im Angesicht der Gewalt.

Stephan Resch beleuchtet Heinrich Manns publizistischen und literarischen Einsatz für die Weimarer Republik in den 1920er-Jahren und insbesondere dessen Darstellung der Jugend als zentrale Figur politischer und kultureller Auseinandersetzungen. In Essays und Novellen wie *Sterny* und *Der Gläubiger*

entwirft Mann eine republikanische Ethik der Vernunft und Aufklärung als Gegenentwurf zur autoritären Verführung einer politisch entwurzelten Jugend. Schreiben wird zur Form politischer Verantwortung und des Widerstands – aber auch zur Mahnung gegen die Gefährdung demokratischer Kultur.

Stefan Hajduk verfolgt im Werk Gottfried Benns die Entwicklung eines ambivalenten Widerstandsbegriffs, der sich zwischen politischer Verirrung, innerer Emigration und ästhetischem Rückzug bewegt. Widerstand artikuliert sich hier weniger in expliziter Opposition als in der Setzung einer existenziellen Autonomie der Kunst, die sich jeder moralischen Funktionalisierung entzieht. In der Figur des einsamen Künstlers, der sich der Welt verweigert und doch für den Geist einsteht, erkennt Hajduk den Kern eines „postnihilistischen Widerstands“, der – bei aller problematischen Nähe zu autoritärem Denken – letztlich auf ein anderes, transzendiertes Menschsein zielt. Hajduk macht deutlich, dass Benn zwar keine Reue für seine zeitweilige Nähe zum Nationalsozialismus zeigt, aber dennoch eine tiefgreifende Neuausrichtung seines Denkens vollzieht. In seinen Essays und seiner Spätprosa äußert sich ein radikalisierter ästhetischer Widerstand, der die Geschichte als bloßes Zirkulieren von Macht und Gewalt ablehnt.

Valeria Morelli interpretiert Uwe Timms *Ikarien* als ein literarisches Projekt politischen und erinnerungskulturellen Widerstands. Im Zentrum steht die Figur des Erzählers Wagner, der zwei Formen des Widerstands verkörpert: den politischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus und den narrativen Widerstand gegen das Vergessen. Der Roman, so ihr Argument, eröffnet durch Wagners vielschichtiges Zeugnis einen Raum für plurale, dialogische Erinnerungsformen und verweigert sich einfachen Wahrheiten. Damit ist Timms Werk nicht nur eine literarische Aufarbeitung, sondern auch ein poetisches Plädoyer für eine lebendige, kritische Gedächtniskultur.

Andreas Michel schließlich zeigt, wie Max Czollek in seine Essays wie *Desintegriert euch!* die deutsche Erinnerungskultur als symbolisches Ordnungssystem entlarvt, das marginalisierte Stimmen systematisch ausblendet. Widerstand äußert sich hier nicht als Appell, sondern als performative Strategie: Desintegration, Unversöhnlichkeit und Rachekunst dienen als Instrumente zur Störung eines auf Assimilation und Anpassung ausgerichteten Narrativ der Dominanzkultur.

2.2 Subversive Ästhetiken und figurativer Eigensinn

Der zweite Teil dieses Bandes widmet sich jenen Formen des Widerstands, die sich nicht in offenen politischen Stellungnahmen äußern, sondern in subtilen ästhetischen Verfahren: in Ironie, Fragmentierung, poetischer Verweigerung oder performativer Störung. Hier steht nicht die explizite Opposition im Vordergrund, sondern das ästhetische Aushandeln von Differenz, Ambiguität und subjektiver Autonomie. Widerstand erscheint hier als Eigensinn – als individuelle, oft leise Geste der Abweichung, die sich hegemonialen Wahrnehmungsordnungen entzieht.

Robert Walsers Texte stehen exemplarisch für eine solche subversive Poetik. Jonas Teupert analysiert Walsers subalterne Figuren, deren Gesten der Passivität, Ironie oder scheinbaren Absurdität institutionelle Ordnungen unterlaufen. Diese Figuren operieren nicht mit offenen Konfrontationen, sondern durch Verzögerung, formale Uneindeutigkeit und poetische Selbstverkleinerung. In der Gleichgültigkeit, der Walsers Stil kennzeichnet, sieht Teupert nicht Desinteresse, sondern ein poetisches Verfahren: Alle sozialen Positionen – Diener wie Herr, Schreiber wie Leser – können in ein Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit treten. Somit formuliert Walser eine Ästhetik des Widerstands, in der sanfte, aber beständige Erosion bestehender Herrschaftsverhältnisse durch die Beobachtung des Kleinen, durch das Innehalten im Getriebe der Welt erfahrbar wird.

Hiroko Nishiguchis Analyse des Froschkönigs zeigt, wie auch Märchen Räume kultureller Subversion eröffnen können. Entgegen der heutzutage allgemein akzeptierten Version entzaubert die Prinzessin in der ersten Fassung der *Kinder- und Hausmärchen* den Frosch nicht durch einen Kuss, sondern durch einen Akt der Gewalt: Sie wirft ihn gegen die Wand. Diese Szene verweist auf eine ambivalente Form weiblicher Selbstermächtigung. Internationale Varianten und moralisierende Adaptionen des Märchens zeigen, wie literarische Subversion stets neu kontextualisiert und ideologisch vereinnahmt werden kann.

Alison Lewis untersucht Lutz Pehnerts Dokumentarfilm *Bettina*, der die DDR-Liedermacherin Bettina Wegner porträtiert. Der Film dekonstruiert klassische Widerstandsnarrative, indem er Wegners Leben zwischen Dissidenz, Anpassung und künstlerischer Selbstbehauptung als komplexe Existenzform zeigt. Widerstand erscheint hier nicht als heroisches Handeln, sondern als kreative Selbstbehauptung jenseits binärer Zuschreibungen von Resistenz oder Anpassung, als ein gelebter „Eigen-Sinn“ zwischen Identifikation und Verweigerung.

Auch Christiane Weller analysiert eine solche ästhetisch-existenzielle Dimension des Widerstands. In ihrer Lektüre von Texten von Andrea Paluch, Robert Habeck und Dörte Hansen steht das Meer – insbesondere die Nordsee – als poetischer Resonanzraum im Mittelpunkt. Die Natur wird hier zur Metapher einer Weltverweigerung, einer Suche nach Sinn und Orientierung jenseits ökonomischer Verwertungslogik. Widerstand äußert sich als ästhetisch codierte Gegenwelt zur funktionalisierten Moderne – als Suche nach affektiver Selbstverortung.

Diese Beiträge verdeutlichen, dass literarischer Widerstand nicht zwingend politisch laut oder eindeutig ist. Oft artikuliert er sich in poetischen, performativen oder symbolischen Verfahren, in Formen des Abweichens, des Verweigerens, des Anders-Sprechens. Er ist dort wirksam, wo er irritiert, wo er sich der Eindeutigkeit entzieht und so alternative Wahrnehmungsweisen und Erfahrungsräume erschließt.

2.3 Erinnerung, Vermittlung und kritische Selbstvergewisserung

Der dritte thematische Schwerpunkt des Bandes richtet den Blick auf die diskursiven, institutionellen und medialen Bedingungen literarischen Widerstands. Widerständige Texte existieren nie im luftleeren Raum, denn ihre Wirkung und Lesbarkeit hängen von Vermittlungsinstanzen, Erinnerungskulturen, Bildungsprozessen und fachwissenschaftlichen Deutungsrahmen ab. Diese Perspektive reflektiert nicht nur, wie Widerstand erinnert und tradiert wird, sondern auch, wie er pädagogisch instrumentalisiert oder wissenschaftlich überformt werden kann.

Andreas Wiebel berichtet aus der universitären Praxis und zeigt, wie Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* im interdisziplinären Unterricht nicht nur gelesen, sondern sinnlich erfahrbar gemacht wird – etwa durch Exkursionen, kreative Projekte und historische Spurensuche. Wiebel zeigt eindrucksvoll, dass sich die *Ästhetik des Widerstands* nicht nur als literarisches Monument der deutschen Nachkriegsliteratur bewährt, sondern auch als lebendiges Medium für die Auseinandersetzung mit Kunst, Geschichte und gesellschaftlichem Engagement. Der Widerstandsbegriff des Textes, der sich zwischen kollektiver Erinnerung, politischer Aufklärung und ästhetischer Reflexion bewegt, wird hier selbst zum didaktischen Impuls. Die sprachliche Herausforderung des Textes wird dabei zur produktiven Irritation: Die Studierenden lernen nicht nur über Widerstand, sondern auch durch die eigene, widerständige Aneignung des Textes.

Julia Wolbergs untersucht in ihrer Studie staatlich geförderte Lehrwerke, die im Rahmen Orientierungskurse für Migrant*innen eingesetzt werden. Sie zeigt, wie das Thema „Widerstand im Nationalsozialismus“ im Orientierungskurs instrumentalisiert wird, um einen erinnerungspolitisch konsensfähigen, entlastenden Umgang mit der deutschen Geschichte zu fördern – ein Umgang, der migrantische Perspektiven kaum berücksichtigt. Diese kritische Analyse macht sichtbar, wie Wissen, Macht und Subjektivierung im pädagogischen Kontext miteinander verwoben sind.

Gerhard Lauer, dessen Beitrag diesen Band abschließt, stellt die grundlegende Frage: Ist Literatur überhaupt widerständig – oder wird sie nur als solche gelesen? In seiner kritischen Auseinandersetzung mit der gängigen Vorstellung vom inhärent politischen Charakter literarischer Texte warnt er davor, literarische Werke vorschnell als politisch aufzuladen oder ihre ästhetische Mehrdeutigkeit moralisch zu vereindeutigen. Widerstand, so Lauer, ist keine Texteigenschaft, sondern eine Wirkung – vermittelt durch Rezeption, Diskurs und Kontext. Lauer plädiert für eine Literaturwissenschaft, die sich nicht auf die Wiederholung symbolischer Selbstvergewisserung beschränkt, sondern ihre Rolle als Ort kultureller Selbstreflexion aktiv wahrnimmt – auch im Bewusstsein ihrer historischen Bedingtheit, ihrer institutionellen Prägungen und ihrer erkenntnistheoretischen Grenzen. Dass sein Beitrag den Band abschließt, ist konsequent: Er öffnet die Perspektive auf eine selbstkritische und erkenntnisorien-

tierte Literaturwissenschaft, die nicht nur nach Formen des Widerstands fragt, sondern auch nach der eigenen Beteiligung an deren Erzeugung. Damit bildet er ein kritisches Gegengewicht zu normativen Zuschreibungen und lädt dazu ein, die Vorstellung von literarischem Widerstand selbst zum Gegenstand der Reflexion zu machen: Die Literaturwissenschaft muss sich ihrer eigenen Rolle als Akteur kultureller Selbstvergewisserung bewusstwerden, in dem sie Widerstand nicht nur thematisiert, sondern auch an der eigenen Praxis reflektiert.

Die Beiträge dieses Bandes zeigen eindrücklich, dass Widerstand in der Literatur keine fest umrissene Kategorie ist, sondern ein offenes, dynamisches und kontextabhängiges Feld. Literarischer Widerstand kann explizit oder implizit, laut oder leise, heroisch oder fragmentarisch, politisch oder poetisch sein. Er richtet sich nicht nur gegen äußere Gewalt, sondern ebenso gegen subtile Normierungen, ideologische Rahmungen und kulturelle Ausgrenzungen. Widerstand kann in der Sprache, in der Form, in der Figur, im Rhythmus oder in der Erinnerung liegen – und ebenso in ihrer Brechung, Verweigerung oder Verschiebung.

Die in diesem Band gewählte Gliederung ist dabei keine trennscharfe Typologie, sondern ein heuristisches Raster. Viele der analysierten Texte durchqueren mehrere dieser Felder zugleich. So wird etwa Uwe Timms *Ikarien* nicht nur als historisch-politischer Roman gelesen, sondern auch als Reflexion über Erinnerung und Erzählbarkeit; Robert Walsers Prosa lässt sich zugleich als ästhetische Subversion wie als soziale Kritik verstehen. Gerade in diesen Übergängen, Überlagerungen und Ambivalenzen zeigt sich die analytische wie poetische Produktivität des Widerstandskonzepts.

Aus all diesen Analysen in dem vorliegenden Band ergibt sich die Erkenntnis, dass sich der literarische Widerstand nicht auf dichotome Oppositionen wie etwa zwischen Macht und Ohnmacht, Anpassung und Auflehnung reduziert werden kann. Die Literatur – gerade in ihrer Mehrdeutigkeit, Ambiguität und ästhetischen Komplexität – bietet einen Raum, in dem diese Spannungen nicht aufgelöst, sondern ausgetragen werden können. Zugleich wird deutlich, dass auch die Literaturwissenschaft gefordert ist, ihre eigene Position kritisch zu reflektieren. Widerstand ist kein Attribut, das sich Texten einfach zuschreiben lässt – er entsteht im Vollzug von Lektüre, Interpretation und Vermittlung. In diesem Sinne ist auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit Widerstand selbst eine Form der kulturellen Aushandlung: Sie entscheidet mit darüber, welche Stimmen gehört, welche Erfahrungen erinnert, welche Konflikte sichtbar werden. Die Frage nach literarischem Widerstand ist also zugleich auch eine Frage nach Verantwortung – ästhetisch, politisch, epistemisch. Die literarische Gestaltung von Widerstand ist kein abgeschlossener Akt, sondern eine offene kulturelle Aushandlung, die sich fortlaufend erneuert – im Schreiben, im Lesen, im Erinnern.

Dieses Verständnis des Widerstands als eigenständige epistemische und affektive Praxis, die sich durch ihre inhärente Vielstimmigkeit auszeichnet, bildet

den gemeinsamen Nenner für die in diesem Band versammelten Beiträge. Sie reflektieren sowohl das Potenzial literarischer Texte, Widerstand zu artikulieren, erfahrbar zu machen und zu imaginieren als auch die Grenzen einer solchen Zuschreibung. Ziel des vorliegenden Sammelbandes ist es daher, einen differenzierten Überblick über historische wie gegenwärtige Strategien literarischen Widerstands zu bieten und zugleich Impulse für eine interdisziplinär anschlussfähige Weiterentwicklung des Forschungsfeldes zu geben. Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Widerstand bedeutet dabei nicht nur ein analytisches Unternehmen, sondern auch eine kritische Praxis des Lesens, Denkens und Erzählens – in einer Zeit, in der die Notwendigkeit solcher Praktiken angesichts gegenwärtiger gesellschaftlicher, politischer und ökologischer Herausforderungen deutlicher denn je hervortritt.

Zitierte Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Probleme der Moralphilosophie*, hrsg. von Thomas Schroe-der, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Adorno, Theodor W.: Erziehung nach Auschwitz. In: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959–1969*, hrsg. von Gerd Kadelbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
- Foucault, Michel: Mächte und Strategien. Gespräch mit J. Rancière. *Michel Foucault. Schriften in vier Bänden*. Bd. III 1976–1979, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Foucault, Michel: *Was ist Kritik?* Berlin: Merve Verlag, 1992.
- Caygill, Howard: *On Resistance: A Philosophy of Defiance*, London/New York: Bloomsbury 2013.
- Pickford, Henry W.: Adorno and the categories of resistance. In: *Constellations*, 31, 129–145.

1. Politische und moralische Widerstandsgesten

Eugen Wenzel (TU Chemnitz)

„Vor vielen Gräbern hätt ich mich zu neigen“: Der Widerstandsdichter Albrecht Haushofer

Abstract

The poet Albrecht Haushofer, who was imprisoned by the Gestapo in 1944 and executed shortly before the end of the Second World War, resisted Hitler's regime above all by writing 80 sonnets during his imprisonment. The aim of the article is to show that these lyrical texts represent a single confrontation with the theme of resistance, which extends to the formulation of an entire resistance strategy by the incarcerated author.

1. Einleitung

Nur wenige Tage vorm Kriegsende exekutierte die Gestapo 1945 den Poeten Albrecht Haushofer, den sie aufgrund seiner Beziehungen zum Attentäterkreis um Claus Schenk Graf von Stauffenberg im Zellengefängnis Berlin-Moabit gefangen gehalten hatte. Am Leichnam des Ermordeten fand kurze Zeit darauf sein Bruder vorder- und rückseitig eng beschriebene Blätter, welche die später so genannten *Moabiter Sonette* enthielten: 80 Gedichte, die der Inhaftierte in seinen letzten Lebensmonaten geschrieben hatte. Heute zählen sie zu den bekanntesten literarischen Zeugnissen geistigen Widerstands gegen den Nationalsozialismus. Mit anderen Worten: Die Tatsache, dass Haushofer im Angesicht des gewissen Todes dem Vernichtungswillen seiner Peiniger eine künstlerische Schöpfung entgegenstellt, die inhaltlich schonungslos Anklage führt und darüber hinaus auch noch hohen literarischen Ansprüchen genügt, ist ein überdeutlicher und beeindruckender Ausdruck geistigen Widerstandes gegen ein zutiefst menschenverachtendes Regime. Die Existenz der *Moabiter Sonette* ist somit Teil der Antwort des Dichters auf die Frage, wie ein Mensch, dem keinerlei Möglichkeiten zu aktivem Widerstand mehr zur Verfügung stehen, es dennoch vermag, welchen zu leisten. Diese Formulierung impliziert, dass seine Replik *de facto* noch zahlreiche andere Elemente enthält, und tatsächlich lässt sich bei näherer Betrachtung seiner Anthologie konstatieren, dass sie eine einzige Auseinandersetzung mit dem angeschlagenen Thema darstellt, die bis zur Ausformulierung einer ganzen Widerstandsstrategie reicht. Dies gilt es in wesentlichen Zügen im Folgenden auszuleuchten.

2. Die Wahrheit liegt in der Mitte

Unerlässlich für das Verständnis der Haltung Haushofers zum Stichpunkt Widerstand ist der Kern seiner Weltanschauung. Dieser besteht aus der antiken

Lehre des Maßhaltens, die in dem von Aristoteles eingeführten Begriff Mesotes (*gr.* μεσότης) ihren philosophischen Fachterminus findet und alles Handeln als amoralisch disqualifiziert, welches eine Überschreitung einer von höheren Autoritäten (Götter, Traditionen) oder von der Vernunft festgesetzten Grenze darstellt. Dieses Prinzip hat im Verlaufe der abendländischen Kulturgeschichte nicht nur im Bereich der Ethik unterschiedliche Ausprägungen erfahren. So erhebt es etwa Johann Wolfgang Goethe im Zuge seiner Verteidigung der – strengen formalen Maßregeln unterworfenen – Sonettichtung zu einem poetologischen Grundsatz, wenn er dichtet: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“ (Goethe I, 289). Das Sonett, welchem dieser Vers entstammt, ‚Natur und Kunst‘ (1802), bestimmt zusammen mit dem Sonett ‚Das Sonett‘ (1807) die Weimarer Klassik als eine Harmonisierung, also als ein Finden einer maßvollen Mitte zwischen der Überbewertung der *ratio* in der Aufklärung und der Überbetonung der *emotio* im Sturm und Drang.¹

Dies ist hier insofern relevant, als dadurch auf der Folie der Römerdramen Haushofers, der unter anderem aufgrund der „Anklänge an Goethe“ (Ihering 112) bereits in seinen frühen poetischen Texten bestens mit dessen Lyrik und Gedankenwelt vertraut gewesen ist, deutlich wird, wie sehr der Verfasser der *Moabiter Sonette* „als ein Erbe der deutschen humanistischen Tradition“ (Wassermann 307) dieser tatsächlich verbunden gewesen ist. Die Konzeption der Titelhelden seiner Theaterstücke *Scipio* (1934), *Sulla* (1938) und *Augustus* (1939) führt nämlich zu dem Schluss: „Scipio ist massvoll“ (Ihering 104), „Sulla [fehlt] das rechte Mass“ (106) und Augustus baut sein Kaiserreich „auf Mass und Vernunft“ (108) auf. Allerdings bedingt beim Letzteren die Überbetonung der *ratio* – wie im Falle der Aufklärung – eine „kühle Distanz zu den Menschen und Dingen. [...] Masshalten allein macht also den guten Herrscher nicht aus. Octavian, der Inbegriff der haushoferschen Tugend des Masshaltens, ist zum Scheitern verurteilt, denn ‚ihm mangelt das Gefühl‘ (110). In Anbetracht des Ausrufs Faustens: „Gefühl ist alles“ (Goethe 124), welcher den Sturm und Drang auf den Punkt bringt, ist der ideale Herrscher in den Augen Haushofers somit der ideale Mensch der Weimarer Klassik, der eine die beiden Extreme Vernunft und Sinnlichkeit mäßige Mitte findet und entsprechend lebt und handelt. Diese Feststellung beinhaltet, dass jedem Herrscher, der ein festgesetztes Maß missachtet, laut Haushofer zwingend Widerstand geleistet werden muss, so beispielsweise den Nationalsozialisten. Diese werden im XLVII. Moabiter Sonett ganz konsequent als „die Herren ohne Mass“ charakterisiert, und es ist überaus bezeichnend, dass Haushofer ihnen im selben Gedicht „ein[en] Kant, ein[en]

1 Um Missverständnissen vorzubeugen, sei angemerkt, dass das soeben Gesagte keinesfalls bedeutet, die Aufklärung würde die *emotio* und der Sturm und Drang die *ratio* verneinen. Beiden Strömungen geht es vielmehr um Hierarchien: Bei jener ist die Sinnlichkeit untergeordnet und bei dieser die Rationalität. Die Weimarer Klassik hingegen strebt einen Ausgleich an, so dass sie als ein „Versuch einer Diätetik der Seelenkräfte [...], die in einem Equilibrium gehalten werden sollen“ (Buschmeier, Kauffmann 34), gelesen werden kann.

Bach, ein[en] Goethe“ (Haushofer 53) als Zeugen für das Wahre und Rechte entgegengesetzt.

Das Gesagte evoziert die Frage, wo genau die festgesetzten Grenzen für Haushofer verlaufen, die nicht überschritten werden dürfen? Die Antwort lässt sich mit Hilfe des LXVII. Moabiter Sonetts eruieren. Darin bekennt das lyrische Ich, dass „von allen, die mein Auge selbst gekannt [...],/Am tiefsten hat mich Nansens Art gebannt“, die darin bestanden habe, „der Menschen Leid zu mindern,/Zu retten und zu helfen und zu lindern“ (Haushofer 73). Der Verfasser bezieht sich hier auf den Polarforscher Fridtjof Nansen, „den Schöpfer des ‚Nansen-Passes‘ für politische Flüchtlinge, [wofür der Norweger] 1922 den Friedensnobelpreis“ (Laack 93) erhielt und was für das lyrische Ich des Gedichtes ein Musterbeispiel für moralisch richtiges Handeln darstellt. Entsprechend überschreitet ein Staat überall dort seine Grenzen – folglich muss ihm da Widerstand entgegengebracht werden –, wo er Leid nicht mindert, sondern welches zufügt, wo er nicht rettet, sondern vernichtet, wo er nicht hilft, sondern der Abhilfe entgegenwirkt. So könnte sinngemäß das zum Widerstand verpflichtende formale Moralgesetz Haushofers lauten.

3. Die Bewahrung der Haltung als einzige Möglichkeit des Widerstands

Es ist offensichtlich, dass einem freien Menschen ganz andere Mittel zur Verfügung stehen, diese haushofersche Variante des kategorischen Imperativs in die Tat umzusetzen, als jemandem, der seiner Freiheit beraubt ist. Und weil für Haushofer mit der Inhaftierung sämtliche Optionen aktiven Widerstands gänzlich aus dem Horizont des Möglichen gerückt sind, fokussieren sich seine Gedanken in den *Moabiter Sonetten* nur noch darauf, welche Form der Auflehnung in einer so hoffnungslosen Lage wie der seinigen überhaupt noch denkbar ist. An dieser Stelle ist es hilfreich, sich zu vergegenwärtigen, dass sich „mit dem Übertritt ins Gefängnis [...] eine Antithese zwischen Drinnen und Draußen, zwischen Isolation und Gemeinschaft, zwischen Ohnmacht und Macht – kurz: ein weitreichender Welt- und Kommunikationsverlust“ herauskristallisiert, der nur allzu leicht zur Zersetzung der Persönlichkeit führt, weshalb es für den Gefangenen während der Haft primär darum geht, seine „Identität bewahren [zu] können“ (Lindauer 25 f.).

Der Widerstand eines Menschen wird demnach nicht zwangsläufig mit der Gefangensetzung gebrochen, sondern erst in dem Moment, wo der Inhaftierte seine Fassung verliert und geistig aufgibt. Laut Ernst Wiechert, der seine Zeit im KZ Buchenwald in seinem Bericht *Der Totenwald* (1939) verarbeitet hat, ist die Bewahrung der Fassung der alleinige Weg des Widerstandes, welcher einem Eingekerkerten bleibt: „Haltung war das einzige, was der Gewalt entgegengesetzt werden konnte“ (Wiechert 24). Haushofer hätte ihm darin sicherlich zugestimmt, wie unter anderem seine Bewunderung für Kardinal Jean de la Balue zeigt, welchem er das LXIII. Moabiter Sonett widmet. Der katholische Geistliche

war über 20 Jahre lang in Kerkerhaft gehalten worden, doch es ist seinen Peinigern nicht gelungen, „im Geist ihn zu vernichten“ (Haushofer 69). Wie er sich seine Würde und Fassung bewahren konnte, sagen die Worte: „Er las und schrieb in seiner Kerze Sicht,/Bis langsam ihm erlosch der Augen Kraft“ (ebd.). Worauf der Dichter hier Bezug nimmt, ist die „therapeutische Funktion von Schreiben“ (Lindauer 25), welche dem Eingesperrten die Bewahrung einer freien Seele ermöglicht. Allein schon die Tatsache, dass jemand in einer völlig aussichtslosen Situation klare Gedanken strukturiert zu Papier bringt, drückt für Haushofer die seelische Freiheit und den Widerstand gegen eine alles zersetzende Gewalt und aus. Je strukturierter – sprich: ‚gefasster‘ – die Form der Gedanken in Erscheinung tritt, desto stärker ist folglich auch die dahinterstehende Widerstandskraft. Hierin dürfte der entscheidende Grund liegen, warum Haushofer, „der sich in der frühen Lyrik an verschiedenen Formen und Metren versucht hat“ (Ihering 115), nicht einfach Gedichte schrieb, sondern bewusst das formstrenge Sonett wählte. Denn diese Form verlangt Disziplin und Ordnung und duldet keine emotionale Auflösung. Allein die äußere Form des Sonetts strahlt schon eine Würde aus, die sich über das Leid erhebt und aller Gewalt überlegen zeigt.²

Zur Bewahrung der Haltung des Inhaftierten tragen diese Dichtungen auf gedanklicher Ebene unter anderem dadurch bei, dass sie eine Rückbesinnung auf Menschen ermöglichen, die in ähnlichen Situationen wie der Autor waren und durch ihr tröstendes Beispiel zur Nachahmung ihres Verhaltens anregen. „Die Toten helfen ihr [i.e. der Seele], die Bahn zu finden“ (Haushofer 80), heißt es im Moabiter Sonetts LXXIV – ein Vers, der genau dieses zum Ausdruck bringt. Dass Haushofer die Schicksale einzelner immer wieder thematisiert, zeigt, wie wichtig diese geistige Stütze für ihn war. Der Vers „Vor vielen Gräbern hätt ich mich zu neigen“ (ebd.) drückt daher die Dankbarkeit gegenüber jenen Menschen aus, zu denen laut dem Verfasser auch Boethius und Thomas Morus gehören. Wie der Kardinal Balue schrieb auch Boethius im Gefängnis, und mit der Abfassung seiner *Consolatio philosophiae* (*Der Trost der Philosophie*, 523) bewahrt er nicht nur seine eigene Fassung und Würde, sondern „[v]ielen hat er später Trost gespendet“ (70), da seine Schrift „die Bedeutung real-erlebbarer Gefangenschaft [relativiert], indem ihr etwas Schlimmeres gegenübergestellt wird, das metaphorisch als Unfreiheit gilt“ (Schuhmacher 240). Hinter dieser Aussage steht die neoplatonische Position des Boethius, die – um es mit Goethe zu formulieren – davon ausgeht, „daß der Leib ein Kerker ist“ (Goethe I, 380). Der in ihm eingesperrte Geist wird durch die Triebnatur des Menschen ständig vom Wesent-

2 Vgl. auch die folgende Erklärung für die verhältnismäßig große Menge an lyrischen Texten zum Thema Gefangenschaft: „Das Ringen [der] Autoren, [die sich im Gefängnis] in der äußersten physischen Bedrohung [befinden] und ganz zurückgeworfen [sind] auf sich selbst, [...] um Sammlung, Fassung und Endgültigkeit lässt sie nach den festen Strukturen von Vers und Reim greifen, nach epigrammatischer Prägnanz, der Geschlossenheit des Sonetts und dem Regemaß der strophischen Gedichtform“ (Koppenfels 132 f.).

lichen abgelenkt, nämlich von der Erkenntnis der Wahrheit. Diese wiederum besteht – um es platonisch zu fassen – in der Einsicht in die Nichtigkeit des irdischen, sinnlichen Daseins. Daraus folgt zwangsläufig die Hinwendung zur transzendenten, idealen Welt und damit eine Absage an das triebgesteuerte Leben. Diese innere Umkehr führt nach Boethius zu einer Annäherung an Gott. Aus diesem Grunde ist für Boethius die Kerkerhaft keineswegs nur negativ konnotiert. Im Gegenteil: Da die Triebbefriedigung in der Haft äußerst eingeschränkt ist, wird sich der Mensch notgedrungen auf den Geist konzentrieren – er kann den Blick für das Wesentliche zurückgewinnen.³

Dadurch erscheint die Inhaftierung, das heißt die erzwungene Loslösung von der materiellen Seite des Lebens, als Teil eines göttlichen Plans, der darin besteht, den Menschen auf den Pfad der Erkenntnis zu führen. Fängt der Mensch an, das zu begreifen, das bedeutet: die Belanglosigkeit des triebgeleiteten Lebens zu erfassen und sich von ihm zu distanzieren, so lässt ihn diese Entwicklung das „Schicksal mehr und mehr verarbeiten und schließlich anerkennen“ und führt ihn in letzter Konsequenz „zur Erlösung“ (Lindauer 20) vom Leiden an seiner Situation, da dieses faktisch nur dort entsteht, wo es dem Menschen, wie etwa in der Gefangenschaft, nicht länger möglich ist, seine Triebe hinreichend zu befriedigen. Sinkt die Befriedigung der Triebe im Zuge des beschriebenen Erkenntnisprozesses bis zur Bedeutungslosigkeit herab, so vermag die Unmöglichkeit, sie zu befriedigen, auch nicht qualvoll zu sein.

Zu sehen ist in diesem Kontext die Überschrift ‚Entfesselung‘ des LII. Moabiter Sonetts, die eine Befreiung, jedoch keineswegs das Abfallen von physischen Fesseln beschreibt. In diesem Gedicht bezeichnet das lyrische Ich seine „Begierden, Wünsche“ als „Ketten“, die, anders als Ketten aus Metall, „zu lösen schwerer sind“, die abzuwerfen jedoch entscheidend ist, da „des Willens Lüste [...] das Herz versteinen“ (Haushofer 58). Daher ist das lyrische Ich seiner Haft sogar dankbar, weil sie ihm dabei geholfen haben sollte, sich von den Trieben zu befreien: „Bin ich von ihnen freier als ich war,/So dank ich diesem letzten halben Jahr“ (ebd.). Artikuliert sich in diesen Worten noch eine gewisse Unsicherheit darob, ob die Zeit hinter Gittern „die Seele [...] aus der Sinne Schein“ (22) zu retten geholfen habe, so ist sie in dem Moabiter Sonett LXXIV gänzlich

3 Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang einer der Dialoge der Inhaftierten Edmond Dantès und Abbè Faria aus *Le Comte de Monte-Cristo* (*Der Graf von Monte Cristo*, 1846). Darin bringt Dantès seine Bewunderung für das sehr weitreichende Wissen und die philosophische Klarheit der Gedankengänge des Geistlichen zum Ausdruck und äußert abschließend, dass Faria unter solchen Voraussetzungen Unglaubliches hätte leisten können, wenn er frei gewesen wäre. Daraufhin erwidert der Abbè, dass dieser Fall nicht eingetreten wäre, da er, wäre er frei gewesen, seine gesamte Energie, seine Begabungen und sein Wissen höchstwahrscheinlich auf die alltäglichen Nichtigkeiten und Belanglosigkeiten verschwendet hätte, die es im Gefängnis nicht gäbe, weshalb sich der Geist an einem solchen Ort vollkommen frei entfalten könne.

verschwunden: „Die Seele loszubinden/Von aller Umwelt hab ich längst gelernt“ (80).

Angesichts einer solchen Sichtweise gleicht die Gefangenschaft im Prinzip einer weltabgewandten Lebensform, wie sie auch in klöstlicher Zurückgezogenheit zu finden ist – etwa bei den buddhistischen Mönchen, von denen im III. Moabiter Sonett die Rede ist. Aufgrund ihrer Distanzierung von den irdischen Genüssen, die stets an raum-zeitliche Erscheinungen gebunden sind, leben die Mönche in Tibet „gelöst von Zeit und Ort“ (9).

Die Konsequenz von dieser Loslösung vom raum-zeitlich orientierten Denken und Handeln, von diesem „stoffgebundene[n] Meinen“ (ebd.), besteht darin, dass die zwischen den einzelnen Phänomenen dieser Welt existierenden Grenzen, die als raum-zeitliche Abtrennungen umschrieben werden können, aufgehoben werden und das Individuum sich als Teil eines großen Ganzen zu erfahren anfängt: Es „verwandelt sich/Ins grosse Du hinein das kleine Ich“ (ebd.), mit der Folge, dass die individuellen Sorgen vollkommen irrelevant werden. Erreicht ein Inhaftierter ein solches Entwicklungsstadium, so wird ihn seine Gefangenschaft kaum mehr berühren und seine Widerstandskraft wird viel stärker sein als je zuvor. Kurz gesagt: Das lyrische Ich der *Moabiter Sonette* trägt wesentlich zur Bewahrung seiner Haltung bei, indem es sich der Metaphysik öffnet – präziser: der Vorstellung von der Existenz zweier Welten – und sich zunehmend an der Transzendenz orientiert, an der jenseits des Raum-Zeit-Kontinuums liegenden Welt. Dadurch wird es unabhängiger vom sinnlichen Leben und somit auch widerstandsfähiger gegenüber seinen Peinigern.

4. Die Gewalt dem Begriff nach vernichten

Mit seiner Anknüpfung an die Betrachtung der Haft als etwas, was für die eigene Entwicklung durchweg positiv ist,⁴ setzt sich das lyrische Ich der *Moabiter Sonette* nicht nur in Beziehung zu Boethius, sondern auch zum Diskurs um den Begriff des Erhabenen, den Immanuel Kant in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) mit den Worten angestoßen hat: „Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist, [...] was über alle Vergleichung groß ist“ (Kant 5, 333). Kants Ansatz gründet in der Frage: „Was ist das, was selbst dem Wilden ein Gegenstand der größten Bewunderung ist? Ein Mensch[,] der nicht erschrickt, der sich nicht fürchtet, also der Gefahr nicht weicht, zugleich aber mit völliger Überlegung rüstig zu Werke geht“ (Kant 5, 351). Aus dieser Beobachtung leitet der Königsberger Philosoph ab, dass „die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten [ist], sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns, überlegen zu sein uns bewußt werden können“ (353). Anders formuliert: Die Natur des

4 Vgl. hierzu Lindauer 69: Haushofer „deutet den Ort des Gefängnisses um: Es fungiert nicht mehr als Ort der Gefangenschaft, sondern als der Ort, der einen Menschen verändert“.

Menschen, das heißt seine triebgesteuerte Sinnlichkeit, und die physische Natur der ihn umgebenden Welt lassen den Menschen bei seiner Geburt als ihren Gefangenen ins Leben treten. Er wird im Umgang mit seinen Mitmenschen stets im Interesse der Neigungen seiner Triebe handeln, wenn keine anderen Kräfte auf ihn wirken. Eine solche befreiende Kraft ist die Vernunft: Wenn der Mensch in seinen Entscheidungen dem kategorischen Imperativ zu folgen anfängt, also nicht dem, was von seinen Neigungen gewollt, sondern was von der Vernunft geboten wird, so zeigt er sich als über die Natur erhaben und somit frei von der Lenkung durch seine Sinnlichkeit,⁵ womit (i) Kant in aller Unmissverständlichkeit die Herrschaft der *ratio* über die *emotio* einklagt, (ii) der Goethesche Vers: „Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben“ (Goethe 1, 289) auch als eine poetische Paraphrase des soeben skizzierten Gedankenganges gelesen werden kann und (iii) die oben bereits kurz angeschnittene Bewunderung Haushofers für Kant noch besser verständlich wird.

Die Erhabenheit über die sinnliche Seite seines Wesens ist ein tragendes Element der Strategie des inhaftierten Dichters, Haltung zu bewahren und dadurch seinen Unterdrückern Widerstand entgegenzusetzen, wobei die Orientierung an unerschütterlichen moralischen Gesetzen der Vernunft die zwingende Voraussetzung dazu ist. Insofern trifft Carl Friedrich von Weizsäcker in seinen Erinnerungen an den ermordeten Poeten den Kern der Wahrheit, wenn er als den „vielleicht tiefsten Antrieb [dieses seines Freundes] das Erkennen der Gesetze und das Handeln nach den Gesetzen“ ansieht und ergänzend festhält, dass es „seine Vorstellung vom Glück und vom Recht war, dass wir es vermögen, zu diesen Gesetzen frei und bewusst ja zu sagen“ (Weizsäcker 154f.). Gleichfalls beachtenswert ist es, wie Weizsäcker Haushofers Traditionalismus und Glauben an Gesetze miteinander in Beziehung bringt: „Seine Verbundenheit mit der Tradition [war] ein Wiedererkennen und Wiedererfüllen der Gesetze, die für unsere Väter galten, für uns gelten und für unsere Söhne gelten werden“ (155). Ein solches tradiertes Gesetz könnte in den Worten Goethes lauten: „Was bringt zu Ehren?/Sich wehren!“ (Goethe 1, 332). Diese aus dem kategorischen Imperativ ableitbare Botschaft⁶ galt es für Haushofer als ein unumstößliches Gesetz

- 5 Diese Verdrängung der Natur, mit welcher der Mensch bei Kant faktisch an die Stelle Gottes tritt, der ursprünglich die Position des Erhabenen innehatte, findet einen überaus plastischen Ausdruck in den beiden Gemälden Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1810) und *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818). Während in jenem der Mönch, ein Sinnbild der Demut des Menschen vor Gott, vor dem Hintergrund des Meeres und des Himmels, welche fast die gesamte Leinwand ausfüllen, beinahe gänzlich aus dem Bild zu verschwinden droht, steht in diesem der Wanderer in der Pose eines Eroberers auf einem Felsvorsprung mitten im Bild und blickt, die Präposition ‚über‘ im Titel des Kunstwerkes deutet es bereits an, auf die ihm zu Füßen liegende Natur herab.
- 6 Kants erste Formel des kategorischen Imperativs, „ich soll niemals anders verfahren, als so, daß ich auch wollen könne, meine Maxime solle ein allgemeines Gesetz werden“ (Kant 4, 28), bedeutet, angewandt auf den vorliegenden Fall:

wiederzuerkennen und in Anwendung zu bringen, und sei es nur in der Weise, dass sich der Mensch – wenn es anders gar nicht mehr geht – nur geistig zur Wehr setzt.⁷

Doch damit gelangt Haushofers Auseinandersetzung mit dem Begriff des Erhabenen noch keineswegs an ihr Ende, denn sie umfasst nicht nur Kants Vorstellungen, sondern auch diejenigen Schillers und Friedrich Nietzsches. Bekanntlich ist Schiller mit dem Rigorismus der formalen Ethik Kants nicht einverstanden, *in concreto* mit dem Bestreben, „den Einfluß der Neigung“, sprich: der Sinnlichkeit, „ganz ab[zu]sondern“ (Kant 4, 27) und für wahr zu befinden, dass eine aus Neigung verübte moralische Tat keinerlei moralischen Wert besitze. Dem stellt Schiller sein Konzept der schönen Seele entgegen, von welcher dann gesprochen werden kann, wenn „Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonisieren“ (Schiller 4, 499). Nun gibt es allerdings auch Fälle, wo die Triebseite unmöglich dasjenige möchte, was das moralisch Richtige ist. In einer solchen Situation muss der Mensch sich zwingen, moralisch zu handeln, das heißt seine Triebnatur zu unterdrücken.

Ein Mensch, der so zu handeln vermag, besitzt laut Schiller eine erhabene Seele. Eine solche findet der Leser innerhalb des schillerschen Oeuvres beispielsweise in der Titelgestalt der *Maria Stuart* (1800), deren historisches Vorbild – gleich Haushofer – wegen Hochverrats hingerichtet worden ist. Der Selbsterhaltungstrieb würde ihr unter allen Umständen gebieten, vor ihren Peinigern um Gnade zu flehen, doch ein solches Verhalten ist vom Standpunkt der Vernunft aus kaum zulässig, weil es den geistigen Widerstand unterminiert. Daher heißt es etwa in der *Braut von Messina* (1803): „Das Leben ist der Güter höchstes nicht,/Der Übel größtes aber ist die Schuld“ (2, 467), die Schuld, so müsste hier

Kann ich es wollen, dass sich alle gleich mir zur Wehr setzen, wenn der Machthaber bestimmte Grenzen der Vernunft zu überschreiten anfängt? Die Antwort lautet gemäß Kant ja, weshalb meine Maxime ein moralisches Gesetz darstellt, denn wenn sich alle zu wehren beginnen, so sind die Chancen am größten, dem Tyrannen Einhalt zu gebieten. Die zitierten Verse könnten somit z. B. Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* (1804) als Motto vorangestellt werden, diesem mit einem Aufführungsverbot von den Nationalsozialisten belegten Stück, zu dem Goethe seinem Freund den Stoff überlassen hat und welches dem Zuschauer unmissverständlich vors Auge führt, wie gering die Aussichten eines Tyrannen auf Erfolg sind, wenn ein ganzes Volk der goetheschen Fassung des kategorischen Imperativs folgt und sich gegen den Unterdrücker erhebt.

- 7 Hierin liegt übrigens die Ursache für Haushofers Ablehnung des Suizids: „Ich bin bereit, zu bleiben wie zu gehn“ (Haushofer 35), doch nicht bereit, Hand an sich zu legen. „Die Schwelle steht mir [zwar] offen“, jedoch stellt der Selbstmord in Wirklichkeit – und „mag uns ein Gott, mag uns ein Teufel quälen“ (11) – keine Option dar. Der Freitod, gleichviel ob von Gott, der Vernunft oder der Tradition verboten, „ist uns nicht erlaubt“, da es sich „fortzustehlen“ (ebd.), also eine Flucht und eine Kapitulation vor dem Feind bedeuten würde, dem gegenüber die einzige richtige Haltung die des Widerstandes sein kann, selbst dann, wenn er lediglich rein geistiger Natur zu sein vermag.

sinngemäß ergänzt werden, gegenüber dem Gesetz der Vernunft. Aber wie kann sich die schottische Königin angesichts des unausweichlichen Todes über ihren Lebenstrieb und somit letztendlich auch über ihre Peiniger erhaben zeigen? Schiller antwortet:

Kann [der Mensch] den physischen Kräften keine verhältnismäßige physische Kraft mehr entgegensetzen, so bleibt ihm, um keine Gewalt zu erleiden, nichts anders übrig, als ein Verhältnis, welches ihm so nachteilig ist, ganz und gar aufzuheben und eine Gewalt, die er der Tat nach erleiden muß, dem Begriff nach zu vernichten. Eine Gewalt dem Begriffe nach vernichten, heißt aber nichts anders, als sich derselben freiwillig unterwerfen (4, 755 f.).

Dies kann bedeuten: Sobald ich beginne, das mir gesprochene Todesurteil zu akzeptieren, hört es auf, eine Pein für mich zu sein, und hört mein Peiniger auf, Macht über meinen Geist zu haben: „Sein Vorteil über mich ist aus, sobald ich will“ (513). In der Schlusszene des Dramas betritt die nicht zufällig „weiß und festlich gekleidet[e]“ (2, 290) Protagonistin das Schafott voller Gelassenheit und gibt damit ein „Beispiel edler Fassung“ (287). Sie vermag dies, weil sie ihr Todesurteil akzeptiert. Damit ist sie es – und nicht ihre Widersacherin Elisabeth Tudor, die Königin von England – die triumphiert, auch wenn sie den Tod erleidet.

Schillers Forderung, sich der Gewalt freiwillig zu unterwerfen, kann aber auch – wie im Denken Nietzsches – weit mehr als lediglich die Akzeptanz des Unvermeidlichen bedeuten. Um sich erhaben über sein schreckliches Schicksal und seine Feinde zeigen zu können, muss der Mensch laut der nietzscheanischen Philosophie „das Nothwendige nicht bloss ertragen [und akzeptieren], sondern es lieben“ (Nietzsche 6, 297). Er müsse alles Geschehene als von ihm selbst vollat gewollt betrachten: „So wollte ich es!“ (4, 179), muss laut Nietzsches Zarathustra die Antwort des Menschen auf sämtliche negative Geschehnisse in seinem Leben sein, wenn er frei von Bitterkeit und in einem harmonischen Verhältnis zum Dasein verbleiben möchte. Der sich hierin artikulierende, von Nietzsche geprägte Begriff des *amor fati*, die Liebe zum Schicksal, hat auch bei Albert Camus eine durchweg positive Resonanz gefunden.

Bei diesem französischen Existentialisten wird sie durch seine Auslegung der Figur des Sisyphos in seinem 1942 – also inmitten der deutschen Okkupation Frankreichs – verfassten Essay *Le Mythe de Sisyphe* (*Der Mythos des Sisyphos*) erzeugt. Seine Deutung nimmt ihren Anfang mit der Aussage des „Ödipus des Sophokles, [...] dass alles gut ist. [...] Dieses Wort ist heilig. [...] Sein Schicksal gehört [nämlich] ihm“, sobald er es ausspricht, denn damit bringt er äußerlich zum Ausdruck, dass er innerlich sein Schicksal „als von ihm [selbst] geschaffen“ (Camus 144 f.) zu sehen und somit auch zu lieben begonnen hat. Diese willentliche Umdeutung der Wirklichkeit mag also eine Verdrehung der ‚Wahrheit‘ darstellen, erfüllt jedoch den Zweck, dass der Mensch nicht zusammenbricht im Angesicht eines unbarmherzigen Schicksals, sondern sich sogar eine positive Beziehung zum Leben bewahrt. Deswegen schließt Camus seinen Gedanken gang mit den Worten, dass „wir [...] uns Sisyphos“, der zu der sinnlosen Tätig-

keit verdammt ist, bis in alle Ewigkeit hinein einen immer wieder nach unten rollenden Stein einen steilen Berg hinaufschieben zu müssen, „als einen glücklichen Menschen vor[zu]stellen“ (145) haben.⁸ Eine Vertrautheit mit Nietzsche muss auch bei der Berliner Lyrikerin Gertrud Kolmar vorausgesetzt werden, worauf vor allem der Gebrauch des Ausdrucks *amor fati* in ihrem Schreiben an die Schwester vom 24. Januar 1943 hindeutet. Darin meint die kurz darauf nach Auschwitz deportierte und dort umgebrachte Künstlerin, „eine ganze Menge gelernt zu haben. Vor allem dies Eine: Amor fati: Liebe zum Schicksal“ (Kolmar 198). Bereits am 15. Dezember 1942 schreibt sie derselben Adressatin über diese „Lehre von der Freiheit des menschlichen Willens inmitten seiner Unfreiheit“ im Zusammenhang mit der Arbeit, die sie in einer deutschen Fabrik zu verrichten gezwungen ist: „In dem Augenblick, da ich sie in meinem Herzen bejahte, lastete schon kein Druck mehr auf mir“ (189f.). Aus diesen Zeilen spricht ein Mensch, der sich – ähnlich wie Maria Stuart und Haushofer – keinerlei Illusionen bezüglich seines ihn erwartenden furchtbaren Schicksals hingibt und ihm

-
- 8 Vom utilitaristischen Standpunkt aus betrachtet, ist die von Nietzsche und Camus geforderte Beugung der Wahrheit also durchaus legitim, muss zugleich aber auch nicht zwingend als eine Selbsttäuschung gesehen werden, wie etwa Oscar Wilde zu verstehen gibt. In *De Profundis* (1897), wo er seine zweijährige Haftzeit verarbeitet, hält er in einer stark an Nietzsches Perspektivismus erinnernden Manier fest: „If people tell you that it [i.e. the past] is irrevocable, do not believe them, [since] time and space, succession and extension, are merely accidental conditions of thought. [...] Things, also, are in their essence what we choose to make them“, so dass kaum von einer Verdrehung der Wahrheit gesprochen werden kann, wenn der Mensch anfängt, die Vergangenheit „with different eyes“ zu betrachten, was „is only to be done fully by accepting it [i.e. the past] as an inevitable part of the evolution of my life and character: by bowing my head to everything that I have suffered“ (Wilde 210). Mit den letzten Worten setzt sich die Parallele zum Philosophen des *amor fati* fort und wird zugleich evident, dass es für Wilde um der Selbstentwicklung willen unverzeihlich ist, das Schicksal im Allgemeinen und die Haft im Besonderen nicht zu akzeptieren: „To regret one’s own experiences is to arrest one’s own development. To deny one’s own experiences is to put a lie into the lips of one’s life. It is no less than a denial of the soul“ (156). Als ein weiterer entscheidender Grund für die unbedingte Bejahung des Schicksals kommt hinzu, dass eine ablehnende Haltung gegenüber dem Fatum nicht nur die persönliche Entwicklung hemmt, sondern einen auch innerlich zerstört. „Many men on their release carry their prison about with them into the air“ (157), d. h., dass sie infolge der Nichtakzeptanz ihres Loses bis zur Entlassung derartig verbittert, dass ihnen im Anschluss daran kein harmonisches Verhältnis zum Dasein mehr möglich ist. Hat das Gefängnis den Menschen so weit gebracht, so hat es sein eigentliches Ziel erreicht. Daher galt für Wilde während der Haft: „The first thing that I have got to do is to free myself from any possible bitterness of feeling against the world“ (153). Um das zu erreichen, „I have got to make everything that has happened to me good for me“ (155), was faktisch auf eine Bejahung des Schicksals verweist.

mit Hilfe der Vorstellung vom Erhabenen mit Würde und Gelassenheit zu begegnen strebt.

5. Ähnliche Sichtweisen bei unterschiedlichen Gefangenschaftserfahrungen

Gelassenheit ist hier das Stichwort, das den Bogen zu Haushofer zurück spannt. Im LIX. Moabiter Sonett fragt sich das lyrische Ich nach dem Sinn des Wissens und kommt zu der *conclusio*: „Sein bestes Erbe heisst Gelassenheit“ (Haushofer 65). Die Inkarnation der Gelassenheit ist für den inhaftierten Poeten der bereits erwähnte Thomas Morus, der gegen die Loslösung der anglikanischen Kirche von der katholischen unter Heinrich VIII, dem Vater Elisabeth Tudors, opponiert hatte und für diesen angeblichen Landesverrat eingekerkert und schließlich hingerichtet wurde. In dem Morus gewidmeten Moabiter Sonett LXV, das unmittelbar auf die Sonette über Kardinal Balou und Boethius folgt, zeigt sich die Gelassenheit und damit eine geistige, vom Feind ungebrochene Überlegenheit darin, dass der Verurteilte, als sein Kopf auf den Block gelegt wird, den in der Haft gewachsenen Bart beiseite schiebt und dabei „mit leisen/Gelassnen Worten lächelnd [spricht]:,Hochverrat/Hat nur der Kopf und nicht der Bart befangen./Und lächelnd gab er sich dem Tod gefangen“ (71). Morus wirkt gelassen und erhaben über sein Schicksal und seine Feinde, weil er sein Los akzeptiert. Wie wichtig dieser Zusammenhang – und insbesondere der Aspekt der Gelassenheit – für Haushofer als Grundelemente seiner Widerstandsstrategie ist, zeigt sich vor allem daran, dass das andere Werk, an dem er im Moabiter Gefängnis gearbeitet hat, das „unvollendet gebliebene Thomas-Morus-Drama *Merry Old England*“ (Lindauer 60) ist. Er hat diesem Menschen also einen großen Teil seiner wenigen verbleibenden Zeit auf Erden gewidmet. Diese Tragödie wäre, hätte Haushofer sie vollendet, als ein zweites Maria-Stuart-Drama in die deutsche Literaturgeschichte eingegangen, da sie sich auf dieselbe Periode der englischen Geschichte bezieht und Haushofers Morus-Gestalt dieselben Aussagen übermittelt wie Schillers Maria: Beide ‚vernichten‘ die ihnen drohenden unvermeidliche Gewalt – die der eine vom Vater, die andere von der Tochter aus dem Hause Tudor erfährt –, indem sie ihr Schicksal bejahen und sich so als über ihre Lebenstribe und ihre Feinde erhaben erweisen.

Es kann daher festgehalten werden, dass sich Erhabenheit, die für den geistigen Widerstand im Angesicht des Todes unentbehrlich ist, für Haushofer (i) aus einer strengen Befolgung tradierter unumstößlicher Moralgesetze und (ii) aus der Akzeptanz des Fatums ergibt. Die Annahme, (ii) gehe nicht nur auf Haushofers Beschäftigung mit Morus zurück, sondern auch auf seine Auseinandersetzung mit Schiller und Nietzsche, kann anhand der haushoferschen Texte nicht endgültig belegt werden, erscheint jedoch sehr wahrscheinlich. Haushofers intensive Auseinandersetzung mit Goethe macht es wenig überzeugend anzunehmen, dass er – ein überaus gebildeter Mann, der auf Traditionen sehr großen Wert legte, – sich nicht auch mit Schiller und dessen zentralen Vorstellung von der erhabenen Seele befasst habe, zumal diese unmittelbar aus einer kriti-

schen Auseinandersetzung mit dem von ihm zutiefst verehrten Kant hervorgegangenen ist. Naheliegend ist auch seine Vertrautheit mit Nietzsche, der in intellektuellen Kreisen seiner Zeit – längst nicht nur aufgrund seiner Vereinnahmung durch die NS-Ideologie – ebenso ein fester Begriff gewesen ist wie die Klassiker von Weimar. Gottfried Benn (geb. 1886) trifft durchaus den Kern, wenn er 1950 hinsichtlich Nietzsches (1844–1900) festhält:

Eigentlich hat alles, was meine Generation diskutierte, innerlich sich auseinander dachte, man kann sagen: erlitt, man kann auch sagen: breittrat – alles das hatte sich bereits bei Nietzsche ausgesprochen und erschöpft, definitive Formulierung gefunden, alles Weitere war Exegese. [...] Für meine Generation war er das Erdbeben der Epoche (Benn 2, 1046 f.).

So ist es kaum überraschend, dass sich Spuren von Nietzsches Denken bei Camus (geb. 1913) und Kolmar (geb. 1894) finden, und es wäre aus demselben Grunde im höchsten Maße erstaunlich, wenn Haushofer (geb. 1903) davon gänzlich unberührt geblieben wäre. Auffällig ist jedenfalls, dass die drei zuletzt Genannten auf ihre jeweils eigene Weise gefangen sind und trotz ihren unterschiedlichen Erfahrungshorizonten letztendlich ein und demselben Gedanken zustimmen (Camus 1942, Kolmar 1942/43, Haushofer 1944/45) – einem Gedanken, der sich bereits in den philosophischen Reflexionen Schillers und Nietzsches artikuliert: Camus lebt im von der Wehrmacht besetzten Frankreich, Kolmar wird als Jüdin in Deutschland verfolgt und steht unmittelbar vor der Deportation in ein von der SS bewachtes Konzentrationslager, und Haushofer ist in einem von der Gestapo geführten Gefängnis inhaftiert. Sie alle beschäftigt die Frage, wie unter solchen Bedingungen noch Widerstand geleistet werden kann, und alle drei gelangen zur selben Antwort, dass geistiger Widerstand gegen ein widriges Dasein wesentlich in der Akzeptanz oder gar in der uneingeschränkten Bejahung der Situation besteht, die einen ereilt hat.

6. Haushofers theozentrisches und teleologisches Geschichtsbild

Doch damit sind laut Haushofer noch nicht alle Möglichkeiten der Auflehnung erschöpft, die dem Menschen bleiben, wenn er sich nicht länger physisch zur Wehr setzen kann. Ein weiteres Mittel ist der feste Glaube daran, dass das Böse das Geistlose verkörpert und dass es ein Gesetz der Geschichte sei, wonach das wahrhaftig Geistige unzerstörbar ist und letztendlich stets triumphiert. Diese Haltung lässt Haushofer erkennen, wenn er im XLIV. Moabiter Sonett über den osmanischen Eroberer Alexandriens, der die dortige Bibliothek, diese Schatzkammer des antiken Wissens und ein Symbol des Geistes, in Brand setzen ließ, aussagt: „Der Name jenes Feldherrn ist vergessen./Homer und Platon, die sein Spruch verbrannt,/Sind heute noch dem Erdenkreis bekannt“ (Haushofer 50). Anders formuliert, propagiert hier Haushofer ein „Vertrauen in eine von ewigen Prinzipien gelenkte Welt“ (Ihering 124), die alles zum Positiven wenden. Selbst das Böse dient diesem hehren Zweck, wie das XLII. Moabiter Sonett zeigt. In diesem Text wird eine gewaltige, alles vernichtende Flut geschildert, die „alles

Land [mit] feuchte[m] Schlamm bedeckt“, der jedoch befruchtend wirkt und deshalb schon kurz nach der Katastrophe alles „zu neuem Leben“ (Haushofer 48) erweckt. Dieser analoge Schluss von der Natur auf die Geschichte deutet darauf hin, dass Haushofers Geschichtsverständnis dem ewigen Kreislauf der Natur von Werden und Vergehen nachempfunden ist und daher als ein „zyklisches Geschichtsbild“ (Ihering 122) charakterisiert werden kann. Die gute Botschaft dieser Sichtweise lautet, dass das Böse schon bei seiner Entstehung dem Untergang geweiht ist, und die schlechte, dass es zum Leidwesen der Menschheit immer wiederkehrt.

Haushofer ist sich bewusst, dass diese Erkenntnis wenig tröstlich und dem geistigen Widerstand alles andere als dienlich ist. Deshalb gelangt er im LXXI. Moabiter Sonett zu der Einsicht, es sei absurd, „von Gottes Welt [zu fordern], dass sie [gleich zu Beginn] fertig sei“ (Haushofer 77). Damit offenbart er sich als Vertreter einer zirkulär-progressiven Auffassung von der Geschichte, die als Zeitstrahl gedacht einer Spirale gleicht, deren Windungen zwar immer wieder zurück und nach unten (das heißt in die Barbarei), letztendlich aber doch nach oben, sprich: zu einer dauerhaft glücklichen Zukunft des Menschengeschlechts führen. Hinzu kommt ein unerschütterlicher Glaube an Gott, dessen „hoher Geist [...] über den Gesetzen wacht und kreist“ (75). Mit dieser Formulierung bekräftigt das lyrische Ich des LXIX. Moabiter Sonetts, welches mit ‚Kosmos‘ überschrieben ist, dass nichts und niemand die Geschichte von ihrem bezeichneten Ziel abbringen wird, und mit dem Gottglauben verknüpft Haushofer zugleich die Überzeugung von der Auferstehung der Toten, die sich in den Worten aus dem VIII. Moabiter Sonett zeigt, die dem Tod geweihten Gefangenen würden „die Wandlung ahnen./Die aus den Gräbern sprossend längst beginnt“ (14), das heißt noch bevor sich der Henker an sein blutiges Geschäft gebigt.

7. Fazit

Damit ergibt sich ein vollständiges Bild: Das lyrische Ich der *Moabiter Sonette*, das mit hoher Wahrscheinlichkeit weitgehend mit dem Autor Haushofer identisch ist, erkennt in aller Klarheit, dass ein eingekerkerter Mensch, der sich seiner unausweichlichen Liquidierung vollauf bewusst ist, sich kaum mehr am Ideal der Weimarer Klassik orientieren kann, wenn er Fassung bewahren und sich seine Würde erhalten will. Er kann unter solchen Bedingungen keinen harmonisierenden Ausgleich zwischen der Sinnlichkeit und der Vernunft anstreben und unmöglich eine schöne Seele haben, da sich sein Lebenstrieb mit allen Mitteln dem Gebot der Vernunft, Haltung zu bewahren, widersetzt. Der einzige Weg, Letzteres dennoch zu erreichen, besteht darin, zu einer erhabenen Seele zu werden, das bedeutet, die Sinnlichkeit in sich zu bezwingen. Dies geschieht durch die Hinwendung zur Metaphysik, genauer: zur Annahme eines Weltendualismus und zur Einstufung der transzendenten Welt als der deutlich besseren im Vergleich zum triebgesteuerten Leben. Daraus folgt eine Ablehnung der Sinnlichkeit und eine Orientierung an unumstößlichen Moralgeset-

zen. Unterstützung auf diesem Weg erfährt der Mensch durch die Praxis des Schreibens (sofern ihm diese Option zur Verfügung steht), durch Rückbesinnung auf Vorbilder, durch die Akzeptanz des unvermeidlichen Schicksals und durch die Annahme eines teleologischen Geschichtsbildes und eines Gottes, der die menschliche Seele nicht sterben lässt. Inwieweit sich diese Widerstandsstrategie im Falle Haushofers im Augenblick seiner Hinrichtung als praxistauglich erwiesen hat, lässt sich kaum beurteilen – und steht letztendlich auf einem anderen Blatt. Hier gilt es vielmehr offenzulegen, wie ein Mensch sich bis zuletzt mit allen ihm noch zur Verfügung stehenden Mitteln zur Wehr zu setzen versuchte und wie zentral das Thema des Widerstandes für das Verständnis von Haushofers letzter Gedichtanthologie tatsächlich ist.

Bibliographie

- Benn, Gottfried. *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Zweitausendeins 2003.
- Buschmeier, Matthias, Kauffmann, Kai. *Einführung in die Literatur des Sturm und Drang und der Weimarer Klassik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010.
- Camus, Albert. *Der Mythos des Sisyphos*. ed. by Vincent von Wroblewsky, Rowohlt 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Werke in sechs Bänden*. ed. by Friedmar Apel et al., Insel 1998.
- Haushofer, Albrecht. *Moabiter Sonette*. ed. by Ursula Laack, C.H. Beck 2012.
- Ihering, Amelie. „Albrecht Haushofers literarisches Werk“. *Albrecht Haushofer*. ed. by Ernst Haiger, Amelie Ihering and Carl Friedrich von Weizsäcker, Langewiesch-Brandt, pp. 99–126.
- Kant, Immanuel. *Werke in sechs Bänden*. ed. by Wilhelm Weischedel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.
- Kolmar, Gertrud. *Briefe*. ed. by Johanna Woltmann, Wallstein 2014.
- Koppenfels, Werner von. *Aus den Kerkern Europas. Poetischer Kassiber von Villon bis Pound*, Textura 2014.
- Laack, Ursula. „Anmerkungen zu den einzelnen Sonetten“. *Albrecht Haushofer. Moabiter Sonette*, C.H. Beck 2012, pp. 89–93.
- Lindauer, Nathalie. *Traum, Tod und Trost. Studien zur Gefängnislyrik am Beispiel Albrecht Haushofers und Ernst Tollers*, Mattes 2019.
- Nietzsche, Friedrich. *Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden*. ed. by Giorgio Colli and Mazzino Montinari, De Gruyter 1999.
- Safranski, Rüdiger. *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*. DTV 2007.
- Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke in vier Bänden*. ed. by Johannes Wychgram, Bechtermünz 1998.

- Schuhmacher, Meinolf. „Gefangensein – Was wirret daz? Ein Theodizee-Argument des *Welschen Gastes* im Horizont europäischer Gefängnis-Literatur von Boethius bis Vladimir Nabokov“. *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des ‚Welschen Gastes‘ von Thomasin von Zerclaere*, Pictura et poesis, vol. 15, pp. 238–256.
- Wassermann, Felix Martin. „Ein Denkmal des ewigen Deutschlands: Albrecht Haushofers *Moabiter Sonette*“. *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, vol. 40, no. 6, October 1948, pp. 305–313.
- Weizsäcker, Carl Friedrich von. „Albrecht Haushofer und die Jugend“. *Albrecht Haushofer*. ed. by Ernst Haiger, Amelie Ihering and Carl Friedrich von Weizsäcker, Langewiesch-Brandt, pp. 151–156.
- Wiechert, Ernst. *Der Totenwald*, Suhrkamp 2021.
- Wilde, Oscar. *De Profundis and Other Writings*, Penguin 1986.

Stephan Resch (University of Auckland)

„Sie haben eine Vorliebe für die Autorität, die sie nicht kennen.“ Jugend und Widerstand in Heinrich Manns Publizistik und Novellistik der 20er-Jahre

Abstract

Heinrich Mann was one of the most outspoken literary advocates of and for the Weimar Republic. He called repeatedly for a commitment to the Republic, especially from those who sought to exploit the new form of government for their own purposes. This essay examines the literary and non-literary modes of resistance that Mann attempted to mobilize against the forces threatening the young democracy: economic conglomerates exerting their influence on politics and nationalist proponents seeking to re-interpret history in order to co-opt the Republic's youth.

Drawing on Mann's essays of the Weimar Republic and the „Inflation Novels“ Sterny and Der Gläubiger, this analysis aims to elucidate how Mann's written resistance against the anti-democratic „ideology of power“ (Limburg) manifested itself. Resistance will be interpreted both as a political act through the process of writing and as an intergenerational mode of protest against the failures of the paternal generation and the economic constraints of a modern, anonymous, industrial society.

1. Jugend und Widerstand

Der Literatur- und Kunstkritiker Harry Graf Kessler, der auch gleichzeitig Diplomat und einer der scharfsinnigsten Chronisten der Weimarer Republik war, vermerkte 1932 einen Kommentar des Bühnenautors Fritz von Unruh in seinem Tagebuch:

Der Hauptgrund für die Niederlage der Republik sei, meinte [Unruh], daß sie vollkommen die Rolle der Jugend und die des Heroismus in der Politik verkannt habe. Er habe (und das stimmt) schon gleich nach dem Krieg in den Anfängen der Republik die Lebenswichtigkeit dieser beiden Faktoren für den neuen Staat erkannt und alle maßgebenden Faktoren gepredigt, [...] aber überall nur völlige Verständnislosigkeit und Ablehnung erfahren; man habe sie bagatellisiert, als unwichtig erklärt. So sei ihr Gewicht voll in die Waagschale der Gegenseite, der Reaktion, gefallen und habe jetzt das meiste zum Sieg der Hitlerleute beigetragen, die es verstanden hätten, sich ein Monopol auf die Jugend und die (mystische) Opfersehnsucht zu sichern (662).

Unruh wählte für sein Engagement die politische Rede. In den größten Sälen der Republik richtete er sich direkt an die Jugend und versuchte sie vor den Verführungen des populistischen und reaktionären Denkens zu warnen. Die Stellung der Jugend in der Weimarer Republik und ihre Instrumentalisierung beim Aufstieg des Nationalsozialismus ist besonders in geschichtswissenschaft-

lichen Studien mehrfach untersucht worden.¹ Inwieweit die Jugend einen Gegenstand von antifaschistischen literarischen Bemühungen in der Zwischenkriegszeit darstellte, ist dagegen spärlicher erforscht. Der folgende Aufsatz möchte durch die Analyse ausgewählter publizistischer Texte und sogenannter „Inflationsnovellen“² von Heinrich Mann einen Beitrag zur Erschließung dieses Themenfeldes leisten. Dabei soll der Fokus auf dem Thema Widerstand liegen. Widerstand sei hier einerseits definiert als der schreibende Widerstand Heinrich Manns gegen die antidemokratischen Kräfte der Weimarer Republik, andererseits kommt Widerstand auch als Auseinandersetzung der Jugend mit der Gesellschaft der 1920er-Jahre zum Tragen. Ins Blickfeld rücken hier besonders der Widerstand gegen die Vätergeneration und gegen die ökonomischen Zwänge einer modernen anonymen Industriegesellschaft.

1.1 Heinrich Manns schreibender Widerstand

Heinrich Manns gesellschaftspolitisches Engagement erwächst einer persönlichen Verantwortungsethik. Er sieht sich als frankophiler Intellektueller in der Tradition Rousseaus, der durch seine Schriften den demokratisch-revolutionären Strömungen in Frankreich den Weg ebnete. Es ging ihm dabei immer wieder um Schlüsselbegriffe, wie „Vernunft, Geist, Freiheit, Gerechtigkeit, Gleichheit und Menschlichkeit“ (*Handbuch*, 491), und um die Infragestellung der Macht. In dem frühen programmatischen Aufsatz *Geist und Tat* aus dem Jahr 1910 betrachtet Mann die Französische Revolution als Schlüsselmoment der europäischen Geschichte, denn zu diesem Zeitpunkt leiste das Volk, unter Anleitung der Intellektuellen, Widerstand gegen seine Unterdrückung:

Die Geschichte hat keinen Sinn mehr, als jener großen Stunde Dauer zu geben und dem Geist, der das Geschlecht jenes Jahres beseelte, die Welt zum Körper. Was entgegensteht, alle verzögernden Mächte, jeder Triumph ungerechter Gewalt wird zum Zwischenfall vor der Ewigkeit des Geistes, der damals aufleuchtete. Aber ein Volk war nötig, das sich hingab, ihn darzustellen (2–3).

Mann glaubt zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht daran, dass sich ein demokratischer Wandel auf ähnliche Weise auch in Deutschland vollziehen könne. Einen Grund dafür sieht er in der deutschen Autoritätsgläubigkeit, die er wenige Jahre später in der Figur des Dietrich Hessling in *Der Untertan* karikieren sollte. Jener Typus, so Mann, tausche nur allzu gerne materielle Sicherheit und Unterordnung gegen Selbstbestimmung. So seien die Deutschen: „kein großes Volk, nur große Männer. Was es hat an Liebe und allen Ehrgeiz, alles Selbstbewusstsein setzt dies Volk in seine großen Männer. [...] Ein Volk von heute hat keine Recht auf so große Männer. Es hat kein Recht, sich von ihnen der Selbstbestimmung entheben, korrumpieren, gar anstecken zu lassen ...“ (7–8). Hinzu kommt für

-
- 1 Vgl. etwa Arndt Weinrich: *Der Weltkrieg als Erzieher. Jugend zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus*. Essen: Klartext; Elizabeth Harvey: *Youth and the Welfare State in the Weimar Republic*, Oxford: Clarendon 1993.
 - 2 Dazu rechnen lässt sich etwa der 1924 erschienene Novellenband *Der Jüngling*.

Mann noch die Antiintellektualität, ein „Mißtrauen gegen den Geist“ (6), die er als mangelndes Selbstvertrauen in die Fähigkeiten des Menschen auslegt. Daraus ergibt sich für Mann als Vertreter des Geistes die Verpflichtung, eine intellektuelle Führungsrolle zu übernehmen, deren Aufgabe es ist, den geistigen Widerstand gegen alle Personen und Institutionen vorzubereiten, die versuchen, den Menschen von seinem Weg zur Selbstbestimmung abzubringen: „Denn der Typus des geistigen Menschen muss der herrschende werden in einem Volk, das jetzt noch empor will. [...] Der Faust- und Autoritätsmensch muss der Feind sein. Ein Intellektueller, der sich an die Herrenkaste heranzemacht, begeht Verrat am Geist“ (10). Heinrich Manns Widerstand richtet sich nicht nur gegen eine reaktionäre und militaristische Politik, sondern auch gegen die Großindustrie, die zur Durchsetzung ihrer wirtschaftlichen Interessen autoritären Regimes zur Macht verhilft.

Dementsprechend ist Manns Engagement in der Weimarer Republik als eine Fortsetzung seiner Auseinandersetzung mit der „Ideologie der Macht“ (*Verantwortliches Bürgertum*, 3) und damit auch als Weiterführung der Verantwortungsethik der Vorkriegszeit anzusehen. Besonders interessant ist dabei, dass Mann seine Gesellschaftskritik auf zwei Ebenen formuliert, in theoretischer Form durch seine publizistischen Werke und in künstlerischer Form durch seine Novellen (13). Ein zentrales Thema ist dabei die Jugend, die in nicht weniger als einem Dutzend Aufsätzen zwischen 1917 und 1934 behandelt wird. Zudem prägen jugendliche Protagonisten die Handlungen mehrerer sogenannter Inflationsnovellen und -theaterstücke.

1.2 Heinrich Mann und die junge Generation

Warum zeigt Heinrich Mann in den 1920er Jahren, obwohl er selbst bereits zu den etablierten Autoren zählt, ein so großes Interesse an der jungen Generation? Wie ein roter Faden zieht sich durch die Essays der Weimarer Republik die Sorge, dass sich die Jugend durch unkritisches Denken vom Faschismus verführen lässt und dass ihre Energie von reaktionären Kräften gegen die Demokratie instrumentalisiert werden könnte. Jürgen Haupt weist darauf hin, dass Heinrich Mann Mitte der 1920er Jahre den Glauben an die eigenen Maximen aus der Vorkriegszeit – Aufklärung und Republikanismus – weitgehend verloren hat und die Macht des Kapitals als überwältigend betrachtet (62). Angesichts der wahrgenommenen Übermacht der Demokratiefeinde in der Weimarer Republik sah sich Mann dazu gezwungen, eine ‚Diktatur der Vernunft‘ zu fordern, um die Prinzipien der sozialen Demokratie zu verteidigen: „Der Geist der Verfassung ist inzwischen verkannt, verleugnet, entstellt, er ist ihr fast ausgetrieben worden. [...] Das Kapital ist erst jetzt wahrhaft überwältigend geworden. Seine Herrschaft greift sich erst jetzt ganz offen an jedem einzelnen von uns, wie am Staate selbst“ (*Wir feiern die Verfassung*, 130).

Es handelt sich um ein literarisches Engagement mit sozialkritischer Funktion, aber auch um eine selbstaufgelegte erzieherische Aufgabe. Mann plante zusammen mit Alfred Döblin ein Schulbuch zu gestalten, um die republikanische

Gesinnung bei der Jugend zu fördern. Döblin und Mann sahen in der schulischen Bildung einen grundlegenden Baustein für eine heranreifende demokratische Gesellschaft. Das Schulsystem der Weimarer Republik hingegen spiegelte noch weitgehend die Weltsicht des wilhelminischen Deutschlands. So schreibt Döblin über die bestehenden Schulbücher: „Wer diese Schulbücher passiert hat, weiß und hat und ist etwas vom gestrigen Deutschland, vom Kaiserreich, Mittelalter und Armin. Die junge Republik, die Demokratie, die Arbeiterschaft, die neue Welt wird er nicht kennen, sondern ablehnen“ (Schoeller, 379). Das Projekt kam Ende der 20er Jahre freilich zu spät, die Demokratie war bereits zu schwach und das Ministerium durchsetzt von Demokratiefeinden: Das Schulbuch wurde nie publiziert. Es zeigt jedoch, dass die Beschäftigung mit der Jugend für Mann, ähnlich wie für Fritz von Unruh, einen bedeutenden Beitrag im Widerstand gegen die wiedererstarrende Reaktion in der Weimarer Republik darstellte. Welche Formen dieser Widerstand annahm, soll im Folgenden näher untersucht werden.

2. Jugend als Thema der Publizistik

Heinrich Manns Aufsätze zur Jugend der Weimarer Republik richten sich, im Gegensatz zu Fritz von Unruhs Reden, anfangs nicht primär appellatorisch an ein jugendliches Publikum. Sie sind vielmehr gesellschaftskritische Diagnosen, die das Selbstverständnis der jugendlichen Generation innerhalb eines Spannungsfelds zu erklären versuchen. Dieses Spannungsfeld setzt sich bei Mann, wie ich zeigen möchte, primär aus vier Faktoren zusammen: dem Aufwachsen und den traumatischen Erfahrungen während des Krieges, dem Konflikt mit den Vätern, der wirtschaftlichen Prekarität und der ausgeprägten Gegenwartsorientierung.

2.1 Kriegserfahrungen und Konflikt mit den Vätern

Günter Gründel spricht mit Bezug auf den Ersten Weltkrieg von einem „vereinenden Kollektiverlebnis“ (Gründel, zitiert bei Weinrich, 45). So wurde Kindheit während des Krieges oft durch eine „präzedenzlose Emotionalisierung, Nationalisierung und Militarisierung des Unterrichts“ geprägt, worauf zumeist in den späteren Kriegsphasen Desillusionierung durch Tod, Zerstörung der Familie und wirtschaftliche Existenzangst folgte (Weinrich, 46). Auch in Heinrich Manns Publizistik wird der Krieg wiederholt als Schlüsselerfahrung der jungen Generation wahrgenommen. In dem Aufsatz „Deutsche Literatur um 1920“ stellt Mann über die jungen Intellektuellen fest:

Dieses Geschlecht von Zwanzig- bis Dreißigjährigen hatte in seinen unruhigen Nerven, seinem hochgespannten Lebensgefühl schon den Krieg, noch bevor er kam. Es war geboren, um die ungeheuerste Katastrophe zu erleben. Es fing erst an, da geriet es sogleich in zügellose Wirrsal eines Abtanzes und Weltunterganges. Seine Erziehung glich keiner anderen. Nicht sicher begründete Tatsachen erzogen es, sondern das Chaos. Überall sonst in der Welt wurde Festes geglaubt, eine Ordnung der äußeren Dinge, die mit den Forderungen

des Gewissens übereinstimmte und für die man kämpfen konnte [...] Sie hatten nicht lieben gelernt in ihren empfindlichsten Jahren, nicht lieben, sondern hassen. Dies ist der Kern. Ihre Menschheitsliebe, Alliebe, Gottesliebe waren Begriffe, mit denen die sich wappneten gegen den Haß, der sie verzehrte (81).

Die Kriegspropaganda trug entscheidend dazu bei, dass sich ein nationales Denken schon früh als *modus operandi* in der jungen Generation verankerte. Besonders problematisch waren dabei die emotionalisierenden Hassparolen gegen die Kriegsgegner, die bisweilen – man denke etwa an Ernst Lissauers „Hassgesang gegen England“ – breite Bevölkerungsschichten erreichten und damit auch tief in das Bewusstsein der heranwachsenden Generation eindringen. Es überrascht unter diesen Umständen kaum, dass das Generationenverhältnis der Nachkriegsjugend mit ihren Eltern und besonders den Vätern angespannt war. Diese wurden als verantwortlich für die materiellen wie psychologischen Nöte sowie die Entbehrungen des Krieges angesehen – und nicht zuletzt für die Niederlage. Zudem kehrten viele von ihnen entweder gar nicht oder psychisch gebrochen von der Front zurück. Monika Sommer spricht in diesem Zusammenhang von einer „vaterlosen Generation“, die ohne Autoritäten und Bindungen aufwächst (239). Heinrich Manns Aufsätze der frühen Weimarer Republik verknüpfen besonders die Begriffe des Hasses und des (abwesenden) Vaters. 1920 hält er zur literarischen Jugend fest: „Der Haß der Söhne gegen die Väter ist nirgends vernichtender aufgetreten, als in dem Geschlecht junger Deutscher, das von seinen Vätern geopfert und in den Untergang geführt wurde. Dieser Haß erscheint als das einzige wirklich lebende Wesen in hundert Werken der jungen Literatur.“ (*Deutsche Literatur um 1920*, 82). Manns Publizistik zeichnet ein erschütterndes Bild einer jungen Generation, ohne dabei moralisierend zu sein. Er versteht, dass die Generation ein Resultat ihrer Erziehung und ihrer Sozialisierung ist. 1922 heißt es in *Tragische Jugend*: „Hier ist unbestreitbar, daß die Jugend hasst. Sie hasst, anstatt zu verstehen, - und dies ist die verdiente Strafe der Väter, denn sie lehrten sie es selbst. Sie lehrten ihre Kinder Vorurteile und Leidenschaften“ (*Tragische Jugend*, 58). Mann beobachtet eine politische Radikalität der Jugend, die sich mit Orientierungslosigkeit vermischt: während die Strukturen und Wertvorstellungen des Kaiserreichs vorerst verschwunden sind, stand die neue Republik für wirtschaftliche Prekarität und politische Unsicherheit. Daraus erwuchs eine gefährliche Suche nach Autoritäten, die Klarheit und Orientierung versprachen. In dem Aufsatz *Der Morgen* aus dem Jahr 1930 beleuchtet Mann das Verhältnis der Jugend zu jener Autorität:

Sie haben eine Vorliebe für die Autorität, die sie nicht kennen. Wenn sie erst da wäre, würde sie ihnen missfallen; sie sind im geringsten nicht auf sie vorbereitet. Wer einmal die milden Gesetze der Republik achtet, wie wird er sich unter einer Parteidiktatur fühlen, – es sei denn, er gehört zu der Partei, und selbst dies ließe ihm noch nicht so viel Spielraum, wie er jetzt hat. Andererseits entspricht der Einschlag von Anarchie, den die gegenwärtige Ordnung zeigt, ihrem jugendlichen Gehaben und dem Einfluss derselben Jugend, die sich beschwert, es herrsche Unordnung. Die Älteren begehen nur den einen

schweren Fehler, dass sie es gehen und geschehen lassen, sich selbst aber zurückziehen auf ihre Gesetzlichkeit. Was wollen sie mit einer Gesetzlichkeit, der die Autorität fehlt? (85)

Die Suche nach Autorität wird gerade deshalb so virulent, weil das Kaiserreich mit den Entbehungen und der Niederlage des Krieges in Verbindung gebracht wird, die Republik aber die erwünschte Stabilität nicht erfüllen konnte. Weder die Eltern noch der Staat sind moralisch als Leitbilder legitimiert, und durch dieses moralische Vakuum entsteht eine Eigenermächtigung der Jugend. Zudem fördere die mangelnde Tradition politischer Eigenverantwortlichkeit der Deutschen, so Mann, einen Hang zur Unterordnung. Aus dem Jahr 1934 diagnostiziert Mann, selbst bereits im Exil, eine „empörenderische Neigung“, „Geistfeindlichkeit“, „unüberlegte Begeisterung“ und „truppweises Auftreten“ bei den jungen Menschen: „Die geliebten Führer dieser Jugend sind schon jetzt in mehr als einem Land an der Macht, allerdings nur erst in Ländern, die sich kaum jemals frei regieren konnten und keine staatsbürgerliche Erziehung gekannt haben“ (*Hereingefallene Jugend*, 340). Anstatt ihren Hass und ihre jugendliche Energie in den Dienst revolutionärer Ziele zu stellen, um tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen zu bewirken – darauf hatte Heinrich Mann anfangs gehofft – stellt er fest, dass sich die Jugend zunehmend an einer mythischen Vergangenheitsverklärung orientiert, die ihr besonders durch den Nationalsozialismus suggeriert wird: „Nur dass es damals [1920, S. R.] noch so aussah, als würde sie ihren Absolutismus nach revolutionären Zielen richten. Nein: sie richtet ihn nach historischen“ (*Geistiger Zustand*, 215).

2.2 Wirtschaftliche Prekarität und Gegenwartsorientierung

Die anhaltende Wirtschaftskrise der Weimarer Republik, die in der Hyperinflation von 1923 ihren ersten Höhepunkt erreichte, kann als ein weiterer Grund dafür angesehen werden, dass die Jugend die Zeitenwende zur Moderne nicht überwiegend positiv beurteilte. Wie Karin Gunnemann betont, folgte auf die verlorene Kindheit während der Kriegsjahre ein von finanzieller Gier und entmenslichender Technik geprägter Existenzkampf. Dabei mussten sich junge Menschen aus geburtenstarken Jahrgängen auf einem bereits übersättigten Arbeitsmarkt behaupten (126). Heinrich Mann diagnostiziert in seinen Aufsätzen die Gefahr eines nur auf den wirtschaftlichen Erfolg ausgerichteten Daseins der jungen Generation für die Demokratie:

Eine wirkliche Revolution führt breite Menschenmassen sozial hinan und bereichert sie. Was dagegen wir erlebt haben, machte nur verschwindend wenige dauernd reich, alle anderen verloren, ja wurden ganz enteignet. Wer hat ein Interesse, den neuen Zustand zu stützen? Doch nicht das Hauptgewicht der jungen Männer im kräftigsten Alter? Sie stützen ihn aber dennoch – was sich gerade aus ihren Enttäuschungen, Niederlagen, aus ihrem vergeblichen Kraftverbrauch erklärt. Selbst nicht begünstigt, halten sie sich an die Glücklichen, unterwerfen sich dem Erfolg, verehren die Stärksten: einziges, ihnen erlaubtes Hochgefühl [...]: „Gott sei Dank haben wir Stinnes.“ Traurige Ermüdung! (*Die jungen Leute*, 197)

Mann beschreibt hier die Aushöhlung einer Demokratie, die bereits die protofaschistischen Züge eines nur auf Stärke basierenden Führerkultes aufweist. Der Name Stinnes steht dabei stellvertretend für die Macht der Wirtschaftskonglomerate, die Mann auch in der Novelle *Kobes* als Wegbereiter eines autoritären Umschwungs kritisiert. Die gleiche Jugend, die sich von Eltern, Kaiserreich und Demokratie distanziert, stellt sich, so Jürgen Haupt, „dem Erfolg der Macht unkritisch, letztlich zynisch zur Verfügung“ (63). Es ist eine Identifikation mit der Macht, ganz gleich, ob diese im kulturellen, politischen oder wirtschaftlichen Bereich angesiedelt ist und belegt eine gewisse Kontinuität mit jener Untertan-Mentalität, die Mann bereits vor dem Weltkrieg diagnostiziert hatte. Die Alltagserfahrung der jungen Generation ist geprägt vom wirtschaftlichen Prekarität, Konkurrenzkampf um wenige offene Stellen und, in vielen Fällen, eine Ausbeutung der Arbeiterschaft durch das Kapital. In einem Umfeld, das weder Stabilität noch Sicherheit bieten kann, wächst der Wunsch nach Eindeutigkeit und klaren Zukunftsvisionen. Hier deckt sich Heinrich Manns Einschätzung der Lage im Übrigen mit jener seines Bruders Thomas, der 1923 in seiner Gedenkrede zu Walter Rathenau schreibt, die Jugend wolle „nicht Individualismus, sondern Gemeinschaft, nicht Freiheit, sondern eiserne Bindung, den unbedingten Befehl, den Terror“ (Thomas Mann, 684).

Ein weiteres Charakteristikum in Heinrich Manns Beurteilung der Weimarer Jugend ist ihr mangelndes historisches Bewusstsein und, damit einhergehend, eine problematische Gegenwartsbezogenheit. Politische Instabilität und ein wirtschaftliches Prekariat, das den Broterwerb zur Notwendigkeit macht, prägen das Verhältnis der Jugend zur Kultur. Anders als in den gesellschaftlich stabileren Jahren der Jahrhundertwende erscheint eine künstlerische Bohème-Existenz, die sich in Fragen der *l'art pour l'art* vertieft, kaum mehr denkbar. Stattdessen stehen die Unsicherheit und der Wunsch nach wirtschaftlicher und ideologischer Absicherung im Vordergrund:

Was dieses Geschlecht am meisten ersehnt, ist Kraft. Es ist durchaus nicht mit Vergnügen müde und enttäuscht. Eine „*décadence*“, die sich hegt und pflegt, kommt nur in ruhigen, gesicherten Zeiten vor. Die nächste große Bekundung unserer Literatur nach so vielen Prüfungen wird wahrscheinlich einfach und kraftvoll sein. Man dürstet nach Sicherheiten, nach unverrückbaren Meinungen und eindeutigen Werten. Nichts ist unbeliebter bei der Jugend, die sich auf Taten vorbereitet, als Zweifel, selbst wenn Zweifel so viel Weisheit wäre (*Geistiger Zustand 1923*, 217).

Mann deutet hier bereits auf die Literatur der *Neuen Sachlichkeit* hin, die sich zu Beginn der 20er-Jahre erst abzeichnete. Die nüchterne Darstellung von sozialen und zwischenmenschlichen Zuständen spiegelte, was Mann als ein Ausräumen von Zweifeln und ein Dürsten nach Sicherheiten darstellt. So kann von der jungen Generation kein verlässliches geistiges und moralisches Urteil erwartet werden, stattdessen aber die Selbstbespiegelung einer Generation, die vor allem auf die eigene Jugendlichkeit, Kraft und Energie als Distinktionsmerkmale rekurriert:

Da aber die heutigen ihre Jungen nicht einmal von den äußersten Gefahren des Lebens ausnimmt, darf sie von ihnen vieles nicht erwarten, im Geistigen keine weitgehende Rechtlichkeit, im Sittlichen nicht gerade Zartheit, nicht feine Bedenken, im Gefühl wenig Wärme. Sie müssen erwerben. Sie müssen kämpfen von Tag zu Tag, gewöhnlich ohne Aussicht auf die endgültige Stellung oder das ausreichende Vermögen. Sie leben, ob reichlich oder ärmlich, von der Hand in den Mund, und die Furcht vor Überalterung hetzt sie. Die Jugend hat an Wert gewonnen, je mehr sie das einzige Kapital des Menschen wurde, und ihr Verlust gilt als die Katastrophe selbst (*Jugend, früher und jetzt*, 486).

Der perfekte Ausdruck einer Jugendlichkeit, die auf eine Abgrenzung von der Elterngeneration abzielt und sich ausschließlich auf die Gegenwart bezieht ist für Heinrich Mann der Tanz. Durch seine Performativität und starke Körperbezogenheit entspricht er dem jugendlichen Wunsch nach einer Entfaltung überschüssiger Kraft und zugleich einer hedonistischen Hingabe an den Augenblick, in dem die Katastrophen der sozialen Realität wenigstens vorübergehend vergessen sind. Sowohl im publizistischen als auch im novellistischen Werk finden sich wiederholt Anmerkungen zur jugendlichen Tanzbesessenheit in der Weimarer Republik. So schreibt Mann in dem Aufsatz *Der Bubikopf* aus dem Jahr 1926 mit beißender Ironie:

Ein richtiges Tanzpaar verkörpert das genaueste Zusammenspiel und die vollkommenste Übereinstimmung, die beide Geschlechter jemals verwirklichen können. [...] Das ist Gemeinschaft – zweifellos ernstere als gewöhnlich die reine Seelengemeinschaft. Außerdem wird sie auf diesem Weg doch auch seelisch. Durch das motorische verbunden, erwirbt man ein gemeinsames Lebensgefühl und dieselben Meinungen über das, was sein soll. In der Welt soll es bewegt zugehen. Da aber nur Jugend sich ausgiebig bewegt, soll es jung zugehen. Hierin verstehen sich die Geschlechter, solange beide jung sind (277).

3. Jugend im novellistischen Werk der Weimarer Republik

1928 wurde das bereits 1925 geschriebene kurze Bühnenstück Heinrich Manns mit dem Titel *Bibi* in Berlin uraufgeführt. Hauptfigur ist der 17-jährige Eintänzer Bibi, der sich in einer Welt von Bars, Jazz, Tanz und Sport bewegt. Mann schrieb zu seinem Stück: „Ich wollte in der Komödie ‚Bibi‘ der heutigen Jugend Gelegenheit geben, sich auf die ihr eigene Art auszudrücken. Nicht, daß ich ein leichtes Werk zu schreiben dachte. Aber die Personen übernahmen die Führung, und sie waren leicht“ (*Bibi*, zitiert aus *Handbuch*, 63). In dem Theaterstück findet sich ein Textabschnitt, in dem die Hauptfigur Bibi ihre eigene Generation charakterisiert und pointiert jene Erfahrungen als prägend beschreibt, die auch in Manns Publizistik wiederholt zur Sprache kommen:

Uns haben sie schon vor der Geburt
Alles weggenommen.
Unsere Väter haben alles verhurt
Und alles verkohlt.

Wir Jungen sind zur Welt gekommen
Wie bestellt und nicht abgeholt.
Und keiner hat gesagt wo Gott wohnt,
Wir fragen danach auch keinen Alten.
Und wie das bißchen arme Leben sich lohnt,
Erfahren wir nur, wenn wir es behalten.
Ich muss bezahlen, und wenn ich bezahl,
Ist Frechheit mein Kapital.
Wir lachen nicht, wo Grund für eine Lache ist,
Wir haben auch zum Weinen nicht viel Zeit.
Wir haben nichts, was'ne Sache ist –
Aber wir haben Sachlichkeit.
Hell und mutig:
Für uns ist die Welt genau sechs Monate alt.
Vorher war nichts. Was nachkommt, läßt uns kalt.
Wir sind nicht für Begreifen, mehr für Greifen,
Es gibt unglaublich viel, worauf wir pfeifen.
Denn alles was im Leben hier bloß Mache ist,
Wir sind dagegen von Hause aus gefeit.
Wir haben nichts, was'ne Sache ist –
Aber wir haben Sachlichkeit (614–615).

Ausgehend von Limburgs Hinweis auf die Wechselwirkungen zwischen publizistischem und novellistischem Werk, soll im Folgenden anhand der kurzen Novellen *Sterny* und *Der Gläubiger*,³ skizziert werden, wie die jugendbezogenen Schlüsselthemen der Publizistik, hier an dem Beispiel von *Bibi* nochmals ironisch zugespitzt, gleichermaßen in der Novellistik Eingang finden. Heinrich Manns eigener Hinweis, dass es sich um „Inflationsnovellen“ oder „Novellen aus dieser Zeit handelt“ (Handbuch, 107) unterstreicht den nahen Zeitbezug und den Wunsch, die soziale Realität auch literarisch zu kommentieren.

3.1 *Sterny*

Sterny erzählt die Geschichte des ehemaligen Oberleutnant Gerd Götz Rackow, der sich nach der Rückkehr aus dem Krieg mit einer neuen sozialen Realität konfrontiert sieht, die ihn in das wirtschaftliche Prekariat und an den Rand der Gesellschaft drängt. Auf der Suche nach Verdienstmöglichkeiten vermittelt ihn seine Freundin Lissi Lerche an den zwielichtigen Schieber Sterny, der durch unsaubere Geschäfte ein Vermögen erwirtschaftet hat. Sterny stellt sich jedoch als ehemaliger Soldat in der Kompanie Rackows heraus, der nun an Rackow für die schlechte Behandlung Rache nehmen möchte und ihn in einen Hinterhalt lockt, um ihn umzubringen. Lissi durchkreuzt Sternys Plan, tötet ihn stattdessen und ebnet damit den Weg für das gemeinsame Glück mit Rackow.

Als erste erkennbare Parallele mit dem publizistischen Werk muss die Bedeutung des Krieges angesehen werden. Rackow, der sich zwar militärisch als Gewinner ansieht, stellt mit Blick auf die politische Situation in der Weimarer

3 Beide Novellen erschienen 1924 in dem Band *Der Jüngling*.

Republik fest, dass „alle Welt die Nerven verloren hatte“ (73). Mann spielt hier vermutlich auf das Narrativ der sogenannten Dolchstoßlegende an, denn bald darauf „orientierte er sich radikal nach der äußersten Rechten. Sie allein war imstande, die Angelegenheiten Deutschlands und Gerd Götz Rackows wieder richtig aufzuziehen“ (73). Der Krieg ist hier dafür verantwortlich, dass ein ehemals geordnetes bürgerliches Leben aus der Bahn geworfen wird und damit zugänglich für die Rhetorik des Faschismus wird. Auch das von Mann konstatierte schwierige Verhältnis der Söhne zu ihren Vätern, das Bewusstsein, wortwörtlich für die politischen und wirtschaftlichen Fehler der Elterngeneration zahlen zu müssen, erwächst in jener Novelle aus dem Krieg: „Die väterliche Firma hatte es fertiggebracht, die ganze Kriegskonjunktur zu verpassen; der alte Herr war nicht mehr zeitgemäß. Dann starb er sogar. Gerd Götz hätte von den Schulden noch Mutter und Schwester erhalten müssen, er verkaufte lieber und war glatt ohne Mittel. Kaum glaublich!“ (73)

Gerade zur Zeit der Hyperinflation um 1923 ist die wirtschaftlich prekäre Situation das einende Generationenerlebnis. Lissi Lerches ökonomische Grundlage basiert dabei vollkommen auf ihrer Schönheit und ihrer Jugend. Als Mannequin verdient sie ihren Tageslohn, durch romantische Versprechen an den zwielichtigen, aber reichen Sterný versucht sie ihre Zukunft abzusichern und repräsentiert damit die Lebenslust und den Hedonismus ihrer Generation: „Kunststück. Ich bin heute die Frau von der man spricht“ (75). Ebenso versucht Rackow sich wirtschaftlich zu behaupten. Als ehemaliger Offizier aus bürgerlichem Hause, der einen gehobenen Lebensstandard erwartet, verspricht jedoch nur eine Arbeit an der Grenze zur Legalität ein gutes Auskommen: „Standesgemäß leben, oder gar nicht! Wie schob man? Jeder schob, aber keiner verriet den Witz. Nicht hineinzukommen ins Geschäft!“ (74) Dagegen hat sich der jüngere Sterný aufgrund seines wirtschaftlichen Erfolgs in der Halbwelt des Nachkriegschaos etabliert und versucht als selbsternannter ‚Kaufmann‘ seinen Tätigkeiten einen bürgerlichen Anstrich zu verleihen: „Ich bin ein erfolgreicher Kaufmann. Wer nicht mitverdient und sich ärgert, sagt Schieber“ (77). In einer Welt ohne andere Werte verleiht ihm die finanzielle Macht zugleich die Selbstermächtigung zu moralischen Übertretungen („Verkaufen Sie mir die Lissi!“ (78)) und zur Selbstjustiz gegen Rackow, den er als Repräsentanten eines im Krieg geschehenen Unrechts sieht. Der von Heinrich Mann diagnostizierte Hass der Jugend auf alle Älteren zeigt sich hier exemplarisch an Sternýs revanchistischen Fantasien:

Die sah den Haß, eine trübe, ungefüge Schlammflut von Haß sich wälzen aus diesen Augen, zur Qual des Menschen, der zitterte, alle Muskeln krampfte, bleich und rot ward. Sterný sagte mit schwerer Zunge: „Er hat mich gehetzt und erniedrigt, ich hetze ihn, bis er liegt. Er hat mir ans Leben gewollt, jetzt kostet es sein Leben“ (82).

Es scheint kaum Zufall zu sein, dass Sterný den arbeitslosen Rackow auf die Suche nach einer Kiste Radium schickt – eine Substanz, die hier als moderne Variante eines mythischen El Dorado verstanden werden kann: Ein Stoff, der

schnellen Erfolg verspricht, dessen Suche und Besitz (soweit er überhaupt existiert) aber mit größten Gefahren verbunden sind. Darüber hinaus verkörpert Sterny eine moralisch fragwürdige zeittypische Autoritätsfigur, die durch ihre finanzielle Macht einen beinahe hypnotischen Einfluss auf ihre Umwelt ausübt und damit gewisse Parallelen zu Thomas Manns Figur des Cipolla in *Mario und der Zauberer* aufweist:

Denn [Lissi] fiel ihm beinahe zu, halb aus Schrecken, aber auch, weil seine Fürchterlichkeit sie anzog. So etwas von Mann hatte man denn doch noch nicht erlebt! Sie schwor sich, ihm niemals nachzugeben, nun gerade nicht. Freilich nahm sie schon so große Geschenke von ihm, daß es wie ein Vertrag aussah. Konnte sie noch heraus? (82–83)

Dass die Novelle ein ‚Happy End‘ hat – Lissi konstatiert „wir sind nun reich und glücklich“ (87) bevor sie zusammen mit Gerd Götz „umschlungen, die Treppe hinaufschwaben, dem Hochzeitlager entgegen“ – ist wohl kaum als Befürwortung der Zustände zu lesen. Vielmehr manifestiert sich hier die von Mann in der Publizistik bereits diagnostizierte problematische Gegenwartsbezogenheit sowie die moralische Selbstermächtigung der jungen Generation. Der wirtschaftliche Erfolg ist die einzige erkennbare Wahrheit und wird daher mit Glück gleichgesetzt. Um den Erfolg zu erreichen, wird die ohnehin fragile bürgerliche Werteordnung ohne Skrupel durch das Recht des Stärkeren ersetzt. So fragt Lissi nach dem Mord an Sterny sachlich und emotionslos: „Habe ich es gut gemacht?“ (87)

3.2 *Der Gläubiger*

Jene vier in der Publizistik immer wieder thematisierten Grundkonflikte – der Krieg als gesellschaftlicher Wendepunkt, der Generationenkonflikt, die wirtschaftliche Prekarität und eine hedonistische Gegenwartsorientierung der Jugend – sind auch die Schlüsselthemen in der Inflationsnovelle *Der Gläubiger*. Im Gegensatz zu *Sterny* ist *Der Gläubiger* breiter angelegt und nimmt das Gefüge von drei Generationen in den Blick: die Großelterngeneration, die für eine unverrückbare wilhelminische Werteordnung steht, die Elterngeneration, die vermutlich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in das Erwachsenenleben eintritt, und die Generation der Kinder, die zu Beginn der 1920er-Jahre das Erwachsenenalter erreicht.

Für die Elterngeneration steht die wirtschaftliche Realität dem privaten Glück im Weg, da der junge Assessor Liban nicht genügend Geld hat, um seine Geliebte Emmy Blasius zu heiraten. Diese wird stattdessen an den älteren und wohlhabenderen Doktor Schatz verheiratet, dessen sprechender Name wohl als ironischer Kommentar auf eine wilhelminische Werteordnung angesehen werden kann, die wirtschaftliche Sicherheit über private Bedürfnisse stellt. Liban und Emmy fügen sich dieser Entscheidung nach außen, denn an eine offene Rebellion gegen die gesicherte Autorität der Eltern ist nicht zu denken: „Als anständige Bürgerkinder nahmen sie Abschied von ihrer Liebe, dem Gefühl ihrer ganzen Jugend – hinter der Tür“ (356). Stattdessen ist das private Glück

nur durch Täuschung und Doppelmoral zu erreichen: Über Jahre treffen sich beide, bereits verheiratet und mit Kindern, in einer angemieteten Wohnung zu regelmäßigen Rendezvous. Damit erhalten sie jene bürgerlichen Konventionen aufrecht, unter denen sie selbst leiden, die sie aber äußerlich akzeptieren, um durch finanzielle Absicherung und gesellschaftliche Anerkennung weiter Teil jener Ordnung sein zu können. Emmy und Liban, der dank seiner Einfügung in das Wertesystem nun selbst zum Richter aufgestiegen ist, fühlten sich aufgrund dieser Lebenslügen als Schuldiger. Beide beschließen: „Unsere Kinder sollen anders werden. [...] Unsere Kinder sollen uns rächen“ (357–358).

Der Generationenkonflikt setzt sich also bis in die nächste Generation fort, wenn auch anders, als sich die Elterngeneration dies vorgestellt hat. Der Krieg wird für die Jugend gleichermaßen zum traumatischen und kathartischen Schlüsselerlebnis. So konfrontiert Emmys Sohn Wolf den Richter Liban mit dem Vorwurf: „Du sprichst von Trümmern? Von wem sind die Trümmer, in die ihr mich hinausgeschickt habt? Wer hat meinem Geschlecht Trümmer hinterlassen als Welt? Ihr!“ (368) Im Gegensatz zu Emmys Mann „Schatz“, dessen Name für das materielle Sicherheitsdenken der Generation steht, erinnert der Name Wolf an die Sentenz „homo homini lupus est“ und damit an den Menschen als skrupellosen Ausbeuter des Menschen. Die verheerenden wirtschaftlichen und psychologischen Folgen des Kriegs haben die Eltern in den Augen der Kinder als Autoritätsfiguren delegitimiert. Die ältere Generation, die sich noch mit der verlogenen überlieferten Werteordnung arrangierte, wird nun als unzeitgemäß zurückgewiesen, stattdessen drängt sich eine Generation in den Vordergrund, für die nicht mehr Konventionen, sondern der materielle Erfolg allein eine messbare Größe darstellt:

Dieser Wolf machte Geschäfte! Unmündige, die nichts wußten und nichts hatten, tummelten sich im Unsinn dieser Tage, wie der Fisch im Wasser. Sie und die Zeit waren einander wert! Wolf, zu jung noch, um „hinaus“ zu gehen, erreichte dennoch schon während des Krieges einen bemerkenswerten Grad der Ertüchtigung. Nachher aber war nicht mehr abzusehen, wie weit sie gehen sollte. Ohne die Reifeprüfung der Schule bestanden zu haben, fuhr er im selbstverdienten Automobil (361).

Ebenso verhält es sich mit Fragen der sexuellen Moral. Hatte sich die Elterngeneration aus Angst vor gesellschaftlicher Ächtung noch mit einer Doppelmoral abgefunden, so ist es auch hier eine Sachlichkeit, mit der Fragen der Sexualmoral behandelt werden, sehr zum Leidwesen der Eltern:

Das Mädchen, gewarnt vor Folgen für ihren Ruf, erklärte, den trage man nicht mehr; und vor Folgen persönlichster Art: die kämen nicht in Frage, sie stehe anders mit Wölfchen, sie kenne alle seine Geliebten. Dies im Beisein ihrer leidenden Mutter, die nicht wußte, wie ihr geschah, und lieber nichts hörte (363).

Das ‚Unzeitgemäße‘ der Elterngeneration zeigt sich in der Novelle an der Ohnmacht, mit der die Eltern die Umkehrung der Machtverhältnisse beobachten müssen. Die grundlegenden politischen Umwälzungen zwingen sie zur Rechen-

schaft für das eigene Verhalten vor der jungen Generation. Diese dagegen wird zu Gläubigern, die von den Eltern eine Entschädigung für eine in Trümmern vorgefundene Welt einfordern, in der sie sich – wenn auch gezwungenermaßen – besser zurechtfinden als die ältere Generation. So fordert Wolf die Vollmacht für das Vermögen der Mutter für seine riskanten Geschäfte, denn er weiß, dass die Mutter in der unübersichtlichen Wirtschaftslage das Geld nicht ohne ihn verwalten könnte. Eng verbunden mit der finanziellen Macht ist bei Mann jedoch auch die moralische. So lässt Mann den jungen Wolf den Begriff der Schuld durchaus doppeldeutig verstehen: „Ich soll abbitten, was ihr verschuldet habt. Wo sind wir denn hier?“ fragte er mit Blick ringsum. Die Alten erbehten. Er nutzte alsbald seinen Vorteil. „Ich stehe hier als Geschäftsmann. Belastung des Geschäftes mit Sentimentalitäten ist nicht tragbar. Abgeschlossen wird zwangsläufig wie ich will“ (367).

4. Schlussbemerkung

An den Inflationsnovellen wie auch dem Theaterstück *Bibi* zeigt sich Heinrich Manns Interesse, nicht nur inhaltlich, sondern auch durch stilistische Innovation die Belange der Jugend zu thematisieren. Sprache und Schauplätze orientieren sich an der Lebenswelt der jungen Menschen. Limburg weist in diesem Zusammenhang auf Manns Verwendung von Kinotechniken und Anleihen aus der Populärliteratur hin und unterstreicht Manns Hoffnung, damit jene Leserkreise zu erreichen, die er in den Werken der Zeit in den Mittelpunkt stellt (180). Manns Sorge um die junge Generation endet im Übrigen nicht mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Noch im Exil fordert Mann mit Blick auf den geistigen Zustand der Jugend geheime Schulen, um der politischen Indoktrination entgegenzuwirken, freilich ohne konkrete Pläne vorzulegen, wie dies in einer autoritären Diktatur zu verwirklichen wäre. 1935 wendet er sich auch erstmals in direkter Ansprache an die Jugend. Allerdings geschieht dies, anders als bei Fritz von Unruh, nicht durch die politische Rede, sondern durch die politischen Schriften. So heißt es in dem Text *Studenten!*:

Sie haben den Zusammenhang begriffen zwischen der Gesunkenheit des Worts national und dem Tiefstand derer, die Geschäfte damit machen. [...] Hier sind Sie, die den Intellekt gewählt haben für Ihr ganzes Leben – dort aber ein Staat, der ihn hasst und sich erst sicher fühlen könnte nach seiner Niederkämpfung. [...] Ihr seid die Hauptperson im Drama, Studenten! [...] Ihr seid verpflichtet, Euch einzusetzen für die Wahrheit. Bekennt und handelt! Verständigt euch und seid einig! (553)

In dieser Aufforderung zum Widerstand des Intellekts gegen die Macht nähert sich Heinrich Mann an jene Thesen an, die er bereits 1910 in *Geist und Tat* geäußert hatte. Was damals noch als kühne Zukunftsvision erschien, musste 1935, trotz bester Absichten, als Beweis für die Ohnmacht des Geistes gegenüber der Macht erscheinen.

Literatur

- Bartl, Andrea, Ariane Martin und Paul Whitehead. *Heinrich Mann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Metzler, Stuttgart, 2022.
- Gunnemann, Karin Verena. *Heinrich Mann's Novels and Essays – The Artist as a political educator*. Camden House, 2002.
- Haupt, Jürgen. „Die Entwertung des Geldes und der Gefühle: Heinrich Manns ‚Inflationsnovellen‘ zur Gesellschaftskrise der zwanziger Jahre.“ *HMJB*, Bd. 6, 1988, S. 52–69.
- Kessler, Harry Graf. *Tagebücher 1918–1937*, herausgegeben von Wolfgang Pfeiffer-Belli. Insel-Verlag, Frankfurt am Main, 1961.
- Limburg, David. *Verantwortliches Bürgertum: Die Werke von Heinrich Mann in der Weimarer Republik*. Ohio State University, 1992. Dissertation.
- Mann, Heinrich. „Die jungen Leute.“ *Sieben Jahre*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1994, S. 195–199.
- . *Bibi, HM: Schauspiele*, Aufbau, 1956, S. 579–638.
- . „Der Bubikopf.“ *Sieben Jahre*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1994, S. 274–278.
- . „Der Gläubiger.“ *Heinrich Mann, Novellen*, Bd. II, Aufbau-Verlag, Berlin, 1953. S. 355–369.
- . „Der Morgen“ (1930). *Heinrich Mann – Essays und Publizistik [HMEP]* Bd. 5, S. 84–87.
- . „Deutsche Literatur um 1920.“ In: *HMEP* Bd. 3/1, S. 79–82.
- . „Geist und Tat.“ In: *Macht und Mensch*, K. Wolff, München, 1919, S. 1–11.
- . „Geistiger Zustand 1923.“ In: *HMEP* Bd. 3/1, S. 214–217.
- . „Hereingefallene Jugend.“ In *Die neue Weltbühne*. Prag, Jg 3, Nr 18, 3 Mai 1934, S. 550–554.
- . „Jugend früher und jetzt“ (1928). In: *Sieben Jahre*. Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 1994, S. 485–490.
- . „Sterny.“ In: *Der Jüngling*. München: Gunther Langes 1924, S. 71–88.
- . „Studenten!“ In: *HMEP* Bd. 6/1, S. 553.
- . „Tragische Jugend. Bericht nach Amerika über Europa“ (1922). In: *Sieben Jahre*. Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 1994, S. 49–68.
- . „Wir feiern die Verfassung.“ In: *Sieben Jahre*. Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 1994, S. 128–138.
- Mann, Thomas. „Gedenkrede auf Walter Rathenau.“ In: *Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 15.1, S. 677–685.
- Sommer, Monika. *Literarische Jugendbilder zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit*. Peter Lang, 1996.
- Schoeller, Wilfried. *Alfred Döblin*. Hanser, 2011.
- Weinrich, Arndt. *Der Weltkrieg als Erzieher: Jugend zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus*. Klartext, Essen, 2012.

Stefan Hajduk (Adelaide University)

Vom expressiven Nihilismus zur inneren Emigration. Konfigurationen ästhetischen Widerstands bei Gottfried Benn

Abstract

Taking up the German Romantic metaphysics of art, French Symbolism and, above all, Nietzsche's "Artists' Gospel", Benn places himself in the European tradition of a production poetics of negation and genius. From this cultural-historical dispositive, he forms his aesthetic resistance to a modernity flattened towards the pragmatic-utilitarian and technical-scientific. This critique of civilisation runs through his entire oeuvre, from his expressionist utopianism to his pro-fascist essayism and his autobiographical prose of the post-war period. Benn sought to interpret the caesura of 1933 as the historical moment when art and power could finally be united in an alliance against the modern void of meaning. Disillusioned, he finally returned to the heterotopic 'existence' of the poet of the transcendent form ideal from as early as mid-1934.

1. Einleitung

Gottfried Benns Dichterexistenz, die im Folgenden als ästhetischer Widerstand verstanden wird, entwickelt sich aus dem avantgardistischen Selbstverständnis eines Expressionisten, der sich gegen literarischen und philosophischen Naturalismus wendet. Naturalismus wird von Benn als epochale Manifestation einer zu gesamtkultureller Verflachung tendierenden Moderne diagnostiziert. Die Moderne sieht er seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert einerseits von Götterdämmerung und Wissenschaftsgläubigkeit, von Wertezersfall und Traditionsverlust, von Krisen der Vernunft, der Sprache und des Subjekts diskreditiert; andererseits historisch getragen von einem transzendenzfreien Fortschrittsoptimismus ohne Sinnstiftungskompetenz.¹ Aus den daraus folgenden Entfremdungsdélirien der „Depersonalisation“, wie sie der Arzt Rönne als Symptombildung einer pathogenen Wissenschaftsmoderne schon 1916 figuriert, entwickelt sich in den 1920er Jahren ein dem entsprechendes poetologisches Denken gegen die „synthetische Funktion“, die „moderne Kultur“ und deren „illusionäre

1 Dass Benn, in der Tradition des poeta doctus stehend, nicht nur oberflächlich an einer Vielzahl von Diskursen seiner Zeit teilhat und darüber hinaus seine naturwissenschaftlichen und philosophischen, psychologischen und historischen Studien mit seinem poetologischen Denken abzugleichen versucht, hat die jüngere Forschung gründlich aufgearbeitet; hierzu vor allen Hahn sowie bei Anacker die Kapitelabschnitte „Geist“ (162–172) und „Leben“ (172–187).

Hyperbolik“.² Aus der „Zerlösung“ und „Verwehbarkeit des Ich“ eines kranken Gehirne und Kulturzustände diagnostizierenden „Psychiaters“ formiert sich ein Widerstand gegen die in „Berlin“ erlebte Moderne und „ihr flaches mythenentleertes Milieu“ (PuA 273–274).³ Bis Ende der 1920er Jahre vollzieht Benns expressionistisches „Entformungsgefühl“ seine produktive Wendung hin zu einem ästhetischen Widerstand.⁴

Ein solcher manifestiert sich im Konzept des mit „Flimmerhaaren bedeckt[en]“ Dichters auf der Suche nach Worten mit „Wallungswert“, mit denen die Realität des in der Moderne entzauberten Seins durch die „formfordernde Gewalt des Nichts“ transzendiert werden soll (PuA 273–75). An dieser an Hegel anknüpfenden Formulierung lässt sich Benns negative – kunsttheologisch gewendet: *ex nihilo* – schöpferische Produktionsästhetik insgesamt ablesen. Deren immanentes Transzendenzideal bildet das Kontinuum im Wandel der drei Widerstandsformationen, die hier erläutert werden.

Solche Nietzsches Artistenevangelium poetisch weiterführende Art von Widerstand gegen moderne Realitätszumutungen hält sich vom frühen bis zum späten Benn durch. Die darin kultivierte Auffassung von Dichtung als monologische Kunst zentriert dieselbe auf ihre Funktion, aus existentieller Subjektivierung von Endlichkeit bedeutsames Sein, sowie aus der expressiven Verarbeitung des historischen Nihilismus sinnhafte Transzendenz zu generieren.

Mit meinem Fokus auf die Jahre 1930–45 möchte ich Benns Fehldeutung der politischen Lage 1933–34 in der Perspektive einer Transformation von ästhetischem Widerstandsdenken nachvollziehbar machen.⁵ Dieser Wandel, der Benns geistesaristokratischen Kunstglauben mit dem sozialhistorischen „Masse“-Phänomen in Berührung bringt, vollzieht sich im Kern als eine Projektion vom „inneren Prozeß“ des Subjekts in den „inneren Prozeß“ der Geschichte (PuA 296). Dies lässt sich affektdynamisch als eine identifikatorische Extrover-

2 Siehe dazu etwa den Epilog zu Benns *Gesammelten Schriften* von 1921, der die Grundlage von *Epilog und Lyrisches Ich* von 1927 bildet. Im Text wird Benn zitiert in runden Klammern + *Seitenzahl: Gedichte* (G), Prosa und Autobiographie (PuA), *Essays und Reden* (EuR), *Szenen* und *Schriften* (SuS), hier (PuA 270–273).

3 Bis in die jüngere Forschung werden duale Subjektüberlagerungen zwischen Ich und Kultur, Individuum und Gesellschaft, Autor und Figur zum Ausgangspunkt umfassender Werkinterpretationen gewählt. So etwa zur diskurshistorischen Erörterung von „Aporien personaler Identität“ Leistenschneider (113).

4 Meiner Perspektivierung von Widerstand gegen die Moderne verwandt ist von Bormann (31–50).

5 Benn selbst betont das Übergängige, indem er das politische Rechts-Links-Schema ablehnt zugunsten einer kulturanthropologischen Zentralität von Kunst als geistig-konstruktives Prinzip von Transzendenz.

sion der poetisch schöpferischen „Zerlösung des Ich“ (PuA 274) zur historisch „schöpferische[n] Wucht“ der nationalsozialistischen Revolution verstehen.⁶

Bei dem für seine „geradezu fanatische Reinheit“ und künstlerischen Solipsismus auf „höchste[m] Niveau“ bewunderten Einzelgänger Benn lässt sich bereits ab 1930 ein vorübergehendes Loslösen vom ästhetischen principium individuationis beobachten.⁷ Letzteres war bis dahin in genie-ästhetischer, romantisch-idealistischer und nicht zuletzt modernistisch-symbolistischer Tradition bei Benn als Garant für die systemische Unabhängigkeit der ‚poesie pure‘ und als Kennzeichen für deren nur scheinbar paradoxe Widerstandsfunktion als zugleich geschichtliche und überhistorische „Gegenkunst“ (EuR 272) absolut gesetzt. Die Ereignisse des Jahres 1933, als Benn erklärte, er wolle „das Nationale‘ in seiner realen Bewegung, in seinen echten überzeugenden Ausdrücken als Erscheinung“ wahrnehmen (PuA 296), führten dazu, dass er sich von seiner Position als widerständiger Einzelgänger, der sich monomanisch außerhalb des Diskurses bewegt, löste und sich einer kunstmetaphysischen Erweiterung von Nietzsches Konzept des Willens zur Macht zuwandte.⁸ An die Stelle der Souveränität der autonomen Ausdruckskunst tritt nun diejenige des totalen Staates als „Abglanz jener Welttotalität, jener substantiellen Einheit aller Erscheinungen und Formen, jener transzendenten Geschlossenheit eines in sich ruhenden Seins“ (EuR 277). Dem metaphysisch überhöhten „Machtstaat“ (EuR 458) ist die selbstzweckhafte Kunst mit einem Mal untergeordnet und als geistige Sinnstiftungsquelle eingefügt. Vorübergehend löst der Staat die Kunst auch als höchster Wert innerhalb des Kultursystems insgesamt ab, bis sich dieses konstitutive Werteverhältnis in *Dorische Welt* (1934) schon wieder umkehrt in der pseudo-hellenistischen Perspektive einer „Geburt der Kunst aus der Macht“ (EuR 298).

Bereits von Mitte 1934 an, als unverkennbar wird, dass die nationalsozialistische Bewegung sich nicht von ästhetischen Ideen leiten wie auch der Führer selbst „als höchstes geistiges Prinzip“ (EuR 237) sich seinerseits nicht vom Philosophen der Seinsvergessenheit (Heidegger) führen lässt, schwingt das Pendel zurück in die altvertraute Reserve gegenüber dem Zeitgeschichtlichen, Politischen und Sozialen (vgl. Briefe, 41). Seit Mitte 1934, nach der Mordwelle

6 In der Benn-Forschung wurde auf diesen erstaunlichen Vorgang immer wieder anspruchsvoll Bezug genommen, zuletzt von Eke (34). Seit den 1980er Jahren untersuchte die ältere Forschung das Exemplarische an Benns „Geschichte einer Verirrung“ und folgte damit Klaus Mann (Schröder, Steinhagen, Fischer, Müller, Ketelsen).

7 Siehe sein Bekenntnis zur nationalsozialistischen „Bewegung“ in der ominösen „Antwort an die literarischen Emigranten“ (PuA 295–302, hier 295 f.).

8 Schärf hingegen beleuchtet den soziologischen Aspekt des sich im Faschismus eine Synthese von Kunst und Macht versprechenden Benn, dessen „Verbitterung im Politischen“ ihn als einen „geradezu idealtypische[n] Vertreter des nach rechts abdriftenden Mittelstands am Ende der Weimarer Republik“ (192) erscheinen lässt.

im Zuge des sogenannten Röhm-Putsches, kommt es zum postfaschistischen Wiedererwachen des bekennenden Dualisten. Er erwacht aus dem (Alb-)Traum, dass der Halt suchende Einzelne in einem kollektiven Ganzen aufgeht – einem Ganzen, das ihm politisch-metaphysische Teilhabe verspricht, jedoch um den Preis seiner individuellen Freiheit. Anstelle des im Expressionismus, Sozialismus und Faschismus erträumten ‚Neuen‘ Menschen, dessen metaphysische Wiedergeburt Benn 1933 noch mit „Glaube, Liebe, Hoffnung“ (Briefe, 40) erwartet hat, taucht doch nur wieder der alte gewaltsame Mensch auf. Bereits 1936 findet die frühere Fundamentalopposition, die nun jedoch von noch größerer Desillusionierung geprägt ist, gegenüber dem nun wieder als banal und erbärmlich distanzierenden Zeitgeschichtlichen ihren poetischen Ausdruck. Nach dem Intermezzo 1933–34 mit seinem gescheiterten Versuch, Geist und Geschichte, Kunst und Staat, den Intellektuellen und die Volksgemeinschaft miteinander zu versöhnen, findet Benns inzwischen „existentiell“ radikalierter Widerstand zurück in seine heterotope Artikulationsform.⁹ Solcher Widerstand richtet sich nicht *direkt* politisch gegen den Ungeist des Nationalsozialismus, nachdem dieser keine metaphysische „Trennung von Zeitaltern“ (EuR 238) in Gang gesetzt hatte. Sehr wohl aber *indirekt*, namentlich kulturanthropologisch und geschichtsphilosophisch, indem das ‚Dritte Reich‘ nurmehr als die aktuelle Variante des chronischen Immergleichen der Gattungsgeschichte melancholisch distanziert und zusammen mit dem gewöhnlichen Glück vom Geist abgespalten wird. So dient der ästhetische Widerstand des einsamen lyrischen Du, kraft seiner Bildung aus subjektivierter Kulturgeschichte, „dem Gegenglück, dem Geist“:

Einsamer nie –

Einsamer nie als im August:
Erfüllungsstunde –, im Gelände
die roten und die goldenen Brände,
doch wo ist deiner Gärten Lust?

Die Seen hell, die Himmel weich,
die Äcker rein und glänzen leise,
doch wo sind Sieg und Siegsbeweise
aus dem von dir vertretenen Reich?

Wo alles sich durch Glück beweist
und tauscht den Blick und tauscht die Ringe
im Weingeruch, im Rausch der Dinge, –:
dienst du dem Gegenglück, dem Geist.

(G 281)

Der dem Leben entgegengesetzte Geist aber meint nicht mehr einen nur traditionell heilig-idealistischen, sondern den werte-nihilistischen Geist, der die Kunst als Erbin der Religion oder genauer: der Onto-theologie inspiriert. Kraft

9 „Existentiell – das neue Wort, das seit einigen Jahren da ist“ (PuA 149, 150, 157; vgl. SuS 199 et passim).

der solchermaßen historisch funktionalen Kunst soll der Nihilismus selbst überwunden werden; namentlich „aus einer sich selbst setzenden Idealität“ im „konstruktiven Geist als der eigentliche anthropologische Stil“ (EuR 223) der ästhetischen Moderne.

In diesem artistischen Sinn von Kunst-Geist, der seine Form aus ästhetischer Reflexion selbst hervorbringt, versteht Benn ab 1934 wieder die Dichtung als neumetaphysisches Medium einer „Transcendenz der schöpferischen Lust“ (PuA 289).¹⁰ Im Namen solcher ins Artistische gewendeten „Transcendenz“, die den ideellen Fluchtpunkt seiner „Metaphysik der Kunst“ markiert (PuA 289), dient der lebenslange Jünger Nietzsches von den lyrischen Anfängen bis zum Spätwerk dem von ihm „vertretenen Reich“ (G 281) einer postnihilistischen Dichtung der absoluten Form.¹¹ Bevor sich aus deren „Steigerung des Konstruktiven“ künftig vielleicht „eine neue ethische Realität bilden“ (EuR 231) könnte, gilt es ästhetischen Widerstand gegen eine Moderne im Zeichen des Nihilismus zu leisten, die im Nationalsozialismus keineswegs ihre transzendente Kehre, sondern bloß eine machtpolitische, völkisch-totalitäre Manifestation ihrer instrumentellen Vernunft findet.

Benns ästhetischer Widerstand wird nun auf drei Ebenen mit entsprechend unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen noch etwas näher beleuchtet:

1. Mit Benns „Absolutheit des Formalen“, die „der Kunst eine Eigengesetzlichkeit des Geistig-Konstruktiven“ (EuR 234) in der Perspektive immanenter Transzendenz zuschreibt, ist die erste Ebene benannt, auf der sein Lebenswerk insgesamt unter dem Aspekt von ästhetisch performativem Widerstand verortet wird.
2. Über eine zweite Theseebene, deren zeitliche Erstreckung ab 1930, dann verstärkt mit dem Jahr 1933 einsetzt und bereits 1934 ausläuft, möchte ich Benns publizistisches Engagement für den Nationalsozialismus als einen ästhetisch utopischen Widerstand gegen eine rationalistisch vereinseitigte Moderne beleuchten.
3. Schließlich soll auf einer dritten Ebene meiner These nachgegangen werden, dass ab Mitte des Jahres 1934 ein Zusammenbrechen von Benns geschichts-metaphysischer Utopie für eine weitere Transfiguration seines Widerstands sorgt. Anstelle einer zivilisationskritischen Widerstandsbewegung verkörpert der Nationalsozialismus nun selbst den auf technisch-wissenschaftliche Selbstermächtigung setzenden Rationalitätstypus der Moderne. Gegen deren dem „Geist“ der Kunst feindlichen Tendenzen wendet sich fortan Benns

10 Zu diesem ästhetischen und zugleich historischen Zusammenhang ausführlicher Hajduk, *Artistik und Stimmung* sowie Stern und Hillebrand.

11 Wie sich dies in Benns eigenem Selbstverständnis als Dichter in Form einer poetologischen Reflexion darstellt, wird näher erläutert von Hajduk, *Poetology of Existence*.

ästhetisch existentieller Widerstand in den Formen der *Inneren Emigration* und skeptischen Nonchalance.¹²

2. Artistenmetaphysik als ästhetisch performativer Widerstand

Auf dieser ersten Ebene geht es um die semantische Extension von ‚Widerstand‘ im erweiterten Sinn einer intellektuellen Kraftanstrengung, die sich gegen den transzendenzfreien Leerlauf der Moderne im Nietzscheanischen Sinne des „allgemeinen europäischen Nihilismus“ (PuA 289) wendet. Der hierzu kulturgeschichtlich erweiterte Blickwinkel bezieht jenseits von Dynamiken zwischen Hegemonie und Resistenz, Macht und Geist vor allem die Felder der Episteme und Ästhetik, der Historie und Philosophie mit ein. So wird das politisch-antagonistische Schema von Aktion und Reaktion performanzästhetisch, wissenschaftlich und kulturhistorisch sublimiert zu demjenigen von Diskurs und Gegendiskurs.

Potenziell treten damit nicht nur die Demokrat/-innen und Literat/-innen der Weimarer Republik sowie die sozialistischen Revolutionär/-innen in Erscheinung, sondern auch viele Akteure, die später der sogenannten Konservativen Revolution¹³ zugerechnet werden. Dazu gehören Zivilisationskritiker, Kulturdiagnostiker und Geschichtsphilosophen, aber auch Denker wie Cassirer, Heidegger und Jaspers, die versuchen, die Weltkriegs- und Zwischenkriegszeit philosophisch zu erfassen. Um nun an dasjenige heranzukommen, was für Benn auf dieser ersten Ebene spezifisch ist, bedarf es einer Konzeptualisierung von Widerstand, die über lebensphilosophische und kulturhistorische Perspektiven hinaus literarisch-künstlerische Vollzugsformen einbezieht.¹⁴

Bereits im Essay „Zur Problematik des Dichterischen“ (1930) etwa versucht Benn „das Dichterische als Begriff und Phänomen von primärem Charakter innerhalb des biologischen Prozesses zu lokalisieren“ (EuR 84). Hier deutet sich an, inwiefern es sich beim Dichterischen nicht um eine irgendwie besondere oder gar schöne „Stimme der Zeit“ (EuR 83) und bei der Dichtung gar nicht um

12 So heißt es 1936 in *Weinhaus Wolf* mit kultur- und bioanthropologisch, geschichtsmorphologisch und rassenideologisch imprägniertem Blick auf die Gegenwartsmoderne und den deutschen ‚Phänotyp‘: „Völker, die den Geist nur in den Siegen der Geschichte und im Gelingen von Grenzüberschreitungen erblicken, sind niedere Rasse“; [...] Der Entscheidung zu einer neuen Seinsform, nämlich zu dieser [artistisch-konstruktiven] Auffassung vom Geist, waren sie alle ausgewichen. Für sie diente er dem Leben [...]. Eigentlich war er eine verdorbene Wirklichkeit. Hinunter also mit ihm, und vor der Geschichte, das heißt im nächsten Krieg, da würden sie schon wieder siegen“ (PuA 133). Zu den Haltungsunterschieden zwischen den Werkphasen Fischer.

13 Zu Benn in ideengeschichtlicher Deutungsperspektive bereits Schröder, *Poesie und Sozialisation* 125–166.

14 Vgl. hierzu Hoffmanns Deutung von Benns expressionistischen Konzepten der „Zusammenhangsdurchstoßung“ und „Wirklichkeitszertrümmerung“ (39).

einen Diskurs unter anderen Diskursen handelt. Vielmehr ist sie eine – und in Bennis Sicht immer die höchste – Form jener Kunst, die bei und nach Nietzsche „als die eigentliche Aufgabe des Lebens, seine Idealität, seine metaphysische Tätigkeit“ (PuA 289 et passim) bestehen bleibt. Als eine solche im produktions-ästhetischen Sinn erhabene Figur des Widerstandes gegen die unheimliche Macht des europäischen Nihilismus tritt die moderne Kunst gegen Ende der Neuzeit das metaphysische Erbe der religiösen Tradition an.

Während der Krise um 1930 wird der Dichter im Sinne Diltheys als „Seher der Menschheit“ dem „durchschnittlichen Typ, den das verflossene Jahrhundert schuf“ (EuR 85) entgegengestellt. Dieser „heutige europäische Typ der menschlichen Rasse“ (EuR 83) verkörpert jedoch nicht nur negativ eine metaphysische Abgestumpftheit, sondern auch positiv die Errungenschaften der Aufklärung, insbesondere die Überwindung von „Aberglauben und Fetischismus“ (EuR 89) sowie von religiösen Dispositionen insgesamt. Er steht für die soziale Moderne als eine „Zeit der Kollektivbildungen“ und Wohlfahrtsstaaten, die festgelegt sei „auf eine grundsätzlich optimistische, technisch-melioristische Weltanschauung, die die Übel für prinzipiell institutionsbedingt und korrigierbar hält“ (EuR 84).

Für diesen vom allgemeinen Fortschrittsglauben, wissenschaftlichen Erkenntnisoptimismus und soziologischen Rationalitätsvertrauen beseelten Menschentypus sei die Kunst allenfalls zum Zeitvertreib, bestenfalls zur bildungsbürgerlichen Erbauung gut. Diesem naturalistisch, materialistisch und utilitaristisch eingestellten Durchschnittseuropäer entgegengesetzt wird der „Künstler“ *nicht* als gesellschaftlich engagierter oder politisch aktionistischer; wohl aber steht er „rein seelisch phänomenal“ entrückt und aus intellektueller Unangepasstheit im wortgewaltigen Widerspruch zur „Macht und ihrer Entfaltung, dem Gesellschaftlichen und Forensischen, den Begriffen der Entwicklung und des Fortschritts“ (EuR 88). Benn positioniert den in der Moderne gleichsam spätromantisch heimatlos gewordenen Dichter eher über und gegen seine Zeit und Gesellschaft als in Einklang mit ihnen. Die geistideologisch überhöhte Kunst und ästhetische Erkenntnis dienen so gerade *nicht* „dem historischen Prozeß“ (EuR 88), *nicht* einem polemisch generalisierten „Rationalismus“ (PuA 297) der Neuzeit und *nicht* der Popularisierung der Aufklärung, deren Anfänge Benn im 12. Jahrhundert verortet.

Bennis interdiskursiv beweglicher Essayismus spricht eine argumentativ vielseitige und mitunter satirisch pointierte Sprache des Widerstands gegen einen bis zu positivistischen Borniertheiten universalisierten Vernunftanspruch.¹⁵ So versuche die Aufklärung

15 Vgl. Schärf mit anderem Akzent zum „Essay als Instrument poetischer Hyperpolitik“, aber mit ähnlicher Analyse zum „metaphysisch idealisierten Begriff des Dichters“ (189) und Bennis kulturelle Funktionsbestimmung desselben vor und ab 1933.

durch eine Philosophie der positiven Erfahrung und mit Hilfe [...] des Dreista-
diengesetzes zu der Einsicht zu bewegen, daß das letzte endgültige und uni-
versale Zeitalter nur mit den Naturwissenschaften angebrochen sei, ‚ein not-
wendiges und unveränderliches Gesetz‘ (Comte), daß ‚es ein völlig sinnloses
und aussichtsloses Unterfangen sei, nach ersten Ursachen und letzten Zielen
zu forschen‘ (Comte), [...] dafür aber ein Dasein pries, ‚so weit als möglich frei
von Leid und so reich als möglich an Genüssen nach Qualität und Quantität
zugleich‘ (Mill). (EuR 90)

Gegen diese hier und in zahlreichen anderen Essays, Reden und Schriften
skeptisch bis satirisch skizzierte Moderne, verstanden als eine Makroepoche in
der rationalistischen Endphase ihres Verflachens zu einem Konglomerat aus
Positivismus und Materialismus, richtet sich der ästhetische Widerstand des
Dichters. Aus dessen gesellschaftlich wirkungsloser Ortlosigkeit als „Träne der
Nation“¹⁶ heraus sowie im kulturhistorischen Bewusstsein des europäischen
Nihilismus ereigne sich kunstimmanent eine letzte Transzendenz.

Diese ebenso reservierte wie ganzheitliche Mobilmachung im Zeichen einer
postmetaphysischen Neu-Integration von Gefühl und Verstand erfolgt nämlich
auf der Basis der modernekritischen Erkenntnis, „daß der Szientifismus, in dem
die Aufklärung vor unseren Blicken endet, auch nur ein neues System von
Dogmatismus, Orthodoxie, Scholastik, Fetischismus, nur mit anderen, trostlo-
seren Symbolen“ ist (EuR 91). Der Dichter als politisch affektfreier Seismograph
der europäischen Krise, als Phänotyp des Negativen und als gesellschaftlich
distanzierte Figur eines artistisch performativen Widerstandes besteht bei Benn
gerade darin,

daß er keine sozialen Voraussetzungen findet, daß eine Kluft besteht, daß er
die Kluft bedeutet gegenüber diesem Zivilisationsschotter, substanzuell gar
nicht mehr äußerungsfähigen Typen, analytisch applanierten Psychen, hedo-
nisierten Genitalien, Flucht in die Neurose: happy end. (EuR 91)

Um gegen diese kulturell schnöden und zudem politisch und wirtschaftlich
krisenhaften Wirklichkeitsverhältnisse seiner Zeit, die schließlich auch seine
eigenen Lebensbedingungen als eines am Rande des Existenzminimums prak-
tizierenden Kassenarztes mitbestimmen, effektiv Widerstand zu mobilisieren,
aktiviert der Dichter eine „prälogische Geistesart“ (EuR 91). Diese zielt auf
Schaffung neuer Möglichkeiten symbolischer Partizipation in gesellschaftlicher
und darüber hinaus in zivilisationshistorischer Perspektive. Dafür ist eine nihi-
listische Radikalität erforderlich, die das oberflächlich Gegebene, das überindi-
viduell Institutionalisierte radikal hinter sich läßt“, so dass der Dichter aus
einem Gefühl gesamtkultureller Verantwortung heraus „sich tiefer sinken läßt
in einer Art Rückfallfieber und Sturzgeburt nach Innen“ (EuR 91).

16 Zu diesem Ausdruck siehe *Totenrede für Klabund* (1928, EuR 427–430); zur Frage
der gesellschaftlichen Funktion *Können Dichter die Welt ändern?* (1930,
EuR 97–103).

Wo der gewöhnliche Einzelne der Moderne nach dem ideengeschichtlichen Tod Gottes eine transzendente Leere anstelle der abendländischen Seele vorfindet, da befindet sich beim Dichter aus genieästhetischer Tradition ein kreatives Vakuum. Wie der christliche Gott einst aus sich heraus, d. h. *ex nihilo* die Schöpfung hervorbrachte, so schafft auch der moderne Künstler aus sich selbst, aus seinem schöpferischen Nichts die absolute Form. Aufgrund seines produktions-ästhetischen Vollzugscharakters im Zeichen immanenter Transzendenz nenne ich diesen Widerstandsaspekt bei Benn „ästhetisch performativ“.

Aus dem – mit Musil zu sprechen – ‚anderen Zustand‘ eines seine Vernunftgrenzen überschreitenden Individuums heraus schöpft also der postnihilistische Artist jene „Absolutheit des Formalen“, welche die Kunst kraft ihrer „Eigengesetzlichkeit“ (EuR 234) zur Widerstandsfähigkeit qualifiziert. In solcher von Benn nicht nur irrationalistisch, sondern auch kulturmorphologisch, bioanthropologisch und neuro-evolutionsgeschichtlich gedachten Tiefe einer zivilisatorischen Kollektivpsyche ist die Herkunft der performativen Konfiguration des ästhetischen Widerstandes auf unserer ersten Ebene zu verorten.

Das Subjekt und der Akteur des Widerstandes ist hier der Künstler in der Tradition des *l'art pour l'art*, der im Eigensinn des Ästhetischen die moderne-kritische Kraft seines Widerstandspotenzials anreichert. Gerade dadurch, dass der Künstler außerhalb (der Gesellschaft, des Diskurses, des Allgemeinen) steht, befindet er sich überhaupt in der Lage, den Zwängen der Vergesellschaftung, Diskursivierung und Vereinnahmung zu widerstehen. Insbesondere der lyrische Dichter bewahrt deshalb sein Sprachmaterial vor Verunreinigung durch nicht-ästhetische Redepartikel und naturalistische Elemente. So hält er insbesondere „Widerstände gegen rein Episches, externen Stoffzustrom, Begründungen, psychologische Verkleisterungen, Kausalität, Milieuentwicklung“ (EuR 230) aufrecht. Diese gleichsam immunologische erfolgreiche Abwehr von sozialen, politischen oder religiösen Identitätszumutungen seitens der realistischen Bürgerlichkeit bedeutet keineswegs Restriktion der Dichtkunst auf eine solipsistische Position ohne kulturelle Funktionsbedeutung. Im Gegenteil: Gerade ihre immunitäre Abwehrleistung ermöglicht es, dass die Kunst, die zumeist von hochindividualisierten Persönlichkeiten geschaffen wird, mehr als „reine Expression“ eines idiosynkratischen Charakters ist. Vielmehr wird sie – durch ‚reine Expressivität‘ – zum „Ausdruck“ von „arthaft[e]r Substanz“. Funktional betrachtet bedeutet das, dass Benns *Poesie pure* eine historisch-anthropologische Bedeutsamkeit generiert und damit sogar die gesellschaftliche Relevanz einer Literature engagée überbietet.

Diese seit der Romantik im Zeichen einer Souveränität des Ästhetischen stehende Auffassung von Kunst, in der die „Auflösungsmotive des Religiösen“ (EuR 229) fortwirken und das Dichten als metaphysische Tätigkeit eine kultur-anthropologische Bedeutsamkeit erhält, ist durchgängig vom frühen bis späten Benn prägend. In widerstandstheoretischer Perspektive richtet sich diese artistisch-ästhetische Aktivität intellektuell und polemisch gegen den europäischen

Nihilismus im Zeitalter der Moderne.¹⁷ Diese nihilistische Moderne wird – verstanden als ein System aus instrumenteller Vernunft, empiristischem Positivismus und utilitaristischer Sozialphilosophie – von Rönnes „schizoiden Katastrophen“ bis hin zu den sarkastischen „Katastrophen“ in *Drei alte Männer* kritisiert.¹⁸ Es ist die Moderne als eine wissenschaftlich-technische Zivilisation ohne noch intakte Quellen transzendenter Sinnstiftung, gegen die sich Benns ästhetisch performativer Widerstand richtet.

3. Das Jahr 1933 und der ästhetisch utopische Widerstand

Das Jahr 1933 erlebt Benn in einer Art geschichtsphilosophischem Rausch. Dessen anstehende Ernüchterung bekämpfte er bis weit ins Jahr 1934 hinein mit seiner ästhetischen Utopie von einem noch dem Führerprinzip übergeordneten kunstanthropologischen Prinzip.

So will Benn die „Revolution vom Nationalen her“ (EuR 457) im Schulterschluss mit Ausdruckskunst als metaphysischen Aufstand gegen „die funktionale Welt“ (EuR 239) der Moderne verstehen, die faschistische Staatsbildung als Rettung für „die abgleitende und gefährdete abendländische Kultur“ (EuR 261). Vorbereitet durch die wirtschaftlichen, politischen und sozialen Krisenjahre seit 1929 scheint sich mit einem Mal die bislang dissidente „Absolutheit des Formalen“ in der Kunst mit der „geschichtliche[n] Bewegung“ in der Realität zu verbinden (EuR 234). Für ca. anderthalb Jahre hält sich die Wunschvorstellung einer historischen Konvergenz von artistischer Dichtung und nationaler Arbeit, von Geist und Leben, Kunst und Macht (SuS 282, 305 et passim). Benn behauptet sogar, dass mit Hitler im Deutschland von 1933 „wirklich jene magische Koinzidenz des Individuellen und des Allgemeinen“ (PuA 301) vorliege. Und das Medium, das die Vermittlung von bislang Unvereinbarem, ja Entgegengesetztem leisten soll, sei ausgerechnet die „absolute Kunst“ (EuR 308) der Dichtung.¹⁹ Sie soll über die kommunikative Funktionsstelle wirken, die sie selbst als ein allen Deutschen gemeinsamer höchster Wert „mit Funktionen sowohl des Reli-

17 Vietta erweitert diese Perspektive mit Blick auf den späten Benn um dessen Kritik am Rassismus und Kolonialismus der europäischen Großmächte; er argumentiert im Sinne meiner These eines Widerstands gegen die Moderne, wenn er der europäischen „Rationalität“ die Verlustrechnung aufmacht und deren zersetzende Wirkungen aufweist (23–27).

18 *Drei alte Männer* ist ein Hörspiel von 1948 und wurde 1952 gesendet (SuS 101–125). Darin sagt der junge Mann am Ende: „Wer Strophen liebt, der liebt auch Katastrophen; wer für Statuen ist, muß auch für Trümmer sein“ (SuS 124).

19 Wie Benn in der Tradition des französischen Symbolismus stehend versuchte 1927 schon Hugo von Hofmannsthal über den Begriff der Form eine Aufwertung der Sprache zur Kunst als nationalkulturellem Medium zu erzielen: „Der Prozess von dem ich rede, ist nichts anderes als eine konservative Revolution [...]. Ihr Ziel ist Form, eine neue deutsche Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilnehmen könne“ (31).

giösen wie des Philosophischen wie des Politischen“ bilde, die soziale Kohärenz vertiefen, kulturelle Identität stiften und so „die seelische Grundlegung einer dichterischen Volksgemeinschaft“ leisten (EuR 278; SuS 189).

Auf diese Weise bleibt auch auf unserer zweiten Betrachtungsebene die mit der lebensphilosophischen Verve von Nietzsches „Artistenevangelium“ (EuR 239) vertretene Widerstandsposition auf Basis des Ästhetischen bestehen. Sie setzt sich fort, zunächst über die faschistische Utopie von einer „militante[n] Transzendenz“ des totalen Staates, nach dem Utopieverlust dann in die innere Emigration, schließlich bis in die Existenzmelancholien der Nachkriegsjahre. Was zu Beginn der Machtübernahme der Nationalsozialisten sich schlagartig und doch nur vorübergehend ändert, ist Benns distanzierte Haltung gegenüber der Sphäre des Sozialen, einschließlich ihrer politischen und kulturellen Verankerungen in der zeitgeschichtlichen Konstellation.

Angesichts der historischen „Wucht“²⁰, die Benn 1933 in den öffentlichen Vorgängen samt ihrer psychopolitischen Wirkung erkennt, scheint sich plötzlich jene existenziale „Kluft“ zu schließen, die bislang zwischen dem Dichter-Priester eines Formabsolutismus und der verwissenschaftlichen Zivilisation der Gegenwartsmoderne sich auftrat. Mit einem Mal schien die Abstraktion der absoluten Kunst in der Konkretion des totalen Staates Wirklichkeit zu werden. Der von der „materialistisch-mechanische[n] Formwelt“ des 19. Jahrhunderts als historische Aufgabe geerbte Nihilismus müsse weiterhin seiner „Überwindung“ (EuR 207) durch den artistisch-transzendenten Geist „als formendes und formales Prinzip“ (EuR 212) entgegengeführt werden.

Zur Kulturdiagnose von 1932, „daß wir vor einer ganz allgemeinen anthropologischen Wendung stehen“, kommt ab 1933 Benns Identifikation derselben mit der „faschistisch-nationalsozialistischen Revolution“ (EuR 275) hinzu. Bislang glaubte Benn (EuR 223–231) allein an die Möglichkeit einer „artistische[n] Ausnutzung“ des Nihilismus im dialektischen Sinn einer Umarbeitung der „Auflösungsmotive des Religiöse[n]“ ins kulturelle Bilden einer „für Deutschland ganz neue[n] Moral und Metaphysik der Form“ (EuR 212).

Zum 1. Mai 1933, dessen nationalsozialistische Staatsfeier Benn als authentisches Gemeinschaftserlebnis beurteilte, identifizierte er die „neue geschichtliche Bewegung“ (EuR 233) auf dem Feld der politischen Macht mit der zuvor geschichtsphilosophisch und kulturhistorisch, ästhetisch-technologisch und neurowissenschaftlich begründeten Erneuerungserwartung. Benn erklärt es sogar zum Zweck des „neue[n], revolutionär entstandene[n] Staat[es]“, eine „neue anthropologische Qualität und einen neuen menschlichen Stil zu brin-

20 Benn meine nicht das ästhetisch Imposante, so erklärt er den literarischen Emigranten, nicht „das impressionistisch Fesselnde von Fackeln und Musik, sondern den inneren Prozeß, die schöpferische Wucht, die in der Richtung wirkte, daß sie auch einen anfangs widerstrebenden Betrachter zu einer weitertreibenden menschlichen Umgestaltung führte“ (PuA 296).

gen, um aus ihrem politischen Grundbegriff heraus neue intelligible und ästhetische Werte zu entwickeln“ (EuR 234).²¹

Ähnlich wie der bis dahin politikskeptische Martin Heidegger, der drei Jahre jünger war, sich 1933 zum begeisterten Vordenker der nationalsozialistischen Scholle aufschwingt, bekennt sich auch der bislang politisch reservierte Dichter des Geistig-Formalen plötzlich zur Utopie einer nationalsozialistischen „Wiedererweckung der Mythe“ (EuR 233).²² Wie Heidegger die politische Dynamik der faschistischen Bewegung hin zum totalen Staat zu einem seinsgeschichtlichen Ereignis hochstilisierte, das nämlich eine „Umwälzung des ganzen menschlichen Seins“²³ nach sich zöge, so erläuterte Benn 1933 den literarischen Emigranten:

es handelt sich um das Hervortreten eines neuen biologischen Typs, die Geschichte mutiert und ein Volk will sich züchten. Allerdings ist die Auffassung vom Wesen des Menschen, die dieser Züchtungsidee zugrunde liegt, dahingehend, daß er zwar vernünftig sei, aber vor allem ist er mythisch und tief. (PuA 297)

Hier haben wir wieder das Motiv mythischer Tiefe, das vor 1930 als Ausgangspunkt des modernekritischen Widerstands dem Dichter als postnihilistischer „Kluft“ zum kulturellen Ganzen vorbehalten war.

Mit der zeitgeschichtlichen Konvergenz des Dichterischen und Politischen wird deutlich, dass die nationalsozialistische Bewegung selbst als eine Widerstandsbewegung gegen das utilitaristische Primat der Vernunft und den objektivistischen Rationalitätstypus der Aufklärung aufgefasst wird. Somit stünde der Modernekritiker Benn 1933 erstmals nicht mehr allein als politisch passiver Dichter hinter dem Vorhang der Geschichte – wie zuvor und später erneut²⁴, sondern – so seine enthusiastische Hoffnung: *er* macht sie *mit*, gestaltet Geschichte. Im Zusammenspiel von Geist und Macht, von Kunst und Leben, handelt er, lässt sich als Mensch von der Geschichte *mitreißen* und als Intellektueller dazu *hinreißen*, Worte wie diese zu finden:

es handelt sich hier gar nicht um Regierungsformen, sondern um eine neue Vision von der Geburt des Menschen, vielleicht um eine alte, vielleicht um die letzte großartige Konzeption der weißen Rasse, wahrscheinlich um eine der großartigsten Realisationen des Weltgeistes überhaupt. (PuA 298)

21 Inwiefern diese kulturalanthropologische Erwartung in Spannung und Kontinuität zum Expressionismus steht wird deutlich bei Anz.

22 Bei mancher biographischen sowie geistigen Nähe und – aufs Ganze gesehen – wechselseitigen Wertschätzung haben sich Benn und Heidegger nicht persönlich kennengelernt. Vgl. Blenskens zu dieser geistesgeschichtlichen Beziehung.

23 Von solchem historischen Moment spricht Heidegger in der Platon-Vorlesung; zit. n. Safranski (258).

24 *Die Stimme hinter dem Vorhang* ist der Titel eines Hörspiels von 1951, das Benn einem noch größeren Publikum bekannt machte.

Die geradezu neupantheistisch gestimmte Begeisterung macht deutlich, wie der Benn von 1933 einer naturalisierenden und zugleich spiritualisierenden Überhöhung des Politischen und Geschichtlichen das Wort redet. Wie in einem biologisch-morphologischen Prozess sah Benn in Hitlers Machtergreifung und der folgenden Gleichschaltung auf allen Gesellschaftsebenen eine subjekt- und naturhafte Geschichte am Werk, die

keine andere Methode [habe], als an ihren Wendepunkten einen neuen menschlichen Typ aus dem unerschöpflichen Schoß der Rasse zu schicken, der sich durchkämpfen muss, der die Idee seiner Generation und seiner Art in den Stoff der Zeit bauen muss, nicht weichend, handelnd und leidend, wie das Gesetz des Lebens es befiehlt. (PuA 297)

Im Jahr 1933 wird die Geschichte von Benn als eine Art Schaffungsprozess in Analogie zum künstlerischen Formgebungsprozess verstanden. In diesem Kontext erscheinen der artistische Geist des Dichter-Sehers, der die Kultur heilen soll, und der im Faschismus verkörperte militante Zeitgeist des Künstler-Führers als natürliche Verbündete im Widerstand gegen die Moderne. Dabei wird letztere als aufklärerisch flach und als geprägt durch einen transzendenzlosen Rationalismus denunziert.

Noch im selben Jahr der vermeintlichen metaphysischen Zeitenwende versuchte Benn mit seinem *Bekanntnis zum Expressionismus* (1933) die neue, vom nationalsozialistischen Deutschland ausgehende Epoche eines „neuen biologischen Typ[s]“ (EuR 460) auf das letzte „Unbedingte“ (EuR 267), namentlich die Kunst als deren höchsten Wert, zu zentrieren. An die moderne Leerstelle eines letztlich nie „kommenden Gottes“ trete so – nach dem „europäischen Nihilismus“ samt „Auflösung der Natur“ und „Auflösung der Geschichte“ – das „Ästhetische“ als „geschichtliches Gesetz“ einer „neuen Wirklichkeit“ (EuR 266 f.). Deren „Geschlecht“, der vom Künstler geführte „innere deutsche Mensch“ (EuR 461), erscheine sodann im epochalen Zeichen von „Geist und Tat, transzendenter Realismus oder heroischer Nihilismus“ (EuR 273).

4. Der Typus des Tiefen. Benns ästhetisch existenzieller Widerstand

Das utopisch ersehnte, unter geistig-totalitärem Aspekt vorübergehend passende Bündnis im antimodernen Geiste, also Benns geschichtsphilosophisch erleuchtete Konfluenz von „Macht und Geist, Individualität und Kollektivität, Freiheit und Notwendigkeit“ (EuR 237) sowie von Kunst und Leben, von Artistenmetaphysik und Nationalsozialismus, entpuppte sich als unerfüllbare Wunschvorstellung. So macht sich Benn ab 1934 auf seinen Weg zurück in die Reichwehr als „aristokratische Form der Emigrierung“ und will „[r]aus aus allem“ (Briefe 39, 18. 11. 1934). Ihm wurde schockartig klar, dass mit der machtsstaatlichen Etablierung der nationalsozialistischen Bewegung keine geistesgeschichtlich-metaphysische „Mutation“ (EuR 238, vgl. PuA 297) in Deutschland stattfand. Anstelle der ebenso biologisch wie „metaphysisch“ überfrachteten

„Geschichte“, wie sie Benn 1933 „form- und bilderbeladen bei ihrer vielleicht tragischen, aber jedenfalls schicksalsbestimmten Arbeit“ (PuA 296) sah, war es nun doch nur wieder „das unaufhörliche Sinnlose, das Auf und Ab der Geschichte“ mit ihrem sinnfreien Furor der „Zerstörungen“ (SuS 221) und „Wiederkehr des Gleichen“ (SuS 221, 237).

Im *Weinhaus Wolf* (1937) erklärt er sich auf seine Individualität zurückbesinnende „Existentielle“ kurzerhand, dass die zuvor als politische Legitimierung herangezogene Natur selbst *unnatürlich* sei, ihre Geschichte „äußerst sprunghaft, ja, daß sie der Schulfall des Widernatürlichen ist“ (PuA 141). Wie Heidegger mit Verspätung so hat auch Benn seine onto-biologischen Kurzschlüsse dann doch rasch erkannt. Ab 1934 wird das Illusionäre und Unstimmige deutlich, das dem leichtfertigen Amalgamieren von Politischem und Seinsgeschichtlichem bzw. Bio-anthropologischem in seiner Kunst- und Geschichts-metaphysik anhaftet.

Nicht zuletzt veranlasst durch die Mordwelle vom und nach dem 30. Juni 1934 bewirkt die Enttäuschung über die missglückte Synthese von Kunst und Macht eine Rekonfiguration des ästhetischen Widerstandes. Dieser konzentriert sich nun in einem Geist, der nicht länger kulturelle Führung beansprucht, sondern stattdessen die erhabene Andersartigkeit von Nietzsches „Artistenevangeliem“ (EuR 239) verkörpert. Indem letzteres nach seiner faschistischen Pervertierung erneut die frohe Botschaft von metaphysischer „Abgrenzung“ vom Feld des Politischen verkündet, reorganisiert sich bei dem vom Faschismus enttäuschten Benn ein rein kunstreligiöser Widerstand. Gegen das transzendenzlose Leben der Moderne wendet sich nun wieder der Kunstabsolutismus mit seiner schöpferischen Lust als ethische „Formel gegen die Natur. Nicht das Leben durch Erkenntnisreize biologisch steigern und züchterisch vollenden, sondern gegen das Leben ansetzen den formellen und formelhaften Geist“ (PuA 146).

Nachdem die „Verwirklichung von Geist im Leben“, vom Einzelnen im Kollektiv sich als illusionär, die Hochzeit von Kunst und Macht als utopisch erwiesen hatten, kommt es nicht nur zu einer Refiguration des Widerstandes, der sich fortan gegen die faschistische Staatsideologie und deren verhängnisvolle „Epoche der Ganzheitstribe, der Umzüge, der Gemeinschaftskulte“ (PuA 134) richtete. Bereits ab Mitte der 1930er Jahre sieht Benn im Nationalsozialismus nicht mehr nur *keine* Widerstandsbewegung *gegen* die verwissenschaftlichte Zivilisation der Moderne, sondern er sieht in ihm einen von deren Agenten „in jener braunen Nacht“ voll „Züchtungsoptimismus“, „Mythenpubertät“ und „Promethidenbiologie“ (PuA 146). Die Geschichte ist nun kein fruchtbarer Schoß mehr, dem Inkarnationen des Weltgeistes wie Napoleon oder Hitler entsteigen, sondern jetzt heißt es über den deutschen „Typ“ der Zeitgenossen: „Die Fresse von Cäsaren und das Gehirn von Troglodyten, die Moral des Protoplasmas und das Ehrgefühl von Hotelratten“ (EuR 348; vgl. PuA 138).

Die universale Geschichte, die von solchen „handelnden Typen“ geprägt ist, wird zu dem, wogegen sich der ästhetische Widerstand des „tiefen Typen“ richtet. Für diesen „tiefen Typ“, der sich auf Geistig-Konstruktiven und Nachdenklichen konzentriert, erscheint die Geschichte lediglich als „die Begründung von Massenmorden: Raub und Verklärung –: der Mechanismus der Macht. Und was sie aufzeichnet, ist keineswegs das volkhafte Gedächtnis der Nationen, sondern ihre Witzblätter“ (PuA 137). Angesichts solcher Rückkehr der Geschichte als tödliche Maschinerie einer sinnlosen Gewalt lässt sich seinerseits vom „Dichter in seiner Zeit und im Raum der Nation“ zwar noch „kritisch aufzeichnen“, nicht aber länger publizieren. In *Weinhaus Wolf* artikuliert sich mit Benns polemisch-physiognomischer Zeitdiagnostik ein Widerstand gegen das Opportunistische, Konformistische, Geistlose und Brutale der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft der 1930er Jahre.

Der schließlich im SS-Blatt „Schwarzes Korps“ als expressionistisches „Schwein“ angegriffene Benn kehrte nach fast 20 Jahren in die Armee zurück, wo er sich durch alte Verbindungen vorläufig geschützt wähnte. Mit der von Benn als „aristokratische Form der Emigration“ (PuA 415, 418) bezeichneten Haltung ist der literaturgeschichtliche Begriff der Inneren Emigration verbunden. Parallel zum äußerlichen Verbleiben in der Armee, dem inneren Staat des Staates (PuA 415), findet ein Rückzug des Schriftstellers in die innere Welt seiner nun wieder als isoliert empfundenen geistigen und kreativen Existenz statt. Für Benn ab Mitte der 1930er Jahre – als Weiterentwicklung seiner zivilisationskritischen Position der 1920er Jahre – verkörpert diese ästhetische Existenzhaltung eine metaphysisch verstandene Tätigkeit, die durch künstlerisches Schaffen eine Art transzendierenden Widerstand leistet. Dieser Widerstand richtet sich gegen dasjenige, was Benn mit den Begriffen „Geschichte“ und „Staat“, „Handelnder“ und „Leben“ beschreibt, von dem er sich nun reflektierend distanziert.

Wie aber lässt sich nach 1945 eine solche ästhetische Fundamentalopposition noch glaubwürdig ausüben, wenn Benn für seine 1933 durchaus politisch-administrative Rolle als Mitglied der Preußischen Akademie der Künste kein Wort der Reue ausspricht, weiterhin bis 1936 publiziert und bis zuletzt ohne Schuldgefühl, geschweige denn Schuldbekennnis zurückblickt?²⁵

Durchaus billigt der autobiographische Rückblick von *Doppelleben* (1949) Klaus Mann eine bessere Einschätzung der Lage von 1933 zu. Immerhin rechnen die noch zu Hochzeiten des deutschen Kriegserfolges geschriebenen Essays (z. B. 1940: *Züchtung*; 1941: *Kunst und Drittes Reich*) mit dem nationalsozialistischen

25 Benn hatte als kommissarischer Leiter der Abteilung Dichtung den Ausschluss des zuvor stets verehrten Heinrich Mann befördert und eine schriftliche Erklärung aller Mitglieder verlangt, in der sie ihrer Unterstützung des nationalsozialistischen Regimes formellen Ausdruck verleihen. Zu diesem Vorgang und der Episode 1933–34 Brenner, Jens und Kampe; ausführlich zu Benns Publikationstätigkeit Ansel; überblicksartig Bode.

Deutschtum ab. Darin polemisiert Benn gegen die „Konzentrationslager und die Genickschüsse der Staatsverwaltung“ und stellt kulturkritisch fest: „Geschmackliche und moralische Verfeinerung, jedenfalls bei den Deutschen, ist rassewidrig“ (EuR 330). Zweifellos lässt sich bei dem schon vor dem 2. Weltkrieg ins militant-artistische Selbstverständnis Heimgekehrten eine politische Implikation seines ästhetischen *Widerstandes* identifizieren. So wenn er den „Haß“ explizit macht, der unter den „begabungsmäßig“ der Avantgarde „nicht gewachsen[en]“ Nazis gegen „die neuen Stilfragen“, das „Experimentelle“ und „Geistige“ vorherrscht:

Daneben der Haß, daß sich überhaupt etwas der Öffentlichkeit auf publizistischer Basis stellte außerhalb ihres eigenen politischen und völkischen Geranzes. Das Geistige wurde demnach undeutsch [...] jetzt heißt es, deutsch sein, ist differenzierungsfeindlich denken und hinsichtlich des Geschmackes auf das plumpste Pferd setzen; die Sensitiven werden von der Gestapo mit dem dritten Grad betretet. (EuR 345, 348)

Wie aber kann ein politisch desillusionierter, ins kreative Innere emigrierter Dichter als dualistischer Gegenspieler des Lebens effektiv widerstandskompetent sein? Wie artikuliert sich der Widerstand von jemandem, der von sich später sagt, er habe sich doch „literarisch und politisch völlig ausgelöscht“ (PuA 425)? Benn tut es in Form einer „Gegenäußerung der Kunst“, wie sie sein Essayismus mit zeitdiagnostischen „Ausdrücke[n] [...] für die Epoche“ und „mit der gleichen Natürlichkeit und Schärfe [macht] wie die Gestapo ihre Schüsse“ (EuR 351).

Unterstützt von kulturhistorischer Kontextualisierung platziert Benn den Nationalsozialismus nun entschieden und umso polemischer auf Seiten der „Geschichte“ (EuR 350). Für Benn ist die Geschichte, entgegen ihrer völkischen Vereinnahmung als eine Art säkularisierte Vorsehung, lediglich ein sinnfreier, machtgetriebener Prozess, der sich im bioanthropologischen Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus vollzieht. In Bezug auf Benns essayistische Texte sowie seine autobiographisch geprägte Erzählprosa – darunter *Weinhaus Wolf* (1937), *Roman des Phänotyp* (1944), *Der Ptolomäer* (1947) oder auch *Doppelleben* (1949) und beinahe die gesamte Produktion ab 1936 betreffend – kann man im Nachhinein von einem ästhetisch-*ethischen* Widerstand sprechen, der sich zwar nur zurückgezogen aus der Schublade äußert, jedoch in intellektuell entschlossener Haltung.

Dabei fällt auf, dass Benns Publikationsverbot ab 18.03.1938 und sein Abrücken vom unmittelbaren Geschehen des Krieges mit einer zunehmenden radikalen Subjektivierung der Existenz einhergehen. Dieser ästhetisch-existentielle Widerstand zeigt sich vor allem in der bewußten Abstraktion von allem Affektiven im Bezug zur Welt und ihrer Realität. „Ebenso ist alles, was nach Stimmung aussieht, ganz zu Ende“, heißt es 1944. Für den inneren Emigranten bedeutet dies, dass die äußere Realität mit der „Zerstörung des Raums“ gleichsam zusam-

menbricht: „Die *Existenz* ist die Stimmung, die ihn bewegt und die er fordert, hart und unaufhörlich“ (PuA 149).²⁶

Gegen Ende seiner inneren Emigration entwickelt Benn in seiner Poetologie der „Ausdruckswelt“, die sich im diskursgeschichtlichen Kontext des Existentialismus im Nachkriegsjahrzehnt weiterentwickelt, das Konzept der „reinen Existenz“. Diese wird schließlich zu einem magischen Medium, das eine alternative, heterotope Form des ästhetischen Widerstands ermöglicht:

In der Dichtung [...] muss man allein sein, in die Weite sehn, womöglich über Wasser, und Worte heranziehn, Worte, dicht von Sachverhalten, geschichtlich beschwerte –, tragische Worte, real wie Lebewesen. (SuS 222)

Bibliographie

- Anacker, Regine. *Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Ansel, Michael. „Zwischen Anpassung und künstlerischer Selbstbehauptung. Gottfried Benns Publikationsverhalten in den Jahren 1933 bis 1936.“ *Gottfried Benn – Wechselspiel zwischen Biographie und Werk*. Hg. Matías Martínez. Göttingen: Wallstein, 2007. 35–70.
- Anz, Thomas. „Benns Bekenntnisse zur expressionistischen Moderne und zum Nationalsozialismus“. *Gottfried Benns Modernität*. Hg. Friederike Reents. Göttingen: Wallstein, 2007. 11–23.
- Benn, Gottfried. *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, vier Bde. Hg. und textkritisch durchgesehen v. Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M.: Fischer, 1982–1990.
- . Briefe. Bd. I. *Briefe an Oelze*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977.
- Blenskens, Hans-Jürgen. „Gottfried Benn und Martin Heidegger. Respekt und kritischer Bezug.“ *Benn-Forum. Beiträge zur Literarischen Moderne 2014/2015*. Hg. Holger Hof und Stephan Kraft. Berlin: de Gruyter, 2015. 195–210.
- Bode, Hanspeter. *Benn-Chronik*. München: Hanser, 1978.
- Bormann, Alexander von. „Widerruf der Moderne. Das Beispiel Gottfried Benns.“ *Gottfried Benn 1986–1956. Referate des Essener Colloquiums*. Hg. Horst Albert Glaser. Frankfurt a. M. u. a., 1989.
- Brenner, Hildegard. *Ende einer bürgerlichen Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1972.
- Detering, Heinrich. „Phänotyp‘ und ‚Viertes Reich‘. Gottfried Benn um 1949.“ *Der schwierige Neubeginn – Vier deutsche Dichter 1949*. Hg. Petra Plättner. Mainz, Stuttgart: Steiner, 2009. 5–14.

26 Ausführlich zum Selbstbild Benns im historischen Kontext der unmittelbaren Nachkriegsjahre Detering.

- Drews, Jörg. „Das Gegenteil von ‚gut gemeint‘.“ *literaturkritik.de* 7 (2006) Schwerpunkt II: Zum 50. Todestag Gottfried Benns (rez_id=9727).
- Eke, Norbert Otto. „Gottfried Benns ‚Todessprung aus der Enttäuschung in den Faschismus‘. Ein paradigmatischer Fall?“ *Benn-Forum. Beiträge zur Literarischen Moderne 2014/2015*. Hg. H. Hof und S. Kraft. de Gruyter: Berlin u. a., 2015. 33–47.
- Fischer, Bernhard. „‚Stil‘ und ‚Züchtung‘. Gottfried Benns Kunsttheorie und das Jahr 1933.“ *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 12 (1987): 190–212.
- Fischer, Torben. „Der Drang der Schriftsteller, eine öffentliche politische Rolle zu spielen, ist die Ursache ihres Verfalls.“ NS-Engagement, innere Emigration und Erinnerungsdiskurs bei Gottfried Benn.“ *Gottfried Benn (1886–1956). Studien zum Werk*. Hg. Walter Delabar und Ursula Kocher. Bielefeld: Aisthesis, 2020. 181–199.
- Hahn, Marcus. *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne*, 2 Bde. Göttingen: Wallstein, 2011.
- Hajduk, Stefan. „‚Barely explicable power of the word, that separates and conjoins.‘ Gottfried Benn’s *Problems of Poetry* and their Poetology of Existence.“ *German and European Poetics after the Holocaust. Crisis and Creativity*. Ed. Gert Hofmann et al. Rochester, New York: Camden, 2011. 137–157.
- . „Artistik und Stimmung. Zur postnihilistischen Ästhetik bei Gottfried Benn.“ *Weimarer Beiträge* 4 (2011): 529–549.
- Hillebrand, Bruno. *Ästhetik des Nihilismus. Von der Romantik zum Modernismus*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Hoffmann, Dieter. „Totalität und totalitär. Gottfried Benn und die Expressionismusdebatte.“ *Gottfried Benn (1886–1956). Studien zum Werk*. Hg. Walter Delabar und Ursula Kocher. Bielefeld: Aisthesis, 2020. 37–50.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*. Berlin: Fischer, 1933.
- Jens, Inge und Norbert Kampe. *Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste, dargestellt nach den Dokumenten*. 2. Aufl. Leipzig: Kiepenheuer, 1994.
- Ketelsen, Uwe-Karsten. „1933‘ oder ‚Das Volk in Bewegung setzen‘.“ *Text & Kritik* 44 (2006): 108–118.
- Leistenschneider, Christian. *Formen des Ich. Identitätsproblematik und Figurenpoetik in der Prosa Gottfried Benns*. Heidelberg: Winter, 2015.
- Mann, Klaus. „Gottfried Benn. Die Geschichte einer Verirrung.“ *Das Wort* 9 (1937): 35–42.
- Müller, Harro. „Gottfried Benns paradoxer Antihistorismus. Einige Überlegungen über Zusammenhänge zwischen ästhetischem Absolutismus und faschistischem Engagement.“ *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Hg. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus Scherpe. Stuttgart: Metzler, 1990. 182–195.
- Safranski, Rüdiger. *Ein Meister aus Deutschland*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001.

- Schärf, Christian. *Der Unberührbare. Gottfried Benn – Dichter im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: Aisthesis, 2019. 189–226.
- Schröder, Jürgen. „Benn in den dreißiger Jahren“. *Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus*. Hg. Karl Corino. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1980. 48–60.
- . *Gottfried Benn und die Deutschen. Studien zu Werk, Person und Zeitgeschichte*. Tübingen: Stauffenburg, 1986.
- . *Gottfried Benn. Poesie und Sozialisation*. Stuttgart, Berlin u. a.: Kohlhammer, 1978.
- Steinhausen, Harald. „Gottfried Benn 1933.“ *Literatur und Germanistik nach der ‚Machtübernahme‘*. Hg. Beda Allemann. Bonn: Bouvier, 1983. 28–51.
- Stern, Martin. „Solipsistischer Nihilismus‘ und nationalsozialistisches Engagement. Der Fall Gottfried Benn.“ *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 47 (2003): 329–341.
- Vietta, Silvio. „Europäische Rationalität und Benns Phänotyp.“ *Der späte Benn. Poesie und Kritik in den 50er Jahren*. Hg. Elena Agazzi und Amelia Valtolina. Heidelberg: Winter, 2012. 15–30.

Valeria Morelli (The University of Melbourne)

“Ich kann Zeugnis ablegen”: Political Resistance and Refusal to Forget in Uwe Timm’s *Ikarien*

Abstract

Uwe Timms Werk ist eine Chronik der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts, die die Vergangenheit nicht ungehört bleiben lässt. Sein postmoderner Roman Ikarien (2017) bietet ein meisterhaftes Zusammenspiel von Fakt, Fiktion und autobiographischen Details, um die Geschichte des deutschen Arztes und Eugenikers Alfred Ploetz (1860–1940) zu erzählen und zu untersuchen, wie seine Theorien zum geistigen Motor der Nazi-Tötungsmaschinerie wurden. Im Roman wird Ploetz’ Verfall von einer sozialistischen Utopie hin zum Wunsch, die arische Rasse zu züchten und unwürdige Menschen auszulöschen, im Jahr 1945 von einem (fiktiven) Freund und Adlatus des Eugenikers, Wagner, im Detail rekonstruiert. Der vorliegende Beitrag analysiert Wagner, der die Hauptstimme des Romans ist, als eine Figur des doppelten Widerstands. Einerseits leistet Wagner einen politischen Widerstand gegen Nationalsozialismus und Ploetz’ Rassentheorien: Er ist ein sozialistischer Schriftsteller, der sich für eine pazifistische und solidarische Gesellschaft einsetzt und daran glaubt, dass Literatur das bildende und utopische Potenzial hat, sich der Diktatur zu widersetzen. Andererseits symbolisiert Wagner einen narrativen Widerstand gegen das Vergessen, weil der Wunsch, sein persönliches Zeugnis abzulegen und der Opfer zu gedenken, das Ziel seines Lebens war. Die Analyse dieser Figur zeigt nicht nur, dass Wagner ein wichtiges narratives Mittel ist, das die Leser/-innen bei der Untersuchung der Täterperspektive begleitet, sondern sie beleuchtet auch Timms Vorstellung von Literatur und Erzählung als Zeugnis und Widerstand. Dadurch wird zukünftigen Generationen ein langlebiges Archiv zur Verfügung gestellt, das ein simples Verständnis und eine monolithische Darstellung der Vergangenheit ablehnt. Daher hat Literatur das utopische Potenzial, Widerspruch, Ambiguität und eine pluralistische Gedächtniskultur anzuerkennen.

1. Introduction

“Wie kann jemand, der Sozialist war – überzeugt für eine gerechtere Welt einzutreten –, sich mehr und mehr einer Theorie zuwenden, die dann zur Eugenik führt, schließlich zu Euthanasie und damit zur Vorstufe von Auschwitz [?]” (Timm, “Freiheit”). This is the core question underpinning Uwe Timm’s novel *Ikarien* (2017), which masterfully interweaves facts, fiction and autobiographical elements to recount the life and work of the German doctor and eugenicist Alfred Ploetz (1860–1940). *Ikarien* examines the degeneration of Ploetz’ utopia, from his socialist years to becoming the father of German *Rassenhygiene*, and explores how his eugenics theories became a reality during Na-

tional Socialism in euthanasia clinics and concentration camps. Timm's novel contributes to the ongoing discussion on the limits, responsibility and morality of science during the Third Reich¹ and in our time². It also adds another piece to Timm's literary confrontation with twentieth-century German history, the crimes of the Nazi past and his family's part in it, since Ploetz was the grandfather of Timm's wife, the translator Dagmar Ploetz.

Despite the large amount of historical information, *Ikarien* is not a biography of Alfred Ploetz but a literary take on the topic. Timm underlines this in various paratextual elements, all highlighting the "auktoriale Darstellungsfreiheit" (Albrecht 224): from the title (*Ikarien: Roman*) to the maxim ("Nicht alles ist frei erfunden, aber alles frei gestaltet" [*Ikarien*³ 8]) to the disclaimer at the beginning of the bibliography ("Ein Roman ist keine Dissertation ..." [I 503]). The fictional frame, which provides a counterweight to the documentary aspect of the novel, is built around the character of Wagner, Ploetz' fictional former friend, who, while recalling the eugenicist's life and research, makes a stand against eugenics and National Socialism and refuses to let the crimes of the past remain unheard.

2. *Ikarien*: genesis and narrative structure

Timm started working on *Ikarien* in 1978, after having finished writing *Morenga* (1978). These two works are thematically connected, since they both appear to be Timm's attempt to examine the ways of thinking and the logic that led to the German *Vernichtungswille*.⁴ The many years of work Timm dedicated to *Ikarien* have resulted in a historically and theoretically rich reconstruction of Ploetz' life and work. The bibliography at the end of the novel (I 503–6) and the *Ikarien* section of the Uwe-Timm-Archive at the Academy of Arts of Berlin comprise over forty titles, including, among others, works on the Nazi euthanasia program (*Aktion T4*), the Doctors' Trials (1946–1947), the eugenics movement, Alfred Ploetz and the communist Icarian Communities in the USA. All this background research finds its way into the novel, from subtext to direct quotations, shaping its postmodern collage-like structure. By integrating diverse sources, voices and genres, such as historical documentation, interview, diary entries and autobiography, the novel becomes "eine Hommage an die Sprache, an die Literatur, ans Erzählen, an Textsorten" (Dattenberger).

- 1 Another literary work that examines the role of scientists during the Third Reich is Marcel Beyer's *Kaltenburg* (2008), whose protagonist, Ludwig Kaltenburg, is based on the Austrian zoologist and ethnologist Konrad Lorenz. For a comparison between Beyer's work and *Ikarien*, see Stephan 175–7.
- 2 See Timm's essay "Der Aufwachraum" (*Verrückte* 229–52) for a discussion of the current research and developments in the medical and biogenetical field.
- 3 All further references will be abbreviated to "I".
- 4 *Ikarien* and *Morenga* are also stylistically similar, since they are both characterised by a montage style. For a comparison of these two works, see Virant.

As Timm explains in the acknowledgements at the end of the novel, a reason why the writing of *Ikarien* took so long was the difficulty in finding the right narrative structure (I 501). The original idea was to have Alfred Ploetz himself, at the outbreak of the Second World War, reflect on his life, as can be read in Timm's exposé for *Ikarien* from 1978 ([*Ikarien*] 3). However, Timm understood the need for a counterweight to Ploetz' story and eventually inserted a narrative frame, set in 1945 in Munich during the Allied occupation,⁵ and two other main characters: Wagner,⁶ a fictitious former friend of the eugenicist, and Michael Hansen, a fictitious but partly autobiographical German-born American soldier, who is given the task by the Psychological Warfare Division of interviewing Wagner in order to reconstruct Ploetz' life and work. The two meet fourteen times over a three-month period and during these meetings, which constitute most of the novel, Wagner not only recalls Ploetz' story but also his own, thus rendering *Ikarien* a detailed "Doppel-Biographie" (I 465). This chapter focuses on the character of Wagner and analyses him as a figure of twofold resistance: on the one hand, a political resistance to National Socialism and Ploetz' eugenics theories and, on the other, a narrative resistance to forgetting and to a rigid memory culture.

3. Alfred Ploetz: from socialist utopia to racial hygiene

To understand Wagner's political resistance to National Socialism and eugenics, it is necessary to begin with some historical information on Alfred Ploetz' drastic change from socialism to racial hygiene. In the early 1880s, Ploetz held socialist ideas and founded the Pacific Society in Breslau (now Wrocław): Pacific "sollte Frieden bedeuten. Weltfrieden. Menschheitsfrieden. ... eine Gesellschaft, die auf Gleichheit beruhen sollte, auf sozialem Frieden, auf Wissenschaft und einer neuen höheren Kultur" (I 149). The Pacific Society originally had seven members, "die Breslauer Sieben" (I 135), including Carl and Gerhart Hauptmann,⁷ all of whom were admirers of Charles Darwin and Ernst Haeckel.

- 5 The decision of setting the narrative frame in 1945 might be due to the autobiographical importance of the *Stunde Null*, which is a recurrent topic in Timm's writing due to the *Mentalitätsbruch* and the defeat of the fathers' generation to which it led.
- 6 Wagner does not have a first name in the novel, although Martin Hielscher does assign him one, "Karl" (see Hielscher 238; Timm, "Die tiefste Lust an der Literatur" 28). This has no correspondence in Timm's text, but it might be a residue from previous drafts or conversations, since Hielscher, Timm's former long-standing *Lektor*, edited the novel. I could not confirm this when reading the novel's drafts in the Uwe-Timm-Archive.
- 7 The Hauptmann brothers were close friends of Ploetz. Timm visited the Academy of Arts of Berlin and the Berlin State Library to read their correspondence. Ploetz appears in various works by Gerhart Hauptmann (see Sprengel). For example, the dedication "Den Sieben" opens the epic poem *Promethidenloos* (1885) (cf. Tschörtner) and the character of Alfred Loth in the play *Vor Sonnen-*

At the time, one of Ploetz' models was the French philosopher and utopian socialist Étienne Cabet and his work *Voyage en Icarie* (1840).⁸ This utopian novel, which encouraged the creation of a society based on equality and community of property, gave rise to a mass movement of European migrants, the Icarians, who founded colonies in the USA in the second half of the nineteenth century.⁹ Ploetz visited the Icarian colony in Corning, Iowa, in 1884. The trip was meant to be an exploratory one since the Pacific Society was planning to create a communist¹⁰ nucleus in the USA.

However, Ploetz did not encounter the utopian and egalitarian society he had hoped for. Disappointment with the colony caused a drastic turn in his ideas, which is inserted in the middle of Timm's novel and functions as turning point as per the structure of the classical tragedy (Virant 160). Ploetz came to the conclusion that "[d]ie Gleichheit kann nur durch eine allgemeine Höherentwicklung erreicht werden, ... die Aufzucht eines starken, gesunden, vor allem auch schönen Geschlechts, ... Es muss eine biologische Revolution geben, sie muss die soziale ergänzen!!!" (I 241–2).¹¹ Ploetz thus replaced the project of an egalitarian socialist society with that of breeding the Aryan race, the *Übermensch*: the carriers of inheritance were to be selected through sterilisation and controlled reproduction and unworthy (weak, sick, elderly) lives, including children, were to be eliminated through a "gnädigen Tod" (I 279)—"eine höhere Menschlichkeit" (I 331) that would relieve both the individual and the community.

In 1895, Ploetz published his main work *Die Tüchtigkeit unserer Rasse und der Schutz der Schwachen*, in which he coined the term *Rassenhygiene*, and in 1904 he founded the *Archiv für Rassen- und Gesellschafts-Biologie* (1904–1944) to

aufgang (1889) is based on Ploetz—an uncompromising and ruthless economist who, like Ploetz did, fights against alcohol consumption and believes that alcoholism is hereditary.

- 8 Timm analyses Cabet's work in his essay "Reise nach Ikarien" (*Verrückte* 178–89), where, in addition to highlighting Cabet's innovative ideas, such as the six-hour workday aimed at a sustainable production, he also points out concepts that were dangerously close to eugenics, such as selective reproduction. More generally, Timm examines the topic of utopia from different perspectives in his collection of essays *Der Verrückte in den Dünen* (2020).
- 9 The Icarian colonies eventually failed due to internal conflicts and dictatorial management. What is left nowadays are villages and museums. For a history of this movement, see the sources that were used by Timm himself: Lux; Nordhoff 333–9; Snyder.
- 10 *Communist* and *socialist* are used interchangeably in the novel, because "sozialistisch und kommunistisch waren noch ziemlich eins, wurden erst später so scharf und kämpferisch voneinander getrennt" (I 256).
- 11 Špela Virant associates Ploetz' theoretical shift to Thomas Schölderle's concept of the nineteenth-century "Verabsolutierung des Gleichheitsprinzips" (see 159–60).

promote research in the field of eugenics.¹² Ploetz thus became the "Spiritus Rector dieser Ausjätung des minderwertigen und kranken Erbguts" (I 79–80). As we know, his theories were welcomed and put in practice by the Nazi Party through the forced sterilisation law and in euthanasia clinics and concentration camps: "seine Thesen ... wurden Wirklichkeit. Was in seiner Sprache ausgejätet hieß – die Unnützen, Kranken, all die Erbarmungswürdigen, hat man verhungern lassen, oder sie wurden vergast oder mit einer Giftspritze umgebracht" (I 349–50).

Against this factual background, which is reconstructed in such detail that Stefan Neuhaus compares *Ikarien* to a thesis novel (535), Timm has the fictional character of Wagner show an alternative path to the one taken by Ploetz.

4. "Es könnte auch anders sein": Wagner's political resistance

Timm has Wagner meet Ploetz for the first time in the 1880s in Breslau. Ploetz' utopian speeches against social injustice and inequalities are for Wagner an "Erweckung" (I 138): "Ich fühlte mich erhört und erwählt. Wie Matthäus stand ich auf und folgte ihm. ... Ich wurde ... sein Schüler" (I 143). Wagner starts to collaborate with Ploetz and visits the Icarian colony with him. However, despite sharing a similar disappointment at not finding a harmonious society based on equality, he reacts differently to the underwhelming experience in the colony, on which he has a more balanced and sensible perspective. While he recognises positive features of the experiment, such as the absence of commanding and submissive attitudes and the freedom of expressing emotions enjoyed by everyone, including men, he also reflects on the challenges posed by human traits, such as longing, greed and laziness. These, as he observes, can hinder the realisation of a utopian project and require time to change and improve.

Due to this disagreement, Wagner goes from being Ploetz' mentee to becoming his antagonist, who shows the reader an alternative journey to that of Ploetz and eugenics. Wagner stays true to his socialist ideals: he collaborates with the socialist politician August Bebel and the anarcho-pacifist Gustav Landauer, fights for the Bavarian Soviet Republic,¹³ writes for the *Freier Arbeiter-Union*

12 When Ploetz started his eugenics studies, eugenics theories were already popular in other countries, such as the UK, the USA, Denmark and Sweden, where forced sterilisation was put in place in the 1900s. They were also popular among left-wing groups, which saw eugenics as an additional way to reach social equality and were interested in avoiding the transmission of hereditary illnesses.

13 The Bavarian Soviet Republic was a short-lived anarcho-pacifist state that was established in Munich in 1919 during the November Revolution. Wagner's account of the Bavarian Soviet Republic, which is another example of failed utopia, briefly introduces the topic of anarchy, which is positively described as a way to an egalitarian society. However, according to Neuhaus, Wagner's depiction tends to be naive and idealistic, equalling anarchy to equality and justice and disregarding its shortcomings (see 530–1).

Deutschlands and holds “Vorträge in den Bildungsvereinen der Gewerkschaft: Lohn und Profit, Fragen der Unfallversicherung, deutsche Kolonien und Arbeiterklasse, ... sozialutopische Ideen und die Gründungen solcher Kommunen” (I 135–6). Due to his political activism, he is added to the “Listen von Volksverrätern” (I 418) and eventually taken to Dachau in 1933. After his release, he spends the years until the liberation in a second-hand bookshop, hiding in the basement from the Gestapo and civilians who could report him. Despite living with the fear of being captured, he does not compromise or seek protection but embraces his poor situation as an act of resistance: “zu oft hatte ich in den letzten Jahren entschieden Nein gesagt, aus Überzeugung Nein sagen müssen” (I 92).

Timm thus provides with the character of Wagner a fictional alternative to what Ploetz did, an example of someone who resists the rise of eugenics and right-wing politics and remains true to his socialist ideals: “[ich] sah es als meine Pflicht an, in meinem Land, in Deutschland, zu arbeiten und mitzuhelfen, die Dinge zum Besseren zu wenden, zu mehr Gerechtigkeit, zu mehr Gleichheit” (I 446). The character of Wagner serves as a political foil to Ploetz’ eugenics project, embodying a pacifist who continues to advocate a socialist/anarchist revolution focused on building a supportive and caring society free from authoritarianism, exploitation and egoism. While Ploetz considered compassion to be “die Kontraselektion, ... die soziale Hilfe des Teufels” leading to the “Untergang der Rasse” (I 327), Wagner rejects a biological view of society and underlines the importance of taking care of the individual, including the weak, sick and elderly. As Simone Dattenberger argues, “Der Dichter [Timm] formt ihn [Wagner] als nachdenklichen, gebildeten, niemals selbstgewissen und liebesfähigen Menschen. Also als positiven Kontrast zu den meisten anderen Personen im Buch.”

Wagner’s resistance in *Ikarien* is evident not only in how he acts differently from Ploetz, but also in how he recounts what Ploetz did. While narrating Ploetz’ logic, he resists it: he does not report the past neutrally but rather provides a commentary that helps the American soldier Hansen (and the reader) reflect on Ploetz’ faulty ideology. For example, against Ploetz’ citations from *Zarathustra* and his favourite motto from Darwin advocating emotionless science (“Ein wissenschaftlicher Mann sollte keine Wünsche haben, keine Gefühle – nichts als ein Herz aus Stein” [I 98]), Wagner invokes Gustav Landauer’s warning against a society solely focused on progress: “*Es ist tödlich, an die Stelle des alten Gottes eine löbliche und erfreulich immer vorwärtswachsende Welt zu setzen. Tödlich darum, weil diese Welt auch die Katastrophen des Vorwärtswachsens mit sich bringt*” (I 398).¹⁴ In contrast to Ploetz’ cult of the Aryan race, Wagner points to the irrational foundations of eugenics, highlight-

14 Darwin’s quote comes from a letter and has been slightly modified (see Albrecht 222), as Timm did with Landauer’s quote, which is taken from *Skepsis and Mystik* (1903). Both citations are also part of the novel’s paratext and appear on the

ing that physical traits, such as large skulls and perfect body proportions, do not necessarily equate with intelligence and superiority: "Ist nicht dieses Zerstörerische, dieses Grundböse, dieser Superioritätswahn ... Ausdruck einer Geisteskrankheit?" (I 156). He describes Ploetz' research institute as "[e]in Barackenlager im Kleinen" (I 432)¹⁵ and, in Ploetz' experiments on skulls and rabbits, he sees no scientific advancement but rather the display "eines tief sitzenden Hasses" (I 436) and "Hokuspokus mit tödlicher Folge" (I 485).

Similarly, Wagner expresses his disdain for the Nazis and calls attention to the "banality of evil" (Arendt) and the bureaucracy of horror that allowed the systematic killing of innocent people: "Auch den Terror kann man bürokratisch effektiv verwalten" (I 479). He condemns the German population for their silence regarding euthanasia clinics and concentration camps. While he empathises with those who remained silent out of fear, he harshly criticises those who actively collaborated with the regime for personal gain: "Es ist diese Bereitschaft zum Gehorsam und zur Denunziation. Die Gier nach Anerkennung und Aufstieg. Diese Lust, an der Macht teilzuhaben. Ihr zu schmeicheln" (I 351). For this reason, Wagner thinks that a total defeat was the only way to eradicate the *Übermensch*, that is, "[d]as Gift der erwählten Rasse, der Vorstellung von Größe, Kraft und Heldentum, Pflicht, Gehorsam und nochmals Gehorsam, das Gift von: Unsere Ehre ist Treue ..." (I 483).

Wagner's narrative, which outlines and criticises in detail German eugenics, draws attention to how history happened. It was not a sudden inevitable change but rather a gradual process that could have gone differently. As Timm writes, "[D]ie Schritte dahin sind oft klein. ... Es kam nicht von heute auf morgen. Es war ein langsamer Prozess. Es war eine homöopathische Gewalt, eine langsame Entmündigung. Sicherlich mit der Bereitwilligkeit vieler Münder" (I 415). By highlighting the conditions and logic that led to euthanasia clinics and concentration camps, Wagner breaks down for the reader the course of history and shows that an alternative was possible. By doing so, he encourages the reader to reflect on the traces of history in the present. Wagner's testimony is, in fact, not only a form of political resistance, but also a resistance to forgetting and to a monolithic memory culture.

5. "Sie sollen nicht vergessen sein": testimony to resist forgetting

Wagner's testimony is a form of resistance to forgetting in that it denounces how the *Aktion T4* and the organised breeding of the Aryan race became the

mottos' page, together with a third one from the Genesis that might refer to Hansen and his role of judging authority: "*Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum*" (I 7).

15 For a picture of Ploetz' research institute, which does look like a concentration camp in miniature, see Doeleke 102.

concentration camps' "Vorhöllen" (I 486). The prospect of testifying against the perpetrator has played a key role in Wagner's life, as he tells Hansen, "[A]uf diesen Augenblick hier habe ich ... ziemlich genau zwölf Jahre ... gewartet. Ich wusste, irgendwann werde ich Zeugnis ablegen können. Ich habe zu mir gesagt, du musst durchhalten. Und so, wie ich es Ihnen jetzt erzähle, habe ich es mir oft vorerzählt" (I 95).¹⁶ Denouncing Ploetz' crimes might also be a way of compensating for the guilt he feels of not having done enough to oppose eugenics. For Wagner, recalling the past becomes an act of resistance against forgetting these crimes and of memorialisation of the victims of National Socialism: "Sie sollen nicht vergessen sein" (I 419).

Wagner's testimony resists the collective silence, the "leeres Sprechen" (Welzer et al. 136) of the postwar period, which was characterised by "Selbst-Entlastungsmechanismen," such as "Schweigen" and the "Opfer-Syndrom," used to suppress guilt, shame and memory (Assmann and Frevert 140–1). Wagner's account can thus be seen as a rebellious act against the "moral obtuseness" (Fuchs, *Phantoms* 30) of the war generation, who liquidated the past under the presumption of a general collective innocence and hid behind a rhetoric of victimisation, heroisation, relativisation and denial, thereby allowing an unproblematised engagement with the Nazi past. By contrast, Wagner wants to confront the crimes and perpetrators of the past and open an honest dialogue with future generations, because, as he warns Hansen, "Es kann sich immer wiederholen" (I 417).

The character of Wagner and his testimony highlight a central aspect of Timm's work: the role of oral memory, what Timm refers to as "das Geflüster der Generationen" and which he deems to be essential for addressing the past in that it provides us with its lived experience (*Erzählen* 18–9).¹⁷ Since *Ikarien* is structured as an oral history interview, the fictional character of Wagner is the most prominent voice in the narrative and can mould history into his fictional reality. Hansen, by contrast, plays a minimal role in their conversations, with his questions and responses often replaced with "- *unverständlich* -." As is typical of oral history interviews, Wagner weaves the story of his own life into his account of what Hansen is there to hear: Ploetz' story.

16 Wagner reiterates this throughout the novel: "Ja, ich kann Zeugnis ablegen" (I 98); "Ich habe das alles lange nur mir erzählt" (I 127); "Bislang geschah das alles nur im Selbstgespräch, in einem stummen, über Jahre sich hinziehenden Selbstgespräch" (I 222); "Weiter habe ich nichts erzählt. Ich habe ... dafür auf Sie [Hansen] gewartet" (I 310); "Ich kann Zeugnis ablegen" (I 350); "Ich dachte, ich müsse es sehen, um einmal Zeugnis abzulegen" (I 435).

17 The importance given to orality is part of Timm's *Ästhetik des Alltags*, which he has theorised in his programmatic collection of essays *Erzählen und kein Ende* (1993). As Matteo Galli points out (162), Timm's work can be interpreted as an oral history project, since Timm's characters often interview witnesses of historical events to reconstruct the German past through individual memories.

Wagner's testimony spans many years, from the second half of the nineteenth century to 1945, but it lacks specific dates and events are not recalled chronologically. On the one level, it is ironic that a theory of racial perfection is given such an imperfect narrative form (Otte). On another, the coherence of Wagner's narrative is not always the focus. When Hansen remarks on the difficulty of following his story, "*So ganz verstehe ich nicht, wie hängt das zusammen ...*," Wagner replies, "*Das ist auch nicht wichtig ...*" (I 364). The interview's communicative structure privileges an oral narrative style that is often fragmented, achronological and contradictory, which points to the "Fragile, Vergängliche, auch Kontingente der Überlieferung" (Hielscher 238). The fact that the reconstruction of Ploetz' life and theories is entrusted to a fictional character whose memory has inevitably an "identity-index" (J. Assmann 114) leads the reader to reflect on the fact-fiction dichotomy and on what can be deemed true/authentic/objective. Wagner's narrative thus shifts the focus to personal, contingent and necessarily incomplete memories, highlighting their value in reconstructing and understanding the past.

Similarly, Wagner's personal perspective on history can be seen in his multifaceted depiction of the perpetrator. On the one hand, Wagner adds to the factual reconstruction of Ploetz' life an anthropological and psychological layer (Neuhaus 530). For example, he describes Ploetz as impatient and stubborn, bound to a cold right-or-wrong logic, exaggeratedly serious and wearing only black. On the other hand, by adopting the perspective of a fictitious former friend of the eugenicist, with whom most readers would sympathise, Timm does not represent Ploetz in absolute negative terms and thus avoids an easy demonisation of the perpetrator. Ploetz is not only depicted as responsible for setting in motion the Nazi killing machine, but also as a "[t]reu sorgend[er]" (I 98) father and a good and caring friend, who reads and admires Wagner's work, hosts him when Wagner is in need and brings about his release from Dachau.

Wagner thus presents an alternative narrative vision of the father of German eugenics, "ein Stück alternativer, hypothetischer, konjekturaler Geschichtsschreibung" (Lützeler). This does not mean that Timm absolves Ploetz. The terrible consequences of Ploetz' theories are condemned from the beginning of the novel and the character of Ploetz has no catharsis or redemption in the narrative (Virant 162), that is, he never shows any regret for his work, not even when he admits his experiments were unsuccessful. However, by showing both the evil and the humane side of the eugenicist, Timm draws attention to the ambivalence of the perpetrator and encourages the reader to doubt reassuring but simplistic dichotomies that might have fossilised within cultural memory.

The subjective narrativisation of history and the impossibility of an objective and complete reconstruction of the past are also made evident by *Ikarien's* postmodern structure, which makes remembrance observable and thus "subject to debate" (Neumann 338). The montage, the multiperspectivity, the presence of different narrative and temporal layers, the dialogues' "Als-ob-Mündlichkeit" (Lorenz 71) and Wagner's fragmented and nonlinear narrative

mirror the process of remembering and transmitting history and, as is typical of (implicit) historiographic metafiction, they “undermine the belief that historical processes can ever be objectively known” (Nünning 365). This self-referentiality encourages reflection on the position of a literary work between history and fiction and points to the fact that the past consists of a variety of competing, partial and questionable versions of history. As Timm argues, it is “[e]ine ästhetische Konstruktion, die nicht sagt, so war es, sondern so könnte es gewesen sein, die, indem sie über die Leerstellen zwischen den Textblöcken auf das Fragmentarische des Erfahrbaren, Erinnerbaren verweist, nicht den Anspruch auf das ‘Ganze’ erhebt” (*Von Anfang* 80). By refraining from “monokausalen Erklärungen” (Timm, *Erzählen* 138) and leaving the reconstruction of the past open, *Ikarien* calls for the reader’s active engagement in remembering the crimes of the Nazi past.

Wagner’s testimony emphasises that history can be accessed only through (re)constructions and that, consequently, memory can only ever be pluralistic. Personal and private formats of memory and subjective versions of history, some of which have been overshadowed in official memory culture or have been forgotten, suppressed or overlooked, can dismantle hegemonic or prescriptive versions of memory, thus performing a “mnemonic resistance” (Ryan 159) and “contribut[ing] to the negotiation of cultural memory” (Neumann 335). Wagner’s account of the origin of German eugenics shows that memory is not fixed, static and homogenous, but rather dynamic, “dialogic” (A. Assmann, “Dialogic Memory”) and “multidirectional” (Rothberg). A pluralistic memory culture, in which various memories and counter-memories coexist and in which “[o]ne memory does not have to challenge and eliminate the other ...” (A. Assmann, “On the (In)Compatibility” 198), is an act of resistance to a “rigid remembrance culture” (Fuchs, “From ‘Vergangenheitsbewältigung’” 176) and to forgetting a traumatic past that is still very much present.

In *Ikarien*, the transmission of Wagner’s testimony to future generations is made possible by its transcription and inclusion in the documentation of the Doctors’ Trials, which ensures his narrative from being forgotten. Wagner’s testimony changes its status from “Lebenswelt” to “Monument” (Assmann and Harth), from oral memory to cultural document,¹⁸ thus serving the function that Timm assigns to literature: an act of resistance, “ein[en] Anspruch auf Freiheit, ... eine Deklaration gegen Gewalt und Tod, eine Deklaration gegen Ideologien, die das Individuum einschränken” (Timm, “Eine Deklaration gegen Gewalt und Tod” 36–7).

6. Literature as *Utopie* and *Widerstand*

Wagner, as an intellectual and humanist, believes that literature has a formative quality. It is key to establishing an egalitarian and compassionate society

¹⁸ See also Timm, *Erzählen* 17–8.

and raising cultural awareness: "Veränderungen, wirkliche, geschehen nur Schritt für Schritt, und die Massen müssen ihre Notwendigkeit einsehen. Es ist eine Frage der Erziehung. Der Bildung" (I 330). Wagner assigns to literature a great deal of power in shaping one's ideas, to the point that, when discussing the reasons behind Ploetz' drastic change from socialism to eugenics, he blames the influence that Felix Dahn's *Ein Kampf um Rom* (1876) and its mythological focus on the *Germanentum* had on Ploetz as a child:¹⁹ "Romanlektüre kann bilden, aber auch ziemlich Exaltiertes in die Welt bringen" (I 147). In addition to this formative potential, Wagner assigns to literature a utopian one, namely its potential as a "Nukleus individueller Initiation und vielleicht letzten Hort des Widerstands gegen die Verführung undifferenzierter Gleichmacherei" (Schmitz). Symbolically, while hiding in the second-hand bookshop, as another act of resistance, Wagner tries to save as many forbidden books as possible from "Zugriff" and "Vernichtung" (I 87): "Diese Bücher waren die Partisanen dort unten ..." (I 86).

Timm himself argues for the subversive and revolutionary quality of literature, no longer in a strict political sense as he used to at the beginning of his career in the 1970s, but in the utopian potential of offering new perspectives and voices and presenting to the reader alternative realities that resist and set free from narrow versions of history: "Literatur ist der utopische Raum. Eine Verweigerung der Nur-Realität, ein grundsätzliches Anders-Sein gegenüber dem Jetzt-und-Hier-Sein. Das Unkontrollierbare macht Literatur den Herrschenden verdächtig" (*Verrückte* 137). By representing counter-realities that prise open hegemonic and normative versions of the past and that explore other possibilities, paths not taken and the role of contingency in history, literature represents reality as changeable, "fluid, ... interpretierbar, Eingriffen zugänglich, aufsprengbar" (Timm, *Erzählen* 87). With his literature being a repository of alternative micro-histories that show that "[e]s könnte auch anders sein" (Timm, *Erzählen* 79), Timm refuses to accept a fatalistic view of the past that stops us from engaging with its episodic nature because "only an unfinished memorial process can guarantee the life of memory" (Young). Literature can thus encourage the reader to contemplate and gain a new understanding of the circumstances and conditions that led to violence and racism on such a destructive scale and to confront the enduring legacies that the past has left in the present.

Works Cited

Albrecht, Andrea. "'Ein Roman ist keine Dissertation': Uwe Timms *Ikarien*, von den Rändern aus betrachtet." *Wunschort und Widerstand: Zum Werk Uwe Timms*, edited by Martin Hielscher and Friedhelm Marx, Wallstein Verlag, 2020, pp. 203–36.

19 This is factual: Ploetz himself has underlined the importance of Dahn's book for his theories. See Doeleke 4–5.

- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Viking Press, 1963.
- Assmann, Aleida. "Dialogic Memory." *Dialogue as a Trans-disciplinary Concept: Martin Buber's Philosophy of Dialogue and its Contemporary Reception*, edited by Paul Mendes-Flohr, De Gruyter, 2015, pp. 199–214. *De Gruyter Brill*, <https://doi.org/10.1515/9783110402223-013>.
- . "On the (In)Compatibility of Guilt and Suffering in German Memory." *German Life and Letters*, vol. 59, no. 2, Apr. 2006, pp. 187–200. *Wiley Online Library*, <https://doi.org/10.1111/j.0016-8777.2006.00344.x>.
- Assmann, Aleida, and Ute Frevert. *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Deutsche Verlags-Anstalt, 1999.
- Assmann, Aleida, and Dietrich Harth, editors. *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Fischer, 1991.
- Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory." *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning, De Gruyter, 2008, pp. 109–18. *De Gruyter Brill*, <https://doi.org/10.1515/9783110207262.2.109>.
- Cabet, Étienne. *Voyage en Icarie*. Bureau du Populaire, 1840.
- Dattenberger, Simone. "Der Weg zur Hölle." *Münchener Merkur*, 7 Sep. 2017, p. 17.
- Doeleke, Werner. *Alfred Ploetz (1860–1940), Sozialdarwinist und Gesellschaftsbiologe*. 1975. Johann Wolfgang Goethe-U, PhD dissertation.
- Fuchs, Anne. "From 'Vergangenheitsbewältigung' to Generational Memory Contests in Günter Grass, Monika Maron and Uwe Timm." *German Life and Letters*, vol. 59, no. 2, Apr. 2006, pp. 169–86. *Wiley Online Library*, <https://doi.org/10.1111/j.0016-8777.2006.00343.x>.
- . *Phantoms of War in Contemporary German Literature, Films and Discourse: The Politics of Memory*. Palgrave Macmillan, 2008. *Springer Nature Link*, <https://doi.org/10.1057/9780230589728>.
- Galli, Matteo. "Von Denkmal zum Mahnmal: Kommunikatives Gedächtnis bei Uwe Timm." "(Un-)erfüllte Wirklichkeit": *Neue Studien zu Uwe Timms Werk*, edited by Frank Finlay and Ingo Cornils, Königshausen und Neumann, 2006, pp. 162–72.
- Hielscher, Martin. "Ikarien – Utopie und Dystopie im Roman von Uwe Timm." *Wunschort und Widerstand: Zum Werk Uwe Timms*, edited by Martin Hielscher and Friedhelm Marx, Wallstein Verlag, 2020, pp. 237–61.
- Lorenz, Markus. *Subversiver Meistersang: Eine Studie zum Werk Uwe Timms*. Königshausen und Neumann, 2012.
- Lützeler, Paul. "Uwe Timms Roman 'Ikarien': Pakt mit dem Teufel." *Tagesspiegel*, 17 Oct. 2017, tagesspiegel.de/kultur/pakt-mit-dem-teufel-3880042.html.
- Lux, Heinrich. *Étienne Cabet und der Ikarische Kommunismus: Mit einer historischen Einleitung*. J.H.W. Dietz, 1894.

- Neuhaus, Stefan. "Politisches Schreiben und Handeln in Uwe Timms Roman *Ikarien*." *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, edited by Stefan Neuhaus and Immanuel Nover, De Gruyter, 2019, pp. 515–37.
- Neumann, Birgit. "The Literary Representation of Memory." *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning, De Gruyter, 2008, pp. 333–44. *De Gruyter Brill*, <https://doi.org/10.1515/9783110207262.5.333>.
- Nordhoff, Charles. *The Communistic Societies of the United States*. Harper and Brothers, 1875.
- Nünning, Ansgar. "Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology." *Style*, vol. 38, no. 3, fall 2004, pp. 352–74. *JSTOR*, [jstor.org/stable/10.5325/style.38.3.352](https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.38.3.352).
- Otte, Carsten. "Den Menschen verbessern." *taz*, 10 Oct. 2017, p. 6.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford UP, 2009.
- Ryan, Lorraine. "Memory, Power and Resistance: The Anatomy of a Tripartite Relationship." *Memory Studies*, vol. 4, no. 2, 15 Apr. 2010, pp. 154–69. *Sage Journals*, <https://doi.org/10.1177/1750698010366502>.
- Schmitz, Michaela. "Die Geburt der Rassenhygiene aus dem Geist der Utopie." *Deutschlandfunk*, 29 Oct. 2017, [deutschlandfunk.de/uwe-timm-ikarien-die-geburt-der-rassenhygiene-aus-dem-geist.700.de.html?dram:article_id=399391](https://www.deutschlandfunk.de/uwe-timm-ikarien-die-geburt-der-rassenhygiene-aus-dem-geist.700.de.html?dram:article_id=399391).
- Snyder, Lillian M. *The Search for Brotherhood, Peace and Justice: The Story of Icaria*. Brennan Printing, 1996.
- Sprengel, Peter. *Gerhart Hauptmann: Bürgerlichkeit und großer Traum: Eine Biographie*. C.H.Beck, 2012.
- Stephan, Inge. *Eisige Helden: Kälte, Emotionen und Geschlecht in Literatur und Kunst vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Transcript Verlag, 2019.
- Timm, Uwe. "'Eine Deklaration gegen Gewalt und Tod': Gespräch mit Uwe Timm." Interview by Colin Riordan. *Uwe Timm*, edited by David Basker, U of Wales P, 1999, pp. 26–37.
- *Erzählen und kein Ende: Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*. Kiepenheuer und Witsch, 1993.
 - "Freiheit zum Widerspruch." Interview by Anne Ameri-Siemens. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, no. 36, 10 Sep. 2017, p. 43.
 - [Ikarien]. 1978–2015. Literature Archive of the Akademie der Künste, Berlin, Uwe-Timm-Archiv, Timm 663.
 - *Ikarien: Roman*. Kiepenheuer und Witsch, 2017.
 - *Morenga: Roman*. AutorenEdition, 1978.
 - "'Die tiefste Lust an der Literatur': Werkstattgespräch mit Uwe Timm." Interview by Martin Hielscher and Friedhelm Marx. *Wunschort und Widerstand: Zum Werk Uwe Timms*, edited by Martin Hielscher and Friedhelm Marx, Wallstein Verlag, 2020, pp. 23–45.

- . *Der Verrückte in den Dünen: Über Utopie und Literatur*. Kiepenheuer und Witsch, 2020.
- . *Von Anfang und Ende: Über die Lesbarkeit der Welt: Die Frankfurter Poetikvorlesungen*. Kiepenheuer und Witsch, 2009.
- Tschörtner, Hans Dieter. "Die Sieben: Gerhart Hauptmann und die Ikarier." *Schlesischer Kulturspiegel*, vol. 28, Oct.–Dec. 2003, pp. 70–1.
- Virant, Špela. "'Tell Him Anyway': Zu Uwe Timms Roman *Ikarien*." *Acta Neophilologica*, vol. 52, no. 1–2, 2019, pp. 153–66. *Acta Neophilologica*, <https://doi.org/10.4312/an.52.1-2.153-166>.
- Welzer, Harald, et al. *"Opa war kein Nazi": Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Fischer Taschenbuch, 2002.
- Young, James E. "Memory and Counter-Memory." *Harvard Design Magazine: Constructions of Memory: On Monuments Old and New*, 1999, harvarddesignmagazine.org/articles/memory-and-counter-memory/.

Andreas Michel (Rose-Hulman Institute of Technology)

Desintegration, Unversöhnlichkeit, Rachekunst: Max Czollek's Strategies of Resisting Erinnerungskultur

Abstract

Zwischen 2018 und dem Frühjahr 2023 veröffentlichte der 1987 in Berlin geborene jüdische Dichter, Dramaturg und Essayist Max Czollek drei Essays mit provokanten Thesen zum Stand einer politischen Kultur in Deutschland, die sich mit der Diskriminierung von sowie den Tätlichkeiten gegen Minoritäten seit 1989/90 beschäftigen. Im Zentrum seiner Polemik steht die Kritik an einer fehlgeleiteten Erinnerungskultur, die diese Missstände bis heute nicht beseitigt, sondern eher verschärft hat. Als Beispiele nennt Czollek die Integrationspolitik der Bundesregierung, den Heimatdiskurs, und die Idee einer deutschen Dominanzkultur, denen allen eine völkische Komponente zu Grunde liege. Als Alternative zu dem, was er als eine ‚postnational-sozialistische‘ Kultur bezeichnet, empfiehlt er das Schaffen einer postmigrantischen Kultur, welche die real existierende Vielfalt in Deutschland anerkennt und abbildet. In dieses Projekt platzte der 7. Oktober 2023, dessen Folgen im Schlussteil behandelt werden.

1. Max Czollek's Streitschriften

Ever since Max Czollek's first book *Desintegriert euch!*, a broader German public has been exposed to his critiques of German *Erinnerungskultur*. In fact, at the beginning of the third decade of the twenty-first century, it is no overstatement to say that Max Czollek launched a similarly forceful critique of the political culture of contemporary Germany as do those on the political far right—albeit from the diametrically opposite point of view. While representatives of the far right oppose government policies on diversity and migration out of fear for the loss of German identity—with some members of the Alternative für Deutschland (AfD) even decrying the “impure bloodlines” of the majority of German soccer players fielded during Euro 2024 (Sten-Ziemons)—Czollek, by contrast, indicts both German government policies and broader political culture in Germany for turning a blind eye to the discrimination faced by minorities, migrants, and refugees. Both sides therefore agree that Germany has become a multicultural society. However, the extreme factions of the political right, fearing that a replacement of “ethnically pure” Germans is underway, are suggesting the remigration of migrants (Knight) while Czollek in his three *Streitschriften* (*Desintegriert euch!*, *Gegenwartsbewältigung* and *Versöhnungstheater*) sees post-migrant Germany as the chance to create a truly pluralist society.

For Czollek, discrimination against minority populations in contemporary Germany is most visible in the lack of solidarity when it comes to anti-Semitic and

anti-migrant attacks. He attributes these provocatively to the virulent, uninterrupted reality of “postnationalsozialistische” (G 116) traditions in East and West Germany. Underneath official democracy in the West and anti-fascism in the East, Czollek uncovers a current of *völkisch* sentiment stretching from 1949 to today. Based on recent work by German historians, he argues for example that, soon after the war, the Adenauer government began to practice an “*Inklusionspolitik*” (G 124) that integrated former Nazis into West German society, while the state-ordered anti-fascism in East Germany concealed a no less virulent reality of *völkisch* sentiment.¹ Czollek conceives of his three *Streitschriften* as a necessary corrective to this unbroken tradition: “Germany has seen 77 years of intense explaining and it has not helped. At least not to a degree that anti-Semitism or any other form of violence is gone” (Hallensleben 116). And he adds: “[The] fight for the ideals of a plural society must start with the fight against structural discriminations of all kinds (Hallensleben 118). Against the notion of a harmonious, *völkisch* identity put forward in the present *Kulturkampf*, Czollek pits the idea of a pluralist society based on the potentials of “*Uneinigkeit*” (D 139). *Uneinigkeit* and *radikale Vielfalt* are the key concepts supporting his vision of a post-migrant Germany. The problematic way Germany has dealt with the memory of National Socialism plays a crucial role in this culture war.

2. The Problem with *Erinnerungskultur*

Erinnerungskultur holds a principal place in Czollek’s view of how the past has shaped or “misshaped” public life in Germany since World War II. In *Desintegriert euch*, *Gegenwartsbewältigung*, and *Versöhnungstheater*, Czollek diagnoses and challenges a growing sense of self-satisfaction—what he terms *Wiedergutwerdung*—in the Federal Republic which, 80 years after the Shoah, sees itself as having atoned for its past horrors. Contemporary Germany, he claims, is eager to be regarded as a *normal* country with a healthy national identity. *Erinnerungskultur* serves this aim through a process he calls “*Wiedergutwerdung ohne Wiedergutmachung*” (V 14): a moral rebirth granting Germans symbolic reentry into the global community through *symbolic shows of contrition*, without sufficient changes in mentality, reparations, or recognition of cultural diversity.

For Czollek, this amounts to a betrayal of history. In his view, the Shoah represents a *Zivilisationsbruch* that ought to make a straightforward return to a normal national identity impossible. What is more, he finds much evidence that this desire for normalization leads to the resurgence of the past. In his three essays, Czollek offers a host of examples of a deep national-socialist undercurrent in contemporary German public discourse—a discourse intolerant of the

1 At the end of 1987, the interior ministry of the GDR initiated a secret research project that found „6000 aktive Neo-Nazis und allein für das Jahr 1988 bis zu 500 Straftaten aus diesem Milieu, inklusive Gewalttaten aus sogenannten ausländerfeindlichen Motiven—pro Monat“ (G 129–30).

diversity and difference that *in fact* mark the country. Czollek recommends resistance to this Germany by rejecting the *kind* of integration it offers to 'its' migrants as well as the form of *Versöhnung* it *demands* from its Jewish population.

In *Versöhnungstheater*, for example, Czollek claims that German *Erinnerungskultur* has spawned a *theater* of reconciliation in lieu of actual acts of reconciliation. *Wiedergutmachung* happens primarily on a symbolic level rather than as concrete political practice: "Die Inszenierung von Vielfalt ist etwas Anderes als die Anerkennung von Vielfalt" (D 120). If *Wiedergutmachung* had been taken seriously, it would have manifested itself in

Entschädigungen, Rückübertragungen, oder Verurteilungen wegen Mordes. Dieses Auseinanderklaffen von symbolischer Ebene und Realität ist unterdessen so normal geworden, dass man Ereignisse wie den rasanten Aufstieg einer völkischen Partei kaum noch als Erschütterung der erinnerungskulturellen Wiedergutwerdung Deutschlands erlebt. (V 13)

In this statement, Czollek joins *Erinnerungskultur*, *Wiedergutwerdung*, and what he sees as the greatest danger for contemporary German political culture, namely the resurgence of *völkisch* ideas. For underlying *Erinnerungskultur* he discerns the uninterrupted strain of German nationalist thought that extends from the beginning of the 19th century to today. This, in his view, constitutes the deep truth at the heart of the contemporary resurgence of the far right—be it on the streets or in the form of the AfD in German parliaments.

Czollek identifies German reunification as the moment when the subterranean nationalist discourse resurfaced as an acceptable political force. Ever since 1989–90, that is from the moment when "that which belongs together will now grow together" (Willy Brandt), a German discourse of belonging reappeared along with German nationalist sentiments. In mainstream German culture, these tendencies came into their own during the World Cup celebrations in 2006 when a large part of the German population proudly displayed their national flag for the first time in over 60 years. What the *Sommermärchen* obscured, however, was this new-found German pride—emerging at the time and continuing into the present—was accompanied by acts of terror and aggression against those perceived as not belonging to the German community. These ranged from the defacements of Jewish graves (since 1991) and the arson attacks in Mölln, Solingen, and Hoyerswerda (1993) to the anti-Semitic attacks in Halle (2019), the National-Socialist Underground (NSU) murder spree, and the xenophobic shootings in Hanau (2020). In Czollek's provocative telling, all these events signal a thirty-year history of a resurgent and uncontained growth of nationalist and national-socialist sentiment in Germany.

3. Jews for Germans

As a poet, writer, and playwright, Czollek's preferred terminology for describing the problems with Germany's memory culture stems from the theater, his

favorite tropes being stage, staging, and role. Besides *Versöhnungstheater*, expressions such as *Gedächtnistheater* and *Integrationsstheater* figure prominently in his discourse. These references to the theater are more than a metaphorical device. Czollek's use of the language of the theater captures, in his view, precisely what has been wrong with German politics for many decades now; namely, its reification of actual political actors into stock characters on the political stage: *the* German (in need of forgiveness), *the* Jew (asked to grant forgiveness) and *the* Muslim (who, in contrast to *the* Jew, represents the "other"). For Czollek, these stock characters are needed for the drama of German *Wiedergutwerdung*. As clichéd representations for the German public, all three play carefully crafted roles on the public stage.

The most developed example of this clichéd role is Czollek's term "Jews for Germans." In his second essay collection, *Gegenwartsbewältigung*, Czollek applies Michal Bodemann's concept of *Gedächtnistheater*, by which he means to refer to official memory events staged by Germans and their Jewish partners (Bodemann). It is the latter whom Czollek derisively calls "Jews for Germans"—Jews in Germany who play the role necessary to the creation of the new, "purified" German identity. On the stage of *Gedächtnistheater*, Germans renounce their Nazi past and their renunciation is then validated by the presence and participation of "Jews for Germans."

In a particularly provocative example, Czollek even finds this form of *Gegenwartsbewältigung* in former Bundespräsident Richard von Weizsäcker's famous speech in 1985 in which, besides describing 8 May 1945 as a day of liberation rather than defeat, he acknowledged German responsibility for the Shoah. For Czollek, however, this speech represents a "Meilenstein" (D 32) in German *Erinnerungskultur* because Weizsäcker here links memory to redemption via a quote from the Baal Shem Tov, founder of Hasidic Judaism, who said "das Geheimnis der Erlösung heißt Erinnerung" (D 21). Given the context of the Shoah, this statement, for Czollek, amounts to enlisting the victim in the exoneration of the perpetrator—the first step in the instrumentalization of Jews in the process of German *Wiedergutwerdung*.

One of the most detrimental effects of *Gedächtnistheater* was that, in the immediate postwar decades, serious engagement with the continuities which link Germans to their past was neglected. Instead, aided by "Jews for Germans," Germans constructed a new identity—the "purified" German—through public displays of atonement. Thus, German nationalist sentiments were not confronted but merely driven underground. Czollek provocatively concludes that it is precisely „die Behauptung der Läuterung, die die Rückkehr nationalistischer und völkischer Diskurse in den politischen Mainstream überhaupt erst ermöglicht hat“ (D 61). What troubles him most is that even today, Jews are expected to play a supporting role in the German *Gedächtnistheater*—an expectation that, he argues, makes it impossible to recognise the radical diversity of actually existing Jewish life.

4. The Integration Paradigm

Throughout postwar history, Czollek claims, the one-dimensional role of "Jews for Germans" has been the price Jews have had to pay for their integration into German society. However, integration is the "Systemfehler der offenen Gesellschaft" (Czollek, "Gegenwartsbewältigung", 174). In *Desintegriert euch!* Czollek meets the idea of integration head-on—be it with respect to Jews, migrants, or refugees—and explains why integration is the wrong approach to dealing with diversity (D 63–75). In his view, the idea of integration relies on an underlying 'us vs. them' mentality presupposing "es gäbe einen essentiellen Unterschied zwischen deutschen und nichtdeutschen Vorfahren, deutschem und nicht-deutschem Verhalten, deutscher und nichtdeutscher Kultur" (D 64). Czollek regards such assumptions and the resulting policies designed to integrate a minority into a presumed majority as category mistakes in a pluralist society. A truly pluralistic society, he contends, should be defined by its openness to change. In the end, integration merely reinforces *Dominanzkultur*, the very culture in Germany in need of change.

In addition, policies of integration aspire to instill a sense of belonging that "über die Forderung nach Verfassungstreue und Spracherwerb hinausgeht. Seine Quellen liegen in einem Denken, das sich ab dem 17. Jahrhundert in Deutschland entwickelt hat—das völkische Denken. Dazu gehört ein bestimmtes verinnerlichtes Ideal der Homogenität" (Czollek, "Gegenwartsbewältigung", 173). For Czollek, concepts of integration and belonging in the German context, conceive culture as a homogeneous whole based on the idea of an ethnically pure community. Such a view of culture is at odds with a pluralist society as guaranteed by Germany's constitution, the *Grundgesetz*.

In the German context, sentiments of belonging are most clearly expressed through concepts such as *Heimat* and *Leitkultur* which, for Czollek, are deeply rooted in *völkisch* discourse. As evidence, he cites a statement from Germany's former Federal government minister Thomas de Maiziere who, in his "Theses on German *Leitkultur*" from 2017, asserts that there is something "über Sprache, Verfassung und Achtung der Grundrechte hinaus, [das uns, die deutschen Staatsbürger,] im Innersten zusammenhält, was uns ausmacht und was uns von anderen unterscheidet" (D 66). Czollek supplies similar remarks from proponents of *Heimat*, including the infamous and later retracted statement by another former minister: "Der Islam gehört nicht zu Deutschland" (D 70). In all these cases, *Heimat* and *Leitkultur* function as *Kampfbegriffe* utilised to draw lines between 'us' and 'them.' For Czollek, integration along these lines is definite proof of how "normale' Vorstellungen von Zugehörigkeit und die Rückkehr rechten Denkens zusammenhängen" (Czollek, "Gegenwartsbewältigung", 167). Faced with such exclusionary frameworks, Czollek calls for strategies of "disintegration", by which he means a refusal to participate in the "Konstruktion eines kulturellen und politischen Zentrums, das sich implizit oder ausdrücklich als Deutsch versteht" (D 15). On the contrary, Czollek argues,

the strength of a democratic society lies in its embrace of plurality: „Die Vielfalt ist die Basis, auf der diese Gesellschaft ruht, aus der sie ihre Stärke und Widerstandskraft gewinnt. Sie muss um jeden Preis verteidigt werden. [...] Was [...] auf dem Spiel steht: die plurale Gesellschaft und damit die Zukunft der Demokratie“ (G 118).

5. Dominanzkultur vs. offene Gesellschaft

Czollek's interpretation of the pernicious effects of the integration paradigm supporting German *Dominanzkultur* rests on two assumptions that underlie his oppositional discourse. The first is an *empirical* one. He assumes that contemporary Germany is in fact a plural democracy of rich diversity rather than a homogeneous ethnic community. The second assumption is a *normative* one, namely that Germany ought to embrace its status as an open society of pluralist diversity. If the first assumption proves to be correct and the second a desirable aspiration it follows that the pursuit of a German *Dominanzkultur* represents a step in the wrong direction.

On the empirical side, the data supports Czollek's argument: about 25 % of German citizens today have some form of *Migrationshintergrund*. In addition, communities of citizens with similar ethnic backgrounds are often better characterised by their internal differences than by shared traits—further contributing to the overall increase in social diversity. A closer look at one of Czollek's most provocative statements may serve to underscore this aspect: "Juden und Jüdinnen bilden keine Gemeinschaft—weder religiös noch ethnisch" (D 139). The purpose of this statement that Jews do not represent a community in contemporary Germany, neither in a religious nor in an ethnic sense is to invite strong responses from both German and Jewish audiences. The reaction came swiftly.² And yet there is a certain obviousness to his statement. In the chapter "Like they do in Babylon. Innerjüdische Vielfalt", Czollek discusses the impact that Jewish immigration from the former Soviet Union, from Israel, and the former GDR has had on Jewish culture in contemporary Germany (D 139–53). He makes the point that there is no such thing as *the Jew* in contemporary Germany; rather, after 1990, Jews in Germany make up a very diverse community. Czollek's provocative formulation thus serves to shake up his readers and to remind them of what is at stake in his project. Although primarily designed as a "Kritik an der Selbstdarstellung von Juden und Jüdinnen in der bundes-

2 In the summer of 2021, German-Jewish writer Maxim Biller published a column in DIE ZEIT claiming that Czollek was not halachically Jewish (Biller). In response, Czollek wrote on X that only his grandfather on his father's side was Jewish—proving Biller right in light of orthodox Jewish law. At the same time, Czollek insisted that there is more than one way of being Jewish, and that this was at the very heart of his writings. For an insightful commentary on this fracas highlighting, among other things, the pitfalls of today's cancel culture, see "Wir tun gut daran, die Feinde dort zu sehen, wo sie sind. Zur Causa Max Czollek."

deutschen Gegenwart" (D 141), this statement also functions as a powerful argument in support of an open society inclusive of all aspects of diversity.

A German *Dominanzkultur* is therefore incompatible with the pluralistic and open society that Germany has become. For as long as a society is beholden to a *Dominanzkultur*, *radikale Vielfalt* is being denied (D 72). Those who fear that a society of radical diversity will fall apart without the support of a unifying grand narrative, "der tut so, als gäbe es nicht schon ein Fundament, auf dem das postnationalsozialistische Deutschland errichtet worden ist. Nein, es fehlt keine grosse Erzählung, es fehlt die Kritik der gefährlichen politischen Denktraditionen [...] Und diese Kritik heisst Antifaschismus" (G 30). For Germany, the time to live up to its aspirations is now and a good starting point would be to abandon concepts such as *Heimat*, *Leit-* und *Dominanzkultur* which remain tied to a *völkisch* rather than an anti-fascist narrative.

In light of the many failures of *Erinnerungskultur*—from the instrumentalization of "Jews for Germans", to the category mistake of integration, to the continued reliance on concepts such as *Heimat*, *Leitkultur* and *Dominanzkultur* which harbor the memory of an ethno-national community—Czollek proposes disintegration as a strategy of resistance.

6. Strategies of Resistance

Czollek's call for disintegration as a strategy of resistance begins with an appeal to the Jews in Germany to free themselves from the role that a German majority has foisted upon them. In the following, I will present two provocative examples of Czollek's practice of disintegration—provocative because they cancel the role played by the "Jews for Germans". They are the *Entdeckung der Rachekunst* (D 172) and the rejection of reconciliation.

In a chapter entitled "Inglorious poets, *Rache als Selbstermächtigung*" (D 155–72), Czollek discusses historical acts of Jewish revenge (*Racheaktion*) as well as literary texts thematizing revenge (*Rachekunst*). The point is to bring to the fore the unknown story of Jews who took revenge into their own hands. Among the events he recounts are revenge killings, acts of retributive justice, and the call for collective revenge, as for example in the—foiled—attempt to poison the water supply in major German cities such as Hamburg, Frankfurt, Munich, and Nuremberg (D 163). According to Czollek, the motto was always: do unto the Germans what they did to you. In his essay, he expresses understanding and sympathy for such actions and sentiments—even if, ultimately, he advocates for the "symbolische und humane Rache" that art can provide (D 170).

At first sight, Czollek's artistic espousal of the theme of Jewish revenge seems shocking. A closer look makes it clear that it is practised for strategic reasons: revenge art can assist in undoing the hold that *Erinnerungskultur* has on Germans and Jews alike. In other words, countering the prevailing view of Jews as peaceful and defenseless victims (D 157) is one way of undermining the "Jews

for Germans” paradigm and the instrumentalization of Jewish citizens for German *Wiedergutwerdung*. Stories about Jewish revenge can thus be useful for the “Umdeutung vermeintlicher jüdischer Machtlosigkeit” (D 170) and can lead to a “gegenwärtige jüdische Selbstbestimmung [...] Rachekunst ist Gegenwartsbewältigung” (D 171).

A similar argument can be made in Czollek’s refusal of *Versöhnung*. He feels that the kind of reconciliation expected by *Erinnerungskultur* clashes with the way in which he wants to respect the victims of the Shoah. Czollek insists on preserving his feelings of rage and deep sadness over what happened to members of his family. In addition, the stance of *Unversöhnlichkeit* can serve as a form of symbolic justice for those camp inmates who, in letters and notes before they were executed, called for the same horrors they suffered to be visited upon their perpetrators. Czollek argues that the German call for reconciliation serves only the German side while he is asked to forgive acts and attitudes that cannot be forgiven -- acts that, as Hannah Arendt puts it, “hätte[n] nie geschehen dürfen” (D 163). Czollek’s refusal of *Versöhnung* and his insistence on revenge in art can thus be seen as strategies designed to resist a memory culture that neglects to heed the lessons of the Shoah. While his refusal to participate in *Erinnerungskultur* stems from personal feelings of rage and sadness, it is marshalled in the political realm as an act of aesthetic and political resistance. Its affirmation of difference is designed to increase the recognition of diversity.

This point is decisive. Czollek’s empathy for revenge and his stance of *Unversöhnlichkeit* are articulated against the background of the “Befreiung und Gleichheit aller Menschen” (G 155)—the liberation and equality of all people. His resistance to discrimination against Jews in German public culture is not an isolated concern, but part of a broader struggle for universal emancipation within which it gains its meaning and force. Czollek articulates this position very clearly in the chapter “Identitätspolitik vs. Universalismus? Von falschen Gegenüberstellungen” (V 71–89). Here, he argues convincingly that the supposed opposition between leftist identity politics and Enlightenment universalism is a fallacy. In fact, the opposite is true: rather than contradicting universalism, identity politics continues the Enlightenment project by strategic means. Far from undermining universal ideals, leftist identity politics highlights and responds to the failures of those ideals and to include the very groups who expose its shortcomings.

Czollek’s strategic espousal of revenge is therefore performed with a view to universal equality. His goal is “eine Gesellschaft, in der alle gleichermaßen und ohne Angst verschieden sein können” (G 97). In his view, such a state can be best approached by fostering *plurale Erinnerungskulturen* built on solidarity and cooperation with other marginalised and discriminated social groups. Far from leaving behind Enlightenment ideals such as tolerance and recognition of diversity, Czollek’s writings argue for their belated realization. However, in a pluralist culture the shape and contours of tolerance and recognition are in flux, in negotiation, always temporary. Strategies like Jewish revenge narra-

tives and the refusal of reconciliation belong to this process as contested parts. It is in the contests of radical diversity, in the struggle against "die Komplexität gesellschaftlicher Diskriminierungsstrukturen" (G 155) that the parameters of universal equality have to be established; they are not pre-existent. Providing this broader frame for Czollek's unflinchingly partisan interventions is crucial for understanding that his Jewish identity politics is performed in the spirit of an Enlightenment ideal of universal equality.

7. Pluralist Memory Cultures in Post-migrant Germany

In 2022, Czollek became the artistic director of a loosely knit group of political activists called the Coalition for Pluralist Public Discourse (CPPD). It is a coalition of intellectuals, academics, and artists who have come together to explore the idea of a pluralist memory culture in Germany. Like Czollek, the members of this group see contemporary Germany as a multicultural society with a diversity of memory cultures confronting a German state that favors a monocultural memory. The group sees it as its goal to foster through analysis, dialog, and debate the creation of *pluralist* memory cultures. The idea is to produce the framework for the creation of a post-migrant democratic culture that grants equal rights and recognition to Germany's diverse citizenry.

According to their website the work of the group is led by the following, aspirational dimension: "The CPPD [...] stands for a transition from an identity politics and monoculturally oriented culture of remembrance to a recognition of plural European societies and a diversity of cultures of remembrance" ("Our Vision"). Their ultimate goal is to develop a new approach to *Zugehörigkeit* by focusing on the diversity of the population and their memory cultures. The working assumption is that *remembrance regulates belonging* ("Our Vision"). The close attention to cultures of remembrance is supposed to lay the groundwork for a pluralistic public culture.

The new sense of belonging is to be based on the desire for and the defense of an antifascist culture/state that will follow the laws and values set out in the *Grundgesetz*. This new post-migrant public culture is not to be based on ethnic exclusivity but rather on the democratic respect for diversity. The CPPD therefore dedicates itself to turning, in a deliberative process involving all stakeholders, what has heretofore been designated as German belonging (*Heimat*) into a new, pluralist sense of belonging. This transition from an ethnic monoculture to a truly pluralist culture would only confirm in political terms what is already the case, namely that Germany (like England or France as well as other European nations) are already post-migrant societies, each consisting of a great diversity of cultures of remembrance. Difference and diversity, rather than integration and *Leitkultur*, must, according to Czollek, become the cornerstones of democracy:

Das Fortbestehen der Differenz ist die Grundlage für die Demokratie. Nicht Integration und Leitkultur sondern Desintegration, radikale Vielfalt und komplexe Intersektionalität sind die zentralen Konzepte der Gegenwartsbewältigung (G 178).

This vision of an inclusive, pluralist *Erinnerungskultur* is very attractive and so are Czollek's ideas according to which the concepts of *Uneinigkeit* and *radikale Vielfalt* are the true basis for a democracy to come. The question is to what extent they can stand the test of reality. For as it happens, Czollek's notions are being tested in Germany and in many post-migrant societies today—and the question is to what extent, and under what circumstances, the call for radical diversity can win out over notions of kin and tribe. This is especially so after 7 October 2023.

8. 7 October 2023

Besides being an unmitigated disaster for all directly affected, the Hamas attack on Israel and the war in Gaza have also had deep repercussions for the politics of German *Erinnerungskultur* and the project of forging a new, post-migrant sense of belonging. In discussions and publications since October 2023, Czollek has used the term *Erschütterung* to describe his reaction to the events that have unfolded in Germany in the aftermath.

He is shaken—for two very different reasons. First, because he was right: the events unfolding on German streets, in government (in)action, and at the ballot box have only confirmed his views according to which Germany has not sufficiently dealt with its Nazi past. In 2023–24, the *defects* of German memory culture—which, in his view, have enabled the electoral successes of the AfD ever since 2013—have become even more pronounced. Second, and just as significant, is the fact that 7 October has exposed fractures in solidarity among the advocates of a pluralist memory culture. As a result, Czollek's own vision of radical diversity as the foundation of a new, post-migrant democracy has suffered a major setback.

With respect to the more recent *defects* in German memory culture, Czollek argues in his “Deutsche Erinnerungskultur: Vom Ausbleiben der Selbstkritik” that, given the growing influence of the AfD—one might have expected an attempt at self-criticism on the part of a German public that considers itself to have overcome its Nazi past:

Es wäre zu erwarten gewesen, dass diese Situation zu einer Infragestellung der deutschen Erzählung von der eigenen Aufarbeitung geführt hätte—ob nun der westdeutschen Vorstellung von einer bürgerlichen Mitte als Garant für die plurale Demokratie oder der ostdeutschen Erzählung vom Antifaschismus als ideologische Verkörperung eines Nie Wieder („Deutsche Erinnerungskultur“).

This did not happen. Supporting Czollek's argument is the fact that, in November 2023—shortly before the publication of his essay—a group of right-wing extremists gathered in Potsdam to discuss plans for the mass deportation of

asylum seekers and people of foreign origin. Among the participants were members of the AfD and other right-wing parties. When the event became public, hundreds of thousands of German citizens took to the streets over several days to protest against so-called policies of remigration. Yet despite this show of solidarity, Czollek notes that there were little follow-up neither from politicians and political parties nor in terms of German introspection concerning the narrative of *Wiedergutwerdung*. On the contrary, the AfD became the strongest party in state elections in Thuringia and Saxony in September 2024. For Czollek, this failure to engage in introspection and self-critique in the face of what he sees as a resurgence of fascist ideas once again confirms the virulence of the narrative of German *Wiedergutwerdung*. The reason for this is that this narrative operates between stage and audience, rather than between stage and reality: "Das Drama um die 'Wiedergutwerdung der Deutschen' [...] spielt sich nicht zwischen Bühne und Realität, sondern zwischen Bühne und Publikum ab (Geisel, 2015)" („Deutsche Erinnerungskultur“). In other words, those who practice *Erinnerungskultur* live in a theater rather than in reality.

There is yet another dimension to the increasing dangers of *Erinnerungskultur* that must be mentioned, namely its use as "Instrument, um Fragen der gesellschaftlichen Zugehörigkeit zu regulieren" („Deutsche Erinnerungskultur“). With this formulation Czollek alludes to the fact that, ever since the events of 7 October, the German government has been considering formulating new immigration laws. Spurred on by anti-Semitic protests against Israel's war in Gaza, these proposed new immigration laws are justified by the need to better protect Germany's Jewish population. For Czollek, this is a clear case of the effects of *Erinnerungskultur*: exonerated Germans and "Jews for Germans" are enlisted to build a common front against Muslim immigration. For him, this amounts to the cynical ploy "to use Jews as a leverage against other minorities. [...] [S]uddenly the idea of Memory Culture is being connected to this idea of controlling immigration and controlling who does and who does not belong" (Mannheim, "Germany's 'Theater of Memory'").

7 October also represented a setback for the idea of radical diversity, the cornerstone of a post-migrant society. What really shocked Czollek after 7 October was that the rise in anti-Semitism could also be felt „in den migrantischen und postmigrantischen Bevölkerungsgruppen, was auch für meine eigene Arbeit eine Erschütterung bedeutet“ ("Deutsche Erinnerungskultur"). This experience represented such a shock because it brought home the idea that

radical diversity does not produce a better society in and of itself. Diversity doesn't automatically imply solidarity. [...] [The experience] challenged our ideas about a post-migrant society, which had been at the center of our political and artistic work for the past 15 years. It suddenly became clear that people who are marginalized are still very much part of a society that discriminates against others. So obviously Jews can be anti-Muslim or racist—and Muslims can be anti-Semitic" (Mannheim).

Yet the activities and hopes outlined in the previous section rely on solidarity as the principle that binds minority groups together in their common pursuit to define the new sense of belonging. The splitting off and return to a *particular* sense of belonging undermines the solidarity among those who were previously committed to create a common mode of belonging.

In March 2024, at New York University's German House, Czollek elaborated on this personal setback.

October 7 has made it very clear (in a German context) that the existence of a post-migrant movement or the acceptance of radical diversity does not automatically come with solidarity. Neither for international crises like the one unfolding in Israel/Palestine since October 7 nor in the respective countries concerning the steep intensification of antisemitic (and Islamophobic) rhetoric and violence. This would be one thing if it'd be coming from the non-migrant dominant society; it's another if it's your own group that splits along those lines of belonging, as if solidarity was something we only distribute to the people we feel we belong to. Positional[ity] may have been great in organizing political demands from the government, but it's apparently not a good basis for a society of diverse and intersectional solidarities. ("Interview with Max Czollek").

Rather than confirming the greater strength of intersectional solidarities, 7 October thus occasioned the withdrawal to a single (often ethno-national) sense of belonging when solidarities came into conflict. Yet in spite of what he experienced as a personal setback, Czollek continues to believe that "we are currently in the midst of a paradigm shift between the old national framework of integration/assimilation [...] [a]nd a new paradigm of radical diversity, postmigration, disintegration etc. [that] has not yet grown strong enough" ("Interview"). For him it seems to be only a matter of time for this shift to take effect. Yet, in light of the current reality in Germany, such optimism may be premature. This is not to reject the aspirations of radical plurality. However, serious doubts persist regarding the possibility of its implementation without provoking the kind of ethno-national backlash currently unfolding in Germany and other Western societies. A paradigm shift towards radical plurality is not a realistic short-term prospect—but it nonetheless remains the most vital future worth striving for.

9. Conclusion

Czollek's notion of a post-migrant society based on *radikale Vielfalt* and a purely formal understanding of political cohesion has similarities with Jürgen Habermas' notion of *Verfassungspatriotismus* where the constitution, its institutions, and its values are the principal guarantors of social cohesion. It also brings to mind the debates about cosmopolitanism a decade ago, and especially Theresa May's 2016 indictment of cosmopolitans: "if you believe you are a citizen of the world, you are a citizen of nowhere" ("Theresa May's rejection"). While Czollek's position is neither exactly one or the other, it shares with both *Verfassungspatriotismus* and cosmopolitanism a democratic openness to diversity and the rejec-

[20Ausbleiben%20der%20Selbstkritik,-Kommentar&text=Das%20Jahr%202023%20hat%20wieder,anderer%20Erz%C3%A4hlung%20entgegen%20zu%20stellen.](#) (last accessed 15 January 2025)

Hallensleben, Markus. "How are we going to be able to reach a higher degree of self-determination?: A conversation with writer Max Czollek about 'Radical Diversity.'" *Crossings: Journal of Migration & Culture*, 14 (1), 111–120.

"Interview with Max Czollek." Deutsches Haus at NYU, March 2024, <https://as.nyu.edu/research-centers/deutscheshaus/cultural-program/residency-interviews/2023-2024-interviews/interview-with-max-czollek.html> (last accessed 15 January 2025).

Mannheim, Linda. "Germany's 'Theater of Memory': Some People Already See the Flames. Others Don't Even Smell the Smoke. A conversation with Max Czollek about Germans, Jews, Muslims, migration, and the aftermath of October 7 and the war in Gaza." *The Nation*, 29 December 2023, <https://www.thenation.com/article/culture/max-czollek-germany-theater-memory-antisemitism-interview/> (last accessed 15 January 2025)

"Our Vision." *Coalition for Pluralist Public Discourse* (CPPD), <https://cpdnetwork.com/en/2370-2/> (last accessed 15 January 2025)

Knight, Ben. "German intel: AfD taken over by extremist factions." *Deutsche Welle*, 31 July 2023, <https://www.dw.com/en/germany-afd-far-right-conspiracy-theories/a-66396943> (last accessed 15 January 2025).

Sten-Ziemons, Andreas. "Euro 2024: AfD stirs debate over 'woke' national team." *Deutsche Welle*, 1 July 2024, <https://www.dw.com/en/euro-2024-afd-stirs-debate-over-woke-national-team/a-69521873> (last accessed 15 January 2025)

"Theresa May's rejection of Enlightenment values." *The Guardian*, 10 September 2016, <https://www.theguardian.com/politics/2016/oct/09/theresa-may-rejection-of-enlightenment-values> (last accessed 15 January 2025).

"Wir tun gut daran, die Feinde dort zu sehen, wo sie sind. Zur Causa Max Czollek." *Im Blog. Der politische Weblog der Initiative Minderheiten*, 21 September 2021, <https://www.imblog.at/wir-tun-gut-daran-die-feinde-dort-zu-sehen-wo-sie-sind-zur-causa-max-czollek/> (last accessed 15 January 2025)

2. Subversive Ästhetiken und figurativer Eigensinn

Resistance from Below: Robert Walser's Subaltern Prose

Abstract

Der Schweizer Autor Robert Walser ist eine merkwürdige Figur des Widerstands. Die Protagonisten seiner weniger bekannten Kurzprosatexte sind häufig arbeitsame Büroangestellte oder Hausdiener, welche ihre Herren mit ihrem unscheinbaren Dienst zufriedienstellen möchten. Allerdings subvertiert Walser Machtstrukturen gerade durch solche Figuren der Unterwürfigkeit, welche eine subtile Widerstandskraft im modernen Verwaltungsstaat erlangen. Indem sie den fluiden Charakter von Medien verkörpern, so argumentiere ich in diesem Beitrag, beleuchten sie die Instabilität der Institutionen. Zugleich gewinnt Walsers Schreiben für die Zeitung, welches im Vergleich zum Roman oft als minderwertige Form betrachtet wird, ein widerständiges Potential, indem es die Leserschaft in Bewegung versetzt. In diesem Sinne positioniert mein Beitrag Walsers Kurzprosa gegenüber dem, was Rüdiger Campe als seinen „Institutionenroman“ bezeichnet hat. Im Kontrast zu dieser Langform beleuchten die Kurzprosastücke die Risse zwischen den Institutionen, welche Walsers kleine Protagonisten bewohnen und von wo aus sie unwahrnehmbaren Widerstand leisten. Mit der Figur des Soldaten verändert sich jedoch diese Dimension von Walsers Schreiben, da die Kriegsmaschinerie das Dienen nekropolitischen Gewalt aussetzt.

1. Introduction

The Swiss author Robert Walser (1878–1956) is an unlikely figure of resistance. Having attended servant school at age twenty-seven, he embodies obedience to the utmost extent. The protagonists of his prose works are oftentimes diligent office clerks or servants, keen on pleasing their masters. Yet it is precisely through such figures of subservience that Walser points to a subtle force of resistance in the modern administrative state. In this sense, Ben Lerner discerns in Walser “a struggle between the values of refusal and obedience” (xii), a dynamic I will explore through what I call Walser’s “subaltern prose.” Walser’s subaltern protagonists reveal the inherent instability of the institutions that depend on their inconspicuous labor. Observing the social fabric from a position of marginality, Walser’s subaltern protagonists possess a unique perspective on the hierarchies that keep people in their place. Paradoxically, their subordination enables them to undo established social orders, uncovering the potential to invert hierarchies and disrupt the established social fabric. Walser’s own newspaper writing, a form frequently considered inferior to the novel, gains a resistant momentum by swaying the readers, whom Walser pretends to serve most obediently. Yet with the figure of the soldier, this resistant dimen-

sion of Walser's writing changes, as a machinery of war exposes service to necropolitical violence, a point to which I will return at the end of this chapter.

2. The Labor of Writing: An Accounting of Ideas

Social standing is important for Walser's protagonists even though categories of class affiliation never fully apply to them. Mirroring this elusive positionality, the narrator in *Der Spaziergang* describes himself as "ein besserer Strolch, feinerer Vagabund und Tagedieb oder Zeitverschwender und Landstreicher" (RW 14, 25).¹ There is a self-infantilizing quality ("ein ... Strolch") in this depiction of stealing away and using time that could be filled productively to roam around without clear purpose.² The narrator consciously resists the imperative of productivity yet also considers his strolling a kind of labor that is necessary for writing, thus calling himself an elevated rather than a common vagabond. The fact that society does not fully recognize the writer's perambulatory labor becomes apparent in a humorous scene at the tax office. Extending over several pages, the narrator's apologia for walking builds on the argument that he must walk "um die Verbindung mit der lebendigen Welt aufrecht zu halten, ohne deren Empfinden ich keinen Buchstaben mehr schreiben [...] könnte" (RW 14, 43). The writer refers to a world of social relations, which he observes and to which he tenuously belongs himself. As a vagabond without stable position, Walser's narrator appears as part of a larger nomadic population that rambles through his texts and sheds critical light on modern society under wage labor. Without social support, these nomads must take whatever job is offered to them, providing an exploitable source of labor power within the nation state. The errant inhabitants of Walser's textual world slip in and out of precarious employment, at times even developing poetic strategies of quitting (see Buchholz 131–37). A narrator in *Poetenleben* for example declares, "daß ich eben erst aus wahrhaft prächtiger Lebensstellung herausgeflohen war" (RW 15, 62). Unbound, he can roam freely and produce writing about this very experience of "Herumschweifen" (RW 15, 63). Yet the subsequent piece in the collection provides a portrayal of servitude, which suggests that Walser's poets can never maintain an independent life for long.

Walser's prose pieces do not glorify subservience, instead, they offer glimpses at a form of destitution that results from precarious forms of employment. In one such instance, *Der Spaziergang* depicts a "zerzauste, zearbeitete, zermürbte, wankende Arbeiterin, die auffällig müde und geschwächt und doch hastig daherkam, weil sie offenbar rasch noch einiges zu verrichten hatte" (RW 14, 56). The relentless repetition of the prefix "zer-" conveys the worker's intensifying state of exhaustion. She must exploit her near-depleted bodily resources to complete her labor, or in other words: she is running behind a gruelling work

1 RW refers to Robert Walser, *Werke: Berner Ausgabe*. References are formatted as follows: RW volume number, page number.

2 On the status of the child in Walser's work, see Schildmann and Nagel.

that never ceases to destroy her. Through modern wage labor, as Karl Marx describes it so succinctly, the worker is forced to diminish the means of subsistence on which her life ultimately depends (see 512–13). While Walser's protagonists evade such exploitative forms of labor, finding work in offices and obsolescent castles, wretched hardships haunt them as their possible fate. Writing for money becomes a means to sustain life momentarily, while simultaneously constituting the very medium through which Walser observes the modern world of wage labor. His writing thus oscillates between alienated product and mirror of a social world that brings about alienation in the first place.

The figure of the office clerk intrigues Walser, who temporarily worked as one himself, because the clerk practices writing in its most alienated form. Employed in large offices, clerks do not write to express their own ideas but to maintain accounting ledgers and copy correspondences. Accordingly, "Der Commis," a prose cycle contained in *Fritz Kocher's Aufsätze*, provides effusive praise for such subaltern employees and their skillful techniques. Trained in relentless and rapid writing, the clerk assumes an ability "Gedanken an Gedanken zu reihen, Einfall an Einfall, Blitzidee an Blitzidee" (RW 4, 46). Performing the very piling up of ideas that it describes, the passage evokes a literary technique of linking fugitive lines of association. Walser portrays the clerk as a model author who produces massive amounts of text in a quasi-alienated manner, "erfindet im raschen Fluge Satzbildungen" (RW 4, 48). Such writing can be described as an accounting of ideas, which brings forth textual products situated between the clerical and literary world.³

Walser's own prose production draws heavily on the writing practice of subaltern clerks. One of the texts contained in *Aufsätze* describes the outcome of his associative accounting of ideas as "Allerlei"—all kinds of things. The feuilleton piece includes a series of brief observations on diverse topics, and no overarching concept to structure the different paragraphs, which are simply lined up on the page like an inventory. Together they form a collection of semi-literary miscellanies—ideas lacking the substance for individual publication. Yet the text does not present this as a flaw. The narrator, who takes stock of the various topics, instead asserts that life itself has the form of an *Allerlei*, urging the readers to pay attention to the subtle differences negotiated in the texts. The pieces thus provide a school of observation, training the readership to perceive the odds and ends that make up the world: "Es sollte doch wohl immer noch allerlei in der Welt geben. Mich würde nichts bewegen, wenn nicht allerlei mich bewegte" (RW 9, 142). The narrator is moved—and the pieces are set in motion—by a world of forms which others might find too small to warrant attention. Giving an account of this world requires the abilities of a clerk, who can catalogue a potentially endless stream of impressions. Modeled after such inventories, Walser's own book publications adhere to the form of "Allerlei,"

3 On Walser's writing practice in the context of modern bureaucracy, see Roloff.

comprising multifarious selections of his feuilleton pieces.⁴ With titles such as *Kleine Prosa*, *Prosastücke*, and *Aufsätze*, they bring together diverse, small-form products of Walser's incessant and quasi-clerical writing practice.

3. Inconspicuous Resistance: Walser's Small Protagonists

In their mediating position, clerks possess an unacknowledged power over the switch points of communication within modern, bureaucratic institutions (See Krajewski 86–123). Walser thus describes the office clerk as “ein halber Herr” (RW 4, 50), akin to the master through his central station within the fabric of communicative power. The expression suggests that the clerk *is* the other half of the master, who could not exert mastery without the clerk, at least in the context of the office. Using this power against the institution, the office employees in Walser's prose pieces resist the imperative of productivity and refuse to do the work at hand. *Kleine Prosa* from 1917 contains a short sketch about a slacker, “Helbling,” whose tardiness is typical of Walser's lowly personnel. The text introduces the protagonist through a peculiar gesture of self-cancellation, which mirrors the writing practice of the clerk: “Helbling arbeitete als fleißiger Angestellter auf einer Bank, die Bank lasse ich stehen, aber das ‘fleißig’ muss ich austreichen” (RW 13, 40). After drawing on the trope of the diligent worker, the sentence turns back against itself and figuratively crosses out what it cannot account for. In a similar fashion, the protagonist Helbling refutes, rather than simply refuses, the labor of writing. His resistance temporarily crosses out the institution, which usually perpetuates itself through the incessant writing of the clerk. The employer finally sets him free from labor, “er [wurde] gewissermaßen aufgefordert, sich völlig frei und unabhängig zu fühlen” (RW 13, 43), a euphemism for the dismissal from his post. While the machinery of the bank continues to operate without the reluctant employee, his defiant, if fleeting act gestures at a possible freedom from institutional control.

Appearing in several of Walser's pieces, Helbling does not represent an individual case but a multitude, inspiring others to follow his path. In “Ein Vormittag,” initially published in 1907, a whole crowd of bank employees observes Helbling's attempts to kill time, thus following his example by ceasing to work. By deferring the work of writing, these clerks momentarily suspend the functioning of the institution, which depends on their mediating labor, and the text figures this suspension through an undoing of clock time. Modern institutions rely heavily on the clock to structure their workflow, which, as we can argue with Norbert Elias, gives a homogenous form to both the employees' labor and their social lives.⁵ Piling up indications of clock time, Walser's piece exposes the utter emptiness of this form and figures a mere passing of time which no clerical work comes to fill. As the text cannot account for any labor being done, it erodes

4 According to Michael Niehaus, Walser's prose pieces neither stand by themselves nor constitute an oeuvre.

5 On Walser and the modern time regime, see Fuchs 132–34.

the very purpose of homogeneous time, dissolving it in the employees' amorphous efforts to defer labor. Before Walser's narrator can register any decisive work, the morning comes to an end and the employees disperse into the outside world.

The resistant acts of Walser's subaltern employees must be understood against the backdrop of modern institutions, which exert control through their very architectures. In the description of the banking office, "Ein Vormittag" pictures an orderly array of writing desks aligned around the central desk from which the department head surveils the employees (see RW 10, 104). This depiction evokes the drawing "Die Schulstube," contributed by Karl Walser to the book edition of *Fritz Kocher's Aufsätze* (see RW 4, 145), showing diligent students copying text under the gaze of the teacher. The parallel between the structure of the accounting office and the classroom, captured across different media in Walser's works, highlights the continuity of institutions that shape the lives of those who write for a living. This context sheds light on what Rüdiger Campe calls the "institutional novel," a term that he applies to Walser's *Jakob von Gunten* (239–50). With this concept, Campe shows how the principle of modern discipline unifies forms of life and forms of writing. Yet while Jakob remains in the grasp of institutions, the protagonists in Walser's newspaper pieces seek to evade them, inhabiting their cracks and openings. In their fugitive form, Walser's prose pieces are set against the mechanisms that link the novel to the subliminal workings of discipline. Whereas the novel presents the image of a disciplinary world from which there is no escape, Walser's subaltern prose explores inconspicuous lines of flight.

When they are not trapped in places of employment, Walser's subaltern protagonists roam the streets, moving outside or between modern institutions. During his years in Berlin, Walser illuminated this furtive milieu, which had taken a hold at the underside of affluent city life, in a series of feuilleton pieces. "Friedrichstraße," a text about the famous street in central Berlin, pays tribute to the effervescent tides of traffic, figured in a fleeting association of stream metaphors (see RW 9, 84). In its fluid form, the passing crowd levels social differences and creates a short moment of acquiescent coexistence: "Jeder Bettler, Gauner, Unhold usw. ist hier Mitmensch und muß einstweilen, weil alles schiebt, stößt und drängt, als etwas Mithinzugehöriges geduldet werden." Though this moment in traffic does not imbue social acceptance upon the city's subalterns, it nevertheless establishes a zone of contact in which they appear as a part of daily metropolitan life. At this point, the text assumes a panegyric tone as Walser shines a light on these fugitive lives: "Ah, hier ist die Heimat der Nichtswürdigen, der Kleinen, nein, der ganz Kleinen ..." (RW 9, 85). Those at the very bottom of social hierarchies, *die ganz Kleinen*, are hard to track down as they do not have a stable address and constantly roam the streets, which is their proper home. Without address they fall through the cracks of modern governance, a system that relies on the possibility of locating the populace at any

time.⁶ Walser, who constantly changed addresses, was attuned to the wayward life of the small city population, yet also stood apart from it as he is not known to have been homeless.⁷

With a heightened sense for the subaltern milieu, Walser's Berlin feuilletons register sociohistorical shifts that changed the face of the city around 1900. Having become the capital of a nascent German Empire in 1871, the city attracted a growing influx of people, among them farmers from the Prussian provinces, who sought employment in the industrial sector. The ensuing housing shortage was addressed by the building of cheap barracks and the incorporation of smaller towns that became working class districts on the edge of Berlin. In a portrayal of the wealthy neighborhoods in West Berlin, Walser observes how urban planning suppresses social issues through architectures of segregation: "Die Armut scheint hinausgeschoben in die Viertel, die an die offenen Felder streifen oder nach innen ins Duster und Dunkel der Hinterhäuser gedrängt, die von den herrschaftlichen Vorderhäusern verdeckt werden wie von mächtigen Körpern" (RW 9, 87). The representative cityscape excludes poverty from view by pushing it outside and simultaneously hiding it behind its facade. As stately houses define the urban image of West Berlin, they conceal the narrow corridors of rear buildings, in which the servants of the gentry reside. By portraying the buildings as bodies, Walser suggests, quite literally, that a whole social group is being pushed into oblivion by those in power.

4. Toward Equality: Master and Servant

Providing a glimpse into the world of Berlin's powerful and wealthy, "Dinerabend" reveals the labor of servants who sustain this world yet typically recede into its background. The narrator attends a formal dinner and experiences the service of the house employees, who, through their constant yet discreet presence, surreptitiously orchestrate the evening, "wie von unsichtbarer Geisterhand" (RW 9, 81). While the narrator enjoys being served, he makes no secret of the fact that he proudly belongs to the lower strata of society himself, merely imitating the formal behavior of the other guests. This liminal position allows him to discern a mimetic quality that pervades the lives of the upper class: "Aber stützt sich denn nicht alles, was in der Gesellschaft taktvoll und lieblich ist, auf die fortlaufende Nachahmung?" (RW 9, 82). The feuilleton piece mirrors the imitative quality of decorum through its very vocabulary, recycling overused tropes such as "die gastliche Pforte" (RW 9, 81). In this manner, the text shows the performative character of social hierarchies, unveiling the contingency of the conventions that govern the evening, its formal setting, and the

6 On the modern address system and its importance for the state, see Krajewski 114–16.

7 In Berlin alone, Walser lived in at least seven different apartments. As there are gaps in his recorded addresses, homelessness cannot completely be excluded as a possibility (see Bernofski 311–14).

division between the servers and the served. Walser's text thus exemplifies the general reversibility of all master-servant relations. Due to the servant's crucial role in maintaining order, Markus Krajewski argues in his media-history of the server, it is impossible to clearly answer the question of who is in charge (see 17–85). Below the surface of representative acts, everyone is—potentially—a subaltern. While evoking this subversive notion, Walser, however, also marks the historical end point of the profession. As Krajewski points out, the tasks of servers were increasingly automatized by machines and non-human actors, which eventually rendered the servant role obsolete (see 250–94).⁸

In a time when the profession was waning, Walser's elusive servants illuminate social hierarchies and erode the very concept of mastery. A recurring servant figure in his short prose, called Tobold, appears in a 1915 feuilleton text in *Neue Züricher Zeitung*, which Walser later integrates into *Poetenleben*. In contrast to the poet protagonist of the book, Tobold claims that his duty as a servant is to relinquish experience as well as any interest in his surroundings or himself (see RW 15, 81). On the surface, this self-proclaimed poverty of experience disqualifies Tobold's narrative as a literary text and renders it an affirmative description of the social world he inhabits. Yet through his constant attention to the master, he observes remarkable scenes that question the master's very ability to exert power. When the Count arrives in a carriage, the fragility of mastery becomes apparent: "Eilig wird die Wagentüre aufgerissen, worauf sich der Graf von seinen Dienern herausgehoben sieht, als wenn er krank und mithin unfähig gewesen sei, sich selber zu stützen, was doch ganz gewiß nicht der Fall war" (RW 15, 80). Devoid of agency, the body of the master appears fragile and entirely dependent on the servants' support, although, as if following the unwritten rule of never questioning authority, Tobold promptly reassures the reader that this was not truly the case. Yet he does not erase the subversive image, which comes to linger in the reader's mind. What if, the text implicitly asks, the master's power rests completely on the labor of his lowly employees? In this scenario, it is the servants who hold control over the master's life, which would end the moment they chose to withdraw their assistance. By destabilizing the image of mastery, "das Bild eines großen Herrn" (RW 15, 80), Tobold suggests that the subaltern employees sustain a ruling class which would collapse without them. The servants who carry the count in his inert state suddenly emerge in a new light, wielding a power they are forbidden to recognize—lest they realize that the power relation between master and servant can be reversed.

For Walser, literary forms need to be set in motion to allow for a transformation of the social world, the new shape of which can never be anticipated. In this respect, his short piece "Welt," first published in *Die Insel* in 1902, enacts the

8 Walser frequently uses the term "dienen" with regard to inanimate objects, even applying it to a mere button, which the narrator praises for its diligence and unobtrusive service (see RW 15, 101–2).

reversal of the master-servant relation by literary means. “Eine adlige Dame trug einen bestiefelten und bespornten Lakaien auf ihrer zarten Schulter; eine rothhäutige Magd wurde in offener Kalesche vom Herzog des Landes spazieren geführt” (RW 10, 24). Drawing on the satirical trope of the world upside down, which dates to the Baroque, the text imagines what a reversal of social hierarchies would actually achieve.⁹ If the master cannot exist without the servant and if the servant is in fact in control of the master’s affairs, Walser’s “Welt” suggests, we can easily envision a scenario in which the servants quite literally hold the reigns of their masters. Yet the reversal of positions does not do away with the concepts of mastery and submission but reproduces them in an inverted form, thus remaining of limited use for a critique of servitude. In Walser’s text, terrible chaos ensues, prompting the sudden appearance of a God who annihilates the inverted world altogether. At this point, there is nothing left for the narrator to report: “Von Nichts sind wir auch nicht mehr imstande, etwas zu schreiben” (RW 10, 25). Echoing Hegel’s infamous night in which all cows are black—a moment in which all differences collapse—the text dissolves into nothingness. Knowing that writing should not come to such an end, Walser refrains from projecting either a world without social differences or one in which the lower class rises to dominance, thus effectively perpetuating power relations. His texts on servitude rather set static notions of servitude and mastery in motion, highlighting their permeability and imagining a world in which both exist in a dynamic reciprocal exchange.

Walser’s servants are as malleable as the social fabric, thus embodying the quintessential formlessness of media.¹⁰ Another Tobold text from 1917 introduces the protagonist as a writer who repeatedly changed his name and who takes over the narrator’s task of telling the story (see RW 13, 96). In this opening, Walser provides an array of narrators who, while being closely related to each other, appear under different guises and through various forms of remediation. The narrative framing mirrors the way in which servants convey messages through multiple relays, a task which effectively turns them into communication media. When Tobold chooses to become a servant, he must undergo a process of unforming so that he becomes able to assume any shape: “Schleifen Sie schleunigst ab, was noch irgendwie grob und hart ist an ihrem Betragen” (RW 13, 101). Becoming smooth like a medium allows Tobold to enter the realm of representative power, which is usually closed off to outsiders. He is put in charge of illuminating and heating the stately castle, which provides him with a decisive power over its inhabitants. Tobold provides the masters with “Lampenlicht,” enabling their perception of the world, and governs them in a way that they must obey, “dessen sie sich [...] zu erfreuen hatten” (RW 13, 106, my emphasis). The servant appears as an artist who gives a form to the lives of his

⁹ On the world upside down, see Krajewski 159–66.

¹⁰ According to Niklas Luhmann, the formlessness of media allows them to impart form in the first place (see 165–73).

masters, and who must himself remain formless to do so. This condition of his profession notwithstanding, Tobold never wants to change roles with his masters as he prefers to observe the castle in its entirety, "der schöne Gesamtüberblick" (RW 13, 115), a perspective which provides Tobold with a media-like superiority over those who use his services.

From his vantage point, Tobold dismantles the social order of the castle without ever taking a clear political stance. Despite his precise observations of the castle society, Tobold insists that he has no interest whatsoever in socio-political matters (see RW 13, 113). Striving to become an ideal servant, he adopts an attitude of disinterest and explicitly rejects the notion of class conflict, "aller Klassenkampf ließ mich kalt, weil ich nicht das geringste Interesse daran hatte." Though he lacks explicit class consciousness, the labor of serving elevates Tobold "hoch über die eigene Person hinaus" (RW 13, 119), making him realize a social bond that transcends his individual existence. Guided by this ethos, Tobold admits that he would join the workers' fight against those who live solely on their privilege, "die, die nichts tun und dennoch stets oben stehen" (RW 13, 118). While Tobold pretends to support his masters unconditionally, his own writing about the aristocracy portrays his superiors as indolent, the very trait he attributes to the enemies of the workers. Tobold even sends his writings to a newspaper (see RW 13, 107–9), mirroring Walser's own attempts to publicize the experience of servitude. Yet Tobold's resistance against the ruling class is covert, gradually undermining the social fabric of the castle by shedding light on aspects of aristocratic life which are usually hidden from view. When he observes a weeping countess, he realizes that there is no intrinsic difference between aristocrats and beggars and that the underlying social order is susceptible to change. "So ist denn also nichts in dieser von Stürmen und Heimsuchungen zerrütteten Welt fest" (RW 13, 121). Undoing the fabric of the very world he inhabits, Tobold's writing pursues a socio-political project of dissipating static hierarchies. If nothing is stable in this world, he makes the readers realize, the ground on which social institutions are built begins to shake.

Walser closely links the figures of the servant and the writer, implying that the writer can be considered a kind of servant. The writer-as-servant, a term which applies both to Walser and his protagonists, seeks to delight the reader with carefully crafted words, obsessively proliferating pleasantries, flowery adjectives, and expressions of joy. Through his language, Walser displays an unreserved obedience to the readers as he depends on their favor in an existential manner, subsisting on slim book sales and the small-piece income of his newspaper texts. Yet he also portrays the audience as a tyrant. In his prose piece "Fanny," the audience, personified, demands to be entertained: "die gebieterisch von mir verlangte, ich solle ein dichterisches Genie sein, um sie mit Vorgängen zu erbauen und mit Geschichten zu unterhalten" (RW 9, 65). Compelled to tell stories, the narrator attempts to win the approval of the tyrant even if this requires complete submission, just as Walser seeks to please his readers with his short prose pieces. At the same time, such gestures of subordi-

nation constitute an “empowering act,” as Susan Bernofsky remarks about Walser (3). As pointed out above, Walser’s subaltern prose dissolves ever so slightly the social hierarchies which appear fixed only at first glance. This process of liquefaction takes shape in the reading process. In his review of Walser’s *Geschichten*, Robert Musil remarks that reading these texts loosens “unsere festen Überzeugungen in eine angenehme Gleichgültigkeit” (1168). *Gleichgültigkeit* should not be understood in its usual meaning as indifference since Walser’s writing is exceedingly dedicated to its objects. The term rather suggests that Walser eases the grip of static conceptions to reveal to the reader a hidden world of equality, *gleich gültig*, in which different social positions are of the same importance. In Walser, servants match their masters and writers their readers, and vice versa, as they coexist in mediated relations of mutual dependency.

Eroding preconceived notions about social hierarchies, Walser’s subaltern prose reimagines the world in a utopian light of equality. His short text “Der Arbeiter” presents such a vision, conveyed in the worker’s intradiegetic story about an ideal world: “Alles dient dort allem, und der allgemeine Wunsch strebt deutlich dahin, den Schmerz zu beseitigen” (RW 15, 105–6). In this world, people have not abolished servitude but have overcome destitution by serving each other without reserve. Considering this ideal, the question arises as to which audience Walser was primarily addressing with his feuilleton writings. He did not publish in workers’ journals but in newspapers that predominantly targeted an affluent class with leisure time for reading the section below the fold.¹¹ Read in this context, Walser’s prose pieces do not propagate revolt among the lower classes but seek to unsettle the world view of those in power. Employing prose as a medium to undo static forms, Walser works towards dismantling the power structures around him. As he obediently writes himself into the discursive network of his time, Walser exerts power over the readers and instills in them the notion that there is no permanence in social relations, that the classes are tangled up in forms of mutual dependence, and that the world can, and should be different.

5. Subjected to Necropolitics: Walser’s Soldiers

Whereas Walser’s “Arbeiter” hints at a world in which all members of society support each other, the general outlook of his writing during World War I is grimmer. Walser was highly aware of the differentiated ways in which power structures sustain some lives while subjecting others to death. In his account of necropolitics, Achille Mbembe describes World War I as a technological war machinery which he situates within “a long process of dehumanizing and

11 Bernofsky describes Walser’s correspondence with the editor of the socialist weekly newspaper *Arbeiterstimme* as an initiating moment for his career as a writer. Yet, she concludes that “[a]ctual political fervor [...] proved to have a far less sustained impact on him” (46).

industrializing death" (18). Though Switzerland remained neutral during the conflict, its surrounding countries waged a war of mass destruction that Walser could not ignore. The paradigmatic necropolitical figures in his writings are soldiers, being exemplary precisely due to their marginal position and exposure to violent destruction. The following paragraphs complicate my notion of servitude in Walser's subaltern prose, suggesting that with the figure of the soldier, the resistant nature of this prose undergoes a transformation.

Walser, who served in the Swiss military without experiencing any battles, describes the army as a world of boundless service. In "Der Soldat," published in *Neue Züricher Zeitung* in 1914, he states that the soldier needs to serve unconditionally and without reserve, "der Gehorsam, der eine Grenze gesetzt haben will, ist nicht der, den jeder Soldat dem Vaterland schuldet" (10). As there is no limit when it comes to serving the nation, the body of the soldier is fully exposed in combat. The submission to a higher order applies to the army in its entirety, as Walser observes, and servitude appears in a recursive structure: "Auch die Offiziere müssen gehorchen, ja selbst der Höchstkommmandierende muß gehorchen. Die Befehle sind nur eine Vermittlung" (10). In a war machine that subjects all bodies to the threat of death, the hierarchical order loses its significance—who is on top no longer matters. Each member of the military apparatus serves as a medium for the order of the state, which turns their lives into mere means for the defense of the nation. Considered means rather than ends in themselves, the soldiers are stripped of agency, and the seamless chain of commands leaves no room for disruption. As Walser repeatedly points out, soldiers are not supposed to think but must rather obey and sacrifice their lives. Even in the utopian piece "Der Arbeiter," war mobilization suspends all thought: "Alles eilte nach den Sammelplätzen, um die Waffen zu ergreifen. Auch unser Arbeiter eilte hin, ohne viel zu bedenken. Was gibt es viel zu bedenken, wo es dem Vaterland zu dienen gilt?" (RW 15, 107). At first glance, serving loses the resistant potential which Walser's subaltern figures before World War I still carried. Yet implicitly, Walser insinuates that militarism could be disrupted by reflection, even if the organizational structure of the military prevents such an outcome.

Walser suggests that the war machinery forecloses reflection by excluding the soldier's bloody service from public view. The narrator in *Spaziergang* observes a train carrying soldiers to their deployment: "Der vorbeisauende Eisenbahnzug war voll Militär, und alle zu den Fenstern herausschauende, dem lieben teuren Vaterland Dienste weihenden und widmenden Soldaten [...] und das unnütze Zivilpublikum [...] grüßten und winkten einander gegenseitig freundlich und patriotisch" (RW 14, 47). The train is aligned with the destructive forces of modernity, which Walser so frequently criticizes, transporting the soldiers towards a mechanized war of annihilation. The fleeting encounter between soldiers and civilians reveals how the reality of the war is kept at a distance from those not serving the country. Walser implies that the civilian population can maintain their patriotism only as long as public perception obscures the

necropolitical horrors unleashed by nationalism. The life of the soldiers becomes ungrievable, their service defined by the threat of death that will not be mourned. In this context, Walser's 1917 prose piece "Schneien" offers a haunting image of how soldiers' deaths are concealed from public view. After describing the serene beauty of a winter landscape, the narrator alerts the reader to an unspoken reality—that beneath the snow, a soldier's corpse might lie hidden. He then imagines the body, "der arme Leib mit der blutigen Wunde," buried under the snow so completely that a passerby might step over his grave, "ohne daß er etwas merkt" (RW 13, 39). The war mutilates the soldier's body and erases it from the realm of visibility, and it is this erasure which forecloses resistance.

This paper began with what Ben Lerner called Walser's "struggle between the values of refusal and obedience". We can now say that, with the figure of the soldier, this struggle is decided in favor of boundless servitude. Yet this does not mean that World War I completely overwrites the experiments with refusal that distinguish Walser's subaltern prose. As his pieces on both servants and soldiers bring to the fore an inconspicuous labor that is usually hidden from view, the task of the writer persists: to highlight the switch points of communication that instantiate the modern administrative state as well as the war machinery. Reading Walser's prose in the medium of the newspaper produces—if only for a brief moment—the interstitial time period in which thought can disrupt the chain of command that maintains the present state of the world. Resistance never stopped operating in Walser's writing, though it takes close attention to notice its surreptitious workings.

Works Cited

- Bernofski, Susan. *Clairvoyant of the Small: The Life of Robert Walser*. Yale UP, 2021.
- Buchholz, Paul. "Out of a Job: Giving Notice in *The Tanners* and *The Assistant*." *Robert Walser: A Companion*, edited by Samuel Frederick and Valerie Heffernan, Northwestern UP, 2018, pp. 125–41.
- Campe, Rüdiger. "Robert Walsers Institutionenroman *Jakob von Gunten*." *Die Macht und das Imaginäre: Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*, edited by Rudolph Behrens and Jörn Steigerwald, Königshausen und Neumann, 2005, pp. 235–50.
- Elias, Norbert. *Über die Zeit: Arbeiten zur Wissenssoziologie II*. Suhrkamp, 1984.
- Fuchs, Anne. "Speed Politics: Walsers Gangarten und Gehtempi im Kontext seiner Poetik der Mobilität." *"Spazieren muss ich unbedingt": Robert Walser und die Kultur des Gehens*, edited by Annie Pfeifer and Reto Sorg, Wilhelm Fink, 2019, pp. 127–40.
- Krajewski, Markus. *The Server: A Media History from the Present to the Baroque*, translated by Ilinca Iurascu, Yale UP, 2018.

- Lerner, Ben. "Introduction." *A Schoolboy's Diary: And Other Stories*, by Robert Walser, edited and translated by Damion Searls. New York Review Books, 2013, pp. ix–xiii.
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, 1995.
- Marx, Karl. "Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844." *Werke*, by Karl Marx and Friedrich Engels, vol. 40, Dietz Verlag, 1968, pp. 465–588.
- Mbembe, Achille. "Necropolitics." Translated by Libby Meintjes, *Public Culture*, vol. 15, no. 1, pp. 11–40.
- Musil, Robert. "Die 'Geschichten' von Robert Walser." *Die neue Rundschau*, vol. 25, no. 2, 1914, pp. 1167–69.
- Nagel, Barbara. "The Child in the Dark: On Child Abuse in Robert Walser." *New German Critique*, vol. 49, no. 2, 2022, pp. 107–32.
- Niehaus, Michael. "Das Prosastück als Idee und Prosastückverfassen als Seinsweise: Robert Walser." *Kleine Prosa: Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, edited by Thomas Althaus et al., Max Niemeyer, 2007, pp. 173–86.
- Roloff, Simon. *Der Stellenlose: Robert Walsers Poetik des Sozialstaats*, Wilhelm Fink, 2016.
- Schildmann, Mareike. *Poetik der Kindheit: Literatur und Wissen bei Robert Walser*, Wallstein, 2019.
- Walser, Robert. "Der Soldat." *Drucke in der Neuen Züricher Zeitung*, edited by Barbara von Reibnitz and Matthias Sprünglin [=Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte, vol. III, 3], Stroemfeld, 2013, pp. 10–11.
- Walser, Robert. *Werke: Berner Ausgabe*, edited by Luca Marco Gisi et al., Suhrkamp, 2018–2023.

Widerstand einer Prinzessin – der Fall „Froschkönig“

Abstract

The Frog Prince is a well-known story from the Brothers Grimm's collection of fairy tales. Less well-known is the function of the princess as a resistance figure who, in contrast to the passive heroines in Snow White and Sleeping Beauty, actively defies her father. Also less widely known among global readers is the theme of the frog's disenchantment. Instead, the image of a girl kissing the frog has become highly popular. This essay begins by exploring the different versions of this tale to determine whether the frog was actually kissed by the girl. Next, the changes introduced by the Brothers Grimm are examined, as they consistently revised their texts up until the publication of the final edition of the fairy tale collection. Finally, the reception of this tale in the English-speaking world and in Japan is analysed.

1. Einleitung

Schneewittchen, Dornröschen und Rotkäppchen sind wohl die ersten weiblichen Figuren der *Kinder- und Hausmärchen* (künftig *KHM*) von den Brüdern Grimm, die einem in den Sinn kommen. Allerdings agieren sie alle passiv und warten lediglich auf ihre Rettung. Dennoch gibt es in den *KHM* einige aktive, selbstständige Mädchen sowie Frauen, die sich auf den Weg machen, um ihre Brüder bzw. ihren Geliebten zu suchen und zu retten (*Die zwölf Brüder, Die sechs Schwäne, Die sieben Raben, Der Eisenofen* und *Das singende springende Löwen-eckerchen*). In einigen Fällen leisten Prinzessinnen sogar Widerstand gegen den Vater. Jungfrau Maleen weist den von ihrem Vater auserwählten Prinzen hartnäckig zurück, weshalb sie sieben Jahre lang im dunklen Turm sitzen muss. Jedoch gelingt es ihr am Ende, den Geliebten zu heiraten. Die Brüder Grimm sind für ihre Bearbeitungen der Märchen in den Neuauflagen bekannt. Dabei zeigt sich eine Tendenz, dass die Frauenfiguren in den revidierten Fassungen zunehmend durch Gehorsamkeit und Passivität geprägt sind. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, wie es der Figur der Prinzessin im *Froschkönig* gelang, auch im Verlauf vieler internationaler Textbearbeitungen Widerstand zu leisten und einem Wandel in Richtung Gehorsam zu entkommen.

Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich (künftig *Froschkönig*) ist eines der bekanntesten Märchen der *KHM*, wofür zahlreiche Beispiele sprechen. Joseph Campbell beginnt das erste Kapitel von *The Hero With a Thousand Faces* (1972) mit einem Zitat aus diesem Märchen: „This is an example of one of the ways in which the adventure can begin“ (51). Im Zeichentrickfilm *Porco Rosso* (1992) von Hayao Miyazaki fragt die junge Mechanikerin Fio den Protagonisten Porco, die Figur mit Schweinekopf: „Wie wäre es, wenn ich dir einen Kuss gebe? Du

kennst doch sicher das Märchen von der Prinzessin, die einen Frosch küsst und ihn so in einen Prinzen zurückverwandelt?“ Die meisten Rezipienten assoziieren diese Figurenrede mit dem Grimm’schen *Froschkönig*.¹ Wie in der *Enzyklopädie des Märchens* dargelegt wird, ist „die Entzauberung des Froschkönigs nach allg. Vorstellung oft mit einem Kuß verbunden“ (Kawan 557)². Würde die Aufforderung zum Kuss gemäß der allgemeinen Vorstellung akzeptiert und der Frosch tatsächlich geküsst, gäbe es keinen Widerstand. Im folgenden Abschnitt erfolgt zunächst eine Analyse des Verlaufs der wohl bekanntesten Märchenversion der Brüder Grimm.

2. *Der Froschkönig* in Grimms Märchen

Märchenillustrationen vermitteln uns eine Vielzahl von Informationen. [Abbildung 1](#) veranschaulicht beispielsweise die Abneigung der Königstochter den Frosch anzufassen. Ist in der Folge ein Kuss für ihn zu erwarten? Um sich dieser Frage anzunähern, soll zunächst der wesentliche Inhalt des Originaltexts (1857) beschrieben werden.

Die Königstochter spielt am Brunnen mit ihrem goldenen Ball, der ins Wasser fällt. Ein Frosch holt ihn heraus, allerdings erst, nachdem die Königstochter seinen Bedingungen zugestimmt hat. Doch statt diese zu erfüllen, kehrt sie mit dem Ball ins Schloss zurück, woraufhin der Frosch ihr folgt und die Einhaltung des Versprechens fordert.

Nachdem der Frosch zusammen mit der Königstochter und deren Familie gespeist hat, verlangt er: „trag mich in dein Kämmerlein und mach dein seiden Bettlein (sic) zurecht, da wollen wir uns schlafen legen“ (1857 3–4). Obwohl die Königstochter weint, befiehlt der König: „wer dir geholfen hat, als du in der Noth warst, den sollst du hernach nicht verachten“ (4). Wie in [Abbildung 1](#) dargestellt, „packte sie ihn mit zwei Fingern, trug ihn hinauf und setzte ihn in eine Ecke“ (4). Der Frosch jedoch ist nicht zufrieden und sagt: „ich bin müde, ich will schlafen so gut wie du: heb mich herauf, oder ich sags (sic) deinem Vater“ (4).

Bis zu dieser Stelle wird vom Frosch kein Kuss verlangt. „Da ward sie erst bitterböse, holte ihn herauf und warf ihn aus allen Kräften wider die Wand“ (4),

1 Exemplarisch sei angeführt, dass in Tomoda 2022 die besagte Stelle deutlich mit dem Grimm’schen Märchen assoziiert wird. Die vorliegende Assoziation ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die geringe Anzahl an bekannten Tierbräutigam-Märchen zurückzuführen. Darüber hinaus ist im Rahmen der Erlösung eines Tierbräutigams in der Regel ein höherer Aufwand erforderlich als ein Kuss. Im Märchen *Hans mein Igel* beispielweise muss die abgestreifte Igelhaut von vier Männern getragen und ins Feuer geworfen werden. Die erlösende Wirkung eines Kusses manifestiert sich oft lediglich in *Schlafende Schönheit*, wie es in dem Märchen *Dornröschen* der Fall ist. Der Kuss bewirkt das Aufwachen, leitet jedoch keine Metamorphose ein.

2 Vgl. Freund 23.



Abb. 1: F. Stassen. Ill. zu *Froschkönig*.

Aus: Grimm, 1921. (Privatbesitz)

gefolgt von der Aussage: „nun wirst du Ruhe haben, du garstiger Frosch“ (4). Die Prinzessin behandelt den Frosch schlecht, obwohl sie am Brunnen anderes versprochen. Trotz dieses undankbaren und gewaltsamen Verhaltens verwandelt sich der Frosch in einen Menschen zurück ([Abb. 2](#)).



Abb. 2: B. Wenig. Ill. zu *Froschkönig*.

Aus: Grimm, [1902] (Privatbesitz)

Als der erste Band der ersten *KHM*-Auflage 1812 erschien, war das allererste Märchen darin der *Froschkönig*. Drei Jahre später folgte der zweite Band, in dem sich als 13. Märchen *Der Froschprinz* findet. Das bedeutet, in der ersten Auflage war der *Froschkönig* in zwei unterschiedlichen Versionen enthalten. Die zweite Version wurde bei der Herausgabe der zweiten Auflage (1819) durch ein anderes Märchen ersetzt³ und seitdem lediglich in der Anmerkung zum *Froschkönig* erwähnt.

Die Grimms fügten zu jedem Märchen Anmerkungen hinzu, die ursprünglich am Ende jedes Bandes standen. Wegen ihrer Wissenschaftlichkeit wurden sie ab der zweiten Auflage separat als dritter Band herausgegeben. Die letzte Auflage dieses Anmerkungsbandes erschien 1856.

Auch nach der Publikation der ersten Auflage sammelten die Brüder weitere Märchen, sodass die Zahl der Märchen von anfänglichen 156 bei der letzten Auflage (1857) auf 200⁴ stieg. Sie versuchten zugleich ihre Sammlung mit neuen Varianten zu verbessern. Nicht aufgenommene oder gestrichene Märchen(teile) wurden in ihren Anmerkungen vorgestellt.

3. Varianten zum *Froschkönig*

Zunächst gilt es zu ermitteln, auf welche Weise der Frosch in den verschiedenen Varianten erlöst wird. In der Anmerkung zum *Froschkönig* stellen die Brüder Grimm zwei Varianten vor. Wie bereits erwähnt ist eine davon *Der Froschprinz*, der im zweiten Band der Erstauflage der *KHM* stand. Auch hier führt kein Kuss zur Erlösung des Froschs. Er verlangt im Bett der Prinzessin zu schlafen – mit Erfolg, und zwar die ersten zwei Nächte zu ihren Füßen, die dritte unter ihrem Kopfkissen. Am nächsten Morgen wird er zu einem schönen Königssohn. Die andere Variante „aus Paderborn“ wird nur auszugsweise vorgestellt und leider bleibt unerwähnt, wie der Frosch erlöst wird.

Weitere Varianten zu den *KHM* sammelten insbesondere Johannes Bolte und Jiří Polívka (1913). Auf den *Froschkönig* spezialisiert sammelten Lutz Röhrich (1987) und Wolfgang Mieder (2019) zahlreiche Varianten. Im Folgenden wird anhand dieser und weiterer bisheriger Forschungsergebnisse untersucht, ob es Varianten gibt, in denen der Frosch einen Kuss verlangt.

3.1 Gemeinsame Nutzung des Bettes

Im deutschsprachigen Raum sind mehrere Varianten vorhanden, in denen der Frosch verlangt, im Bett der Prinzessin schlafen zu dürfen. In *Der dicke Frosch* von Karl Simrok holt der Frosch den Ring der Prinzessin aus dem Teich. Sie muss ihn im Gegenzug für eine Nacht in ihr Bett lassen. Die Erlösung findet statt und der Frosch ist am nächsten Morgen ein schöner Königssohn geworden (93). *Die Königstochter und die Schorfkröte* von Ulrich Jahn aus Pommern ist ein

3 *Der Geist im Glas* ist seit 1819 an dieser Stelle.

4 Unter der Nummer 151 wurden zwei Märchen aufgenommen.

weiteres Beispiel. Die Schorfkröte holt das Armband zurück und verlangt dafür Folgendes: gemeinsam essen, im Schloss schlafen, im Bett neben ihr schlafen, jeweils drei Wochen lang. Die Prinzessin legt in diesem Zeitraum ein Rökkchen zwischen sich und den Frosch. Am Ende wird er „ein wunderschöner Prinz, mit einem goldenen Stern auf der Brust“ (36).

Der verwunschene Prinz von Wilhelm Busch (1832–1908)⁵ gehört ebenfalls zu den Varianten, in denen das gemeinsame Übernachten gefordert wird. Hier holt der Laubfrosch den goldenen Ring unter folgender Bedingung aus dem Brunnen: „wenn ich diese Nacht bei dir in deinem Bettlein schlafen soll“ (95). Hier wird auch kein Kuss verlangt. Wie in den vorigen zwei Beispielen wird das Mädchen auch nicht böse, sondern sagt nur: „So! Nun sei aber auch hübsch still, sonst muß ich dich wieder hinaussetzen“ (96). Die beiden schlafen friedlich. Am nächsten Morgen liegt „ein wunderhübscher junger Prinz im Bette, der lachte das Mädchen freundlich an, küßte es und sprach: ‚Mein Großvater hatte mich in einen Laubfrosch verwünscht, und nicht eher konnte ich wieder eine menschliche Gestalt annehmen, bis mich ein Mädchen freiwillig mit in sein Bett nahm‘“ (96). Der Kuss kommt erst nach der Erlösung.

Oda und die Schlange von Ludwig Bechstein (1801–1860) zählt ebenfalls zu dieser Gruppe an Varianten. Auch hier verlangt der verwunschene Prinz im Bette des Mädchens schlafen zu dürfen. Es handelt sich hier aber um keinen Frosch, sondern um eine Schlange.⁶ Das Mädchen Oda, keine Prinzessin, will das zuerst nicht, empfindet jedoch Mitleid und sagt, „Aber du bist wohl erfroren? Nun so komm mit herein und wärme dich, du armer Wurm!“ (169). Es verhält sich, im Gegensatz zum Märchen der Brüder Grimm, liebevoll. Als es die Schlange in ihr Bett hebt, wird diese sogleich ein junger schöner Prinz. Auch hier gehört kein Kuss zu den Bedingungen der Erlösung.

3.2 Gewaltsame Erlösungspraktiken

Die Art und Weise der Erlösung im *Froschkönig* wird in der *Enzyklopädie des Märchens* als ein Beispiel für gewaltsame Erlösungspraktiken genannt (Röhrich 1984 201). Jedoch ist dort ein noch eindrucksvolleres Beispiel angeführt, *The Well of the World's End*. Diese schottische Variante befindet sich in den bekannten *English Fairy Tales* (1890) von Joseph Jacobs (1854–1916). Hier wird die Heldin von ihrer Stiefmutter zum Brunnen am Ende der Welt geschickt, um Wasser zu holen. Am Brunnen hilft ihr ein Frosch. Er will dafür zunächst auf ihrem Schoß sitzen, nach dem Abendessen muss sie ihn dann in ihr Bett mit-

- 5 Der Autor von *Max und Moritz* (1865) sammelte Volksmärchen in seiner Heimat. Zehn davon veröffentlichte er zwischen 1899 und 1903 in der Zeitschrift *Korrespondenzblatt des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*. In Buchform publizierte sie sein Neffe Otto Nöldeke posthum (1910).
- 6 Bolte und Polívka merken an, der verwunschene Prinz erscheine in slawischen Ländern häufig als Schlange oder Krebs, weil dort das Wort „Frosch“ grammatikalisch dem weiblichen Geschlecht zugeordnet sei (Bd. 1, 5).

nehmen. Am nächsten Morgen bittet er: „Chop off my head!“ (218), also holt sie eine Axt und schlägt seinen Kopf ab, damit er sich zurück in einen jungen Prinzen verwandeln kann. Hier wird ein Gewaltakt statt eines Kusses gefordert. Abseits der Grausamkeit der Tat zeigt die Protagonistin hinsichtlich des Gehorsamkeitsaspekts eine überdurchschnittliche Bereitschaft, den Aufforderungen zu folgen.



THE WELL OF THE WORLD'S END.

Abb. 3: J. D. Batten. Ill. zu *The Well of the World's End*.

Aus: Jacobs, 1890. (Public domain)

Ähnlich gewaltsame Erlösungen finden auch in manch anderen Märchen statt. In einer polnischen Variante reißt das Mädchen der Schlange den Schwanz ab und entzaubert den Prinzen dadurch (Bolte 6). In einem anderen Grimm'schen Märchen *Der goldene Vogel* bittet der Fuchs, „[S]chieß mich tot und hau mir Kopf und Pfoten ab“ (1857 Bd. 1, 298). Obgleich der Jüngling das erste Mal ablehnt, erfüllt er die Forderung beim zweiten Mal. „[S]o verwandelte sich der Fuchs in einen Menschen“ (298), er wird erlöst.

3.3 Kuss

Es existieren daneben auch Varianten mit Kuss. Das *Liedmärchen vom Froschkönig* ist von Karasek-Langer in einer Pommernsiedlung Mittelpolens aufgezeich-

net und 1935 in der Zeitschrift *Deutsche Monatshefte in Polen* veröffentlicht worden. Drei Töchter versuchen für den kranken König Wasser aus einem Brunnen zu holen. Dort verlangt der Frosch: „Gib mir zuerst einen Kuß, dann will ich dir Wasser geben!“ Die zwei älteren laufen weg. Die jüngste sagt „einem nassen Frosch kann man doch keinen Kuss nicht (sic) geben!“ (164). Darauf der Frosch, „Hat dich's doch bange, daß ich so kaltnaß bin, dann nimm schon dein Taschentuch vor den Mund und gib mir einen Kuß!“ (164). Mit diesem Hilfsmittel überwindet sie die Abscheu. Sie bekommt dafür zwar das Wasser für ihren kranken Vater, der Frosch aber bleibt ein Frosch. Deswegen wird noch Folgendes gefordert, „Nimmst mir gleich ins Bett oder ruf ich den Vater!“ Da wird sie böse. „Da hebt sie ihn auf, wirft ihn ins Bett an die Wand und lässt ihn liegen.“ Am Morgen liegt „ein sehr schöner Königssohn“ im Bett (165). In dieser Version wird der Frosch zwar geküsst, jedoch führt der Kuss nicht zur Erlösung. Ihm muss auch Gewalt angetan werden. Diese Ähnlichkeit mit dem Märchen in *KHM*, dass Gewalt bei der Erlösung angewandt werden muss, bestärkt die Theorie, dass Varianten zum *Froschkönig* zwar überall in Europa gefunden werden, viele aber wahrscheinlich von der Grimm'schen Version abstammen (Uther 2004 Bd. 1, 262).

In der plattdeutschen Variante *De koenigine un de Pogg* kommt endlich der Erlösungskuss vor (Jahn 1891). Für das Zitat wird eine hochdeutsche Übertragung von Annemarie Meyer benutzt (Volkmann 5–7). Der Pogg (Frosch) sagt, „Gib mir auch ein Küsschen, schönste Prinzessin!“ (6). Vor Abscheu schickt sie ihre Magd an ihrer Stelle, der Frosch aber sagt, „Ach nicht die Magd, schönste Prinzessin!“ (7). Schließlich, um sich besser überwinden zu können, bittet sie, „Magd, geh hin und hole mir ein Tuch und binde mir das vor die Augen, denn ich will ihn wenigstens nicht sehen“ (7). Der Sicht beraubt, „tastete [sie] mit beiden Händen nach dem Frosch, und er war ihr auch so recht glitschig an den Händen. Sie spitzte ihr Mündchen, und darauf gab es einen großen Knall“ (7). Die Besonderheit dieses Märchens lässt sich am Titel erkennen: es handelt sich um eine Königin, obgleich der Frosch sie „Prinzessin“ nennt. Dieser war ihr Mann, der in den Krieg zog und verzaubert wurde.

Ohne Kompromisse wird *Der Froschprinz* aus Mecklenburg geküsst, den der Lehrer H. Schröder von Jugend auf kannte (Neumann 12) und 1897 in Ganzlin aufschrieb. Der Forderung „Giff mi einen Kuß“ wird entsprochen und es erscheint ein „wunderhübsche[r] Kierl“ (Neumann 156). In einem weiteren ostpreußischen Märchen *De Kreet*, aufgezeichnet von Hertha Grudde, wird verlangt: „Wilhelminke, ick will e Kuß“ (Grudde 56), wodurch die Erlösung eintritt.

Eine weitere Variante aus Schweden *Das Mädchen und die Schlange* erzählt von einer Schlange, wie in Bechstein'schen Märchen, die verlangt: „Küsse mich!“. Dabei wird ein Kompromiss vorgeschlagen: „Und wenn du Angst hast, so leg deine Schürze dazwischen!“ (Schier 89). Das Mädchen folgt dem Rat. Durch den Kuss verwandelt sich die Schlange in einen wunderschönen Prinzen. In den Varianten dieses Abschnitts zeigt sich ein deutliches Gehorsamsverhalten seitens der Protagonistinnen.

3.4 Popularität des „Kuss“-Motivs in den USA bzw. parodistische Varianten

Obwohl der Erlösungskuss nicht in vielen Varianten vorhanden ist, genießt dieses Motiv nicht nur im deutschsprachigen Sprachraum, sondern auch in den USA große Popularität, was sich auch in einem modernen Sprichwort widerspiegelt: „You have to kiss a lot of frogs (toads) before you meet your handsome prince“.⁷ Nach Uther ist der Erlösungskuss „erst seit Ende des 19. Jahrhunderts in Variationen des Froschkönig-Motivs zu finden“ (Uther 2021 3). Die in 3.3 angeführten Beispiele unterstützen diese Feststellung von Uther: Das plattdeutsche *De koenigine un de Pogg* wurde 1891, das ostdeutsche *Liedmärchen vom Froschkönig* 1935 und *De Kreet* 1931 publiziert. Das mecklenburgische *Der Froschprinz* wurde zwar 1897 aufgeschrieben, gedruckt aber erst 1971. Diese Publikationen erschienen zu spät, um die Verbreitung des Kuss-Motivs in den USA zu erklären (Mieder 67–68). Zudem sind die Sammlungen an einer wissenschaftlichen Leserschaft ausgerichtet und in Dialekten aufgeschrieben. Es ist unwahrscheinlich, dass Einwandererinnen und Einwanderer aus Deutschland diese Erzählungen in den USA verbreitet haben. Insofern liegt weder zum Ursprung des Kuss-Motivs noch zum amerikanischen Sprichwort bisher eine überzeugende Theorie vor (Mieder 63).



Abb. 4: W. Busch. Ill. zu *Die beiden Schwestern*.

Aus: Busch, 1903, (Privatbesitz)

7 Dieses amerikanische Sprichwort ist „bereits seit etwa 1985 als Lehnübersetzung im Deutschen geläufig“ (Mieder 64).

Die beiden Schwestern (1880) von Wilhelm Busch bietet „[e]ine Vorform“ zu diesem Märchentypus (Uther 2021 3). In dieser Bildergeschichte präsentiert Busch zwei Mädchen. Das gute Käthchen küsst den Frosch dreimal (Abb. 4), erst dann wird er ein schöner Prinz. Hinter ihm erscheint sogar ein Schloss. Die faule Adelheid hingegen küsst dreimal einen schönen Jungen, der sogleich zu einem alten kalten Wasserneck (Wassergeist) wird. Adelheid muss mit ihm ins Wasser gehen. Diese Bildgeschichte zählt jedoch zu den weniger bekannten Werken von Busch. Folglich ist es schwer vorstellbar, dass sie sowohl in Deutschland als auch in den USA einen Einfluss ausüben konnte.

Während unter Märchenvarianten der Erlösungskuss seltener vorkommt, wird in Parodien, satirischen Illustrationen oder Werbungen häufig das Kuss-Motiv dargestellt. Röhrich (1987) und Mieder (2019) trugen viele Beispiele aus deutschen und englischen Sprachräumen zusammen, darunter Sprichwörter, Aphorismen, Sprüche, Prosatexte, Gedichte, Comicstrips, Witzezeichnungen und Werbungen.

3.5 Verfilmungen

Das Kuss-Motiv wird auch im deutschen TV-Spielfilm *Küss mich, Frosch* (2000, Regie: Dagmar Hirtz) eingesetzt. Die Heldin Anna rettet einen Frosch, den ihr kleiner Bruder nach Hause bringt. Sie küsst ihn und er verwandelt sich in einen jungen Prinzen. Der Bezug zum Grimm'schen *Froschkönig* ist hier unverkennbar, wenn die Heldin den Frosch fragt, ob er gegen die Wand geworfen werden wolle. Der Film wurde im Jahr 2000 im ZDF ausgestrahlt und mit dem Erich-Kästner-Filmpreis als bestes deutsches Kinder- und Jugendprogramm ausgezeichnet. Leider fand er global keinen Anklang.

Erst die Disney-Verfilmung *The Princess and The Frog* (2009) macht das Kuss-Motiv weltweit⁸ bekannt. Den Hauptfiguren Tiana, Charlotte und Prinz Naveen ist gemeinsam, dass ihnen zu Kinderzeiten das Bilderbuch *Frog Prince* vorgelesen wurde. Dem Publikum werden lediglich einige wenige Seiten des Bilderbuchs gezeigt: eine Seite mit einer Illustration, bei der sich Prinzessin und Frosch küssen und die nächste Seite mit der Prinzessin und dem zurückverwandelten Prinzen.

Im Film wird Prinz Naveen in einen Frosch verwandelt und bittet Tiana um einen Kuss. Da beide aus ihrer Kindheit mit dieser Art des Erlösungskusses vertraut sind – was den Zuschauerinnen und Zuschauern durch die Buchillustrationen vermittelt wird –, halten sie ihn für den einzigen Weg zur Erlösung. So überwindet Tiana die Abscheu und küsst ihn. Doch Prinz Naveen bleibt trotzdem ein Frosch. Stattdessen verwandelt sie sich in einen Frosch. So beginnt das

8 Das Froschkönig-Märchen erfreute sich in Japan vor der Veröffentlichung des Films einer begrenzten Popularität. Der Filmtitel wurde von dem ursprünglichen englischen „The Princess and the Frog“ in „Die Prinzessin und der zauberhafte Kuss“ geändert. Durch diese Änderung wurde die Bedeutung des Kusses betont.

Abenteuer. Diese Handlung zeigt, dass der Film nicht direkt vom Grimm'schen Märchen, vielmehr von E. D. Bakers amerikanischem Jugendbuch *The Frog Princess* (2002) inspiriert worden ist.

4. Modifikationen durch die Brüder Grimm

Wie bereits dargelegt, haben die Grimms über Jahrzehnte hinweg ihre Märchensammlung erweitert und verbessert. Wenn sie eine bessere Variante bekamen, tauschten sie diese gegen den schon vorhandenen Text aus, gelegentlich auch nur in Teilen. Außerdem wurden Texte durch neue Beschreibungen erweitert. Die revidierten Texte der letzten Auflage (1857) sind gewissermaßen geprägt von männlicher Dominanz und Sexismus. Jack Zipes weist folgendermaßen auf die Unterschiede zwischen Mädchen und Jungen in den Märchen hin: „(Grimms' tales) served a socialization process that placed great emphasis on passivity, industry, and self-sacrifice for girls and on activity, competition, and accumulation of wealth for boys“ (60). Ruth Bottigheimer merkt an, dass die Heldinnen durch die Modifikationen gehorsamer und schweigsamer wurden. Am Beispiel vom *Aschenputtel* zeigt sie auf, dass nach der Revidierung die bösen Figuren wie Stiefmutter und Stiefschwester gesprächiger wurden, das gute Aschenputtel im Gegensatz dazu schweigsamer: „[I]t is the pattern of discourse in *Grimms' Tales* that discriminates against 'good' girls and produces functionally silent heroines“ (53).

Im Folgenden wird ausschließlich auf die Modifikationen des *Froschkönigs* Bezug genommen. Röhrich beurteilt sie so: „Die Brüder Grimm haben aus einer relativ kunstlosen Erzählung ein Stück romantischer Kunstprosa geschaffen“ (1987 15). Vom *Froschkönig* gibt es neben den sieben Druckversionen einen handschriftlichen Text, den die Grimms 1810 an ihren Freund Clemens Brentano schickten. Diese wird ebenfalls miteinbezogen.

Zunächst soll die Textstelle betrachtet werden, in der die Königstochter dazu gebracht wird, den Frosch mit ins Zimmer zu nehmen.

1810 Handschrift

Aber der König befahl es wiederum (146)

1. Auflage (1812)

Da ward der König zornig und befahl ihr bei seiner Ungnade, zu thun, was sie versprochen habe (4).

4. Auflage (1840) – 7. Aufl. (1857)

Der König aber ward zornig und sprach „wer dir geholfen hat, als du in der Noth warst, den sollst du hernach nicht verachten“ (4–5).

Dieser letzte Textteil blieb bis zur letzten Auflage unverändert. Hier wird das patriarchalische Vaterbild verstärkt und die moralische Lehre in den Vordergrund gerückt. Dazu Röhrich: „Die Rolle des königlichen Vaters wird überhaupt erst durch die Bearbeitung der Brüder Grimm herausgehoben, und sie entspricht der bürgerlich-patriarchalischen Familienordnung und den pädagogischen Absichten der Brüder Grimm“ (1987 14). Auch Zipes kommentiert diese

Stelle folgendermaßen: „all three versions⁹ suggest a type of patriarchal socialization for young girls that has been severely criticized and questioned by progressive educators today“ (64). Während sich männliche Protagonisten in anderen Märchen scheinbar frei von moralischen Zwängen bewegen dürfen, wird die Königstochter fremdgesteuert und hat folgsam zu sein.

Als weiteres Beispiel wird die Modifikation bezüglich der Erlösung betrachtet.

1810 Handschrift

Wie er aber an die Wand kam, so fiel er herunter in das Bett und lag darin als ein junger schöner Prinz, da legte sich die Königstochter zu ihm (146). [Hervorhebung von mir, H.N.]

1. Auflage (1812)

Aber der Frosch fiel nicht todt herunter, sondern wie er herab auf das Bett kam, da wars ein schöner jünger Prinz. Der war nun ihr lieber Geselle, und sie hielt ihn werth wie sie versprochen hatte, und sie schliefen vergnügt zusammen ein (4–5). [Hervorhebung von mir, H.N.]

4. Auflage (1840)

Als aber der Frosch herab fiel, stand da ein Königsson mit schönen und freundlichen Augen. Der war nun von Recht und mit ihres Vaters Willen ihr lieber Geselle und Gemahl. Da erzählte er ihr, er wäre von einer bösen Hexe verwünscht worden, und hätte nur von ihr aus dem Brunnen erlöst werden können, und morgen wollten sie zusammen in sein Reich gehen. Dann schliefen sie ein (5) [Hervorhebung von mir, H.N.]

Dass sie sich von sich aus zu ihm legt, steht nur in der Handschrift und in keiner gedruckten KHM-Edition. Bottigheimer beurteilt diese Modifikation folgendermaßen: „it becomes clear that female desire should also disappear, which this cameo clearly shows“ (161). Deshalb blieb der Ausdruck, dass die beiden „vergnügt zusammen“ einschliefen, nur bis zur dritten Auflage (1837) enthalten (Bottigheimer 161, Tatar 8). Der bei der Herausgabe der vierten Auflage hinzugefügte Ausdruck „von Recht und mit ihres Vaters Willen“ verstärkt zugleich die Rechte des patriarchalischen Vaters.

Zu dieser Stelle merkt Tatar noch Folgendes an: „The Grimms’ transformation of a tale replete with sexual innuendo into a prim and proper nursery story with a dutiful daughter is almost as striking as the folkloric metamorphosis of frog into prince“ (Tatar 8). Trotz all dieser Kritik genießt das Märchen globale Beliebtheit.

Am Rande sei angemerkt, dass der Prinz in der ursprünglichen Fassung als durchweg schön beschrieben wurde, während seit der zweiten Auflage nur noch seine Augen als schön gelten. Nach der Rückverwandlung des Frosches in den Prinzen zeigt die Prinzessin Zuneigung, die unmittelbar zur Heirat führt. Diese Überarbeitung deutet darauf hin, dass der Fokus auf das äußere Erscheinungsbild etwas abgemildert wurde.

9 Gemeint sind die Versionen von 1810, 1812 und 1857.

5. Englische Übersetzungen

Auch bei den Übersetzungen wurden die *KHM*-Texte Modifikationen unterworfen. In der globalen Rezeption der *KHM* spielten englische Ausgaben eine bedeutende Rolle, da in der Frühphase oft englische Übersetzungen, die gerade nicht sehr wortgetreu sind (Nishiguchi 2019), als Ursprungstexte (source text) für Übersetzungen in andere Sprachen verwendet wurden.

Die erste englische Übersetzung vom *Froschkönig* wurde von Edgar Taylor mit Unterstützung von David Jardine angefertigt. Der Frosch aus der englischen Fassung verlangt ebenso: „Now I am tired; carry me upstairs and put me into your little bed“ (1823 208–209). Die Prinzessin braucht ihn nicht zu küssen, so wie es auch im Grimm’schen Original der Fall ist. „And the princess took him up in her hand and put him upon the pillow of her own little bed, where he slept all night long“ (209). Auf diese Weise vergehen drei friedliche Nächte, dann wird er erlöst. Die Prinzessin in der englischen Version zeigt keinerlei negative Gefühle gegenüber dem Frosch. Auf die Forderung des Frosches nimmt sie ihn gleich bei der Hand und legt ihn auf ihr Kissen. Das passt zwar gut zum Darstellungsstil des Märchens, Max Lüthi nennt es „Flächenhaftigkeit“ (Lüthi 13 ff.), aber es bildet auch einen signifikanten Kontrast zum Grimm’schen Text, denn die deutsche Prinzessin war durchaus angeekelt von dem Frosch. Sie konnte ihn nur mit zwei Fingern berühren ([Abb. 1](#)) und widerwillig auf ihr Bett setzen.

Bei der Übersetzung bemühten sich Taylor und Jardine die Märchen dem Geschmack der viktorianischen Leserschaft anzupassen. Die größte Modifikation besteht darin, dass die Stelle, in der die Prinzessin den Frosch gegen die Wand wirft, ausgelassen wird. Eine gewaltsame Reaktion der Königstochter darzustellen wäre demnach unangebracht, und es wird vermutet, dass sie diesen Teil aus dem 2. *KHM*-Band der ersten Auflage (1815) entnahmen (Sutton 1996 168).

Taylor veröffentlichte diese Übersetzungen später auch in *Gammer Grethel or German Fairy Tales* (1839). Dort wird der Text mit dem folgenden Satz um ein Gefühl der Prinzessin erweitert: „And the princess, though very unwillingly, took him up in her hand, and ...“ (230). Trotz ihrer Abscheu legt sie ihn auf ihr Kissen. Sutton behauptet, dass in England der Einfluss von Taylors Übersetzung bis ins 20. Jahrhundert spürbar war. Als „amüsantes Beispiel solcher moralischen Erwägung“ führt Sutton einen Textteil von Amy Steedman an:

The Princess jumped up and seized the Frog in a rage. She raised him above her head and was just going to dash him against the wall, when she remembered that she was a Princess, and therefore must be kind and gentle to everything. The angry look died out of her blue eyes, and though she could not bear to think of the cold wet Frog nestling in her little white bed, she placed him on a corner of the silken coverlet. (Steedman 27, Sutton 1996 171) [Hervorhebung von mir, H.N.]

Steedman entwickelte den Text von Taylor weiter und zeigte, dass die Prinzessin sich ihrer gesellschaftlichen Position durchaus bewusst ist.

6. Die Rezeption in Japan

Im Folgenden wird noch ein kurzer Blick auf die frühe Rezeption der *KHM* in Japan geworfen, da deren Modifikationen etliche Anregungen zu dieser Abhandlung liefern werden.

Die *KHM* sind in Japan so populär, dass nicht nur die erste und die letzte Auflage (1812/15 und 1857), sondern auch die Handschriften (1810) sowie die zweite Auflage (1819) ins Japanische übertragen worden sind. Jedoch erschienen die ersten Veröffentlichungen der *KHM* aufgrund des damals geltenden Verbots zum Fremdsprachenlernen erst Ende des 19. Jahrhunderts. Nach heutigem Kenntnisstand setzte die japanische Rezeption 1873 mit einer Übersetzung von *Der Nagel* ein (Nishiguchi 2015 349). Der *Froschkönig* wurde erstmals 1888 übersetzt: *Komusume to Hiki* von Zenji Iwamoto. Der Frosch lässt sich dort aufs Bett setzen und fordert: „Ich habe müde Beine, massiere mich bitte ein bisschen“ (124). Dazu behauptet er, er sei der Gott der Kinder und mahnt, dass Lügen ein Verbrechen sei. Das Mädchen fängt an zu weinen und bereut ihr unlauteres Verhalten. Der Gott verschwindet, es gibt keine Zurückverwandlung, keinen Prinzen und folglich keine Hochzeit. Das Märchen wurde erheblich bearbeitet und ist von moralischen Lehren für Kinder geprägt.

In einer weiteren Adaptation von Saiō¹⁰ (1896, [Abb. 5](#)) verlangt der Frosch statt ins Bett gebracht zu werden auf dem Schoß der Prinzessin zu sitzen. Sie wird böse und wirft den Frosch, nicht gegen die Wand wie im Grimm’schen Text, sondern aus dem Fenster. Sie tut dies aber so heftig, dass es laut kracht, als wäre der Frosch draußen in einzelne Teile zerschlagen worden (Saiō 51). Dadurch wird er erlöst.

Eine weitere Übersetzung von Jōfu Haruno¹¹ befindet sich in der Kinderzeitschrift *Jidō Kyōiku* (Kindererziehung)¹² aus dem Jahr 1903. Die Forderung des Frosches ärgert die Königstochter und sie sagt „Sei still, der eigensinnige Frosch!“ Dabei wirft sie ihn gegen die Wand, so stark, damit sowohl der Knochen als auch das Fleisch zerbrechen sollen“ (Haruno vol. 45, 19). Die unterstrichene Stelle wurde von Haruno hinzugefügt.¹³ Dieses Mädchen entspricht am meisten dem deutschen Vorbild in *KHM*. Im Folgenden heißt es: „Der Frosch aber, man könnte vermuten, dass seine Beine zittern und er sterben würde, was für ein Wunder, was für ein Wunder, als er gleich aufstand, war da ein schöner Junge von zwölf oder dreizehn Jahren. Er stand da und lächelte sie an“ (Haruno

10 Die Transkription des Pseudonyms ist nicht ermittelbar.

11 Die Transkription des Pseudonyms ist nicht ermittelbar.

12 Zuerst hieß sie *Jidō Shimbun* dann *Kodomo Kyōiku*, seit 1903 *Jidō Kyōiku*. In dieser Zeitschrift erschienen 13 *KHM*-Übersetzungen, die bisher unbekannt waren (Nishiguchi 2023).

13 Haruno muss *Grimm’s Fairy Tales* von Mrs. Paull (1868 oder 1872) als Ursprungstext benutzt haben (Nishiguchi 2023).

vol. 45, 19, [Abb.6](#)). Diese Beschreibungen sind als kreative Erweiterungen des japanischen Übersetzers zu analysieren.



Abb. 5: Unbekannt. Ill. zu [Froschkönig].

Aus: Saiō, 1896. (Privatbesitz)



Abb. 6: Unbekannt. Ill. zu [Froschkönig].

Aus: Haruno, 1903. (Privatbesitz)

Auf [Abbildung 6](#) sind beide vollständig bekleidet. Damit wollte der Illustrator vermutlich von der erotischen Assoziation ablenken, die der Text durch die

Verortung der Szene im Schlafzimmer hervorrufen könnte. Die Angabe zum Alter wurde auch von Haruno hinzugefügt. Eine Hochzeit gibt es aufgrund des jungen Alters am Ende nicht. Der Zurückverwandelte geht alleine in sein Reich zurück.¹⁴ Stattdessen fügte Haruno folgende Worte des Königs hinzu: „Du hast nun gelernt, dass man auch einem Frosch gegenüber nichts Böses tun darf und dass man ihn nicht verachten darf, vor allem nicht, wenn man von ihm Hilfe bekommen hat“ (Haruno vol. 45, 20). Sie wird ein sehr mitfühlendes Mädchen, auch gegenüber Vögeln oder Insekten. Das sollte als gute Lehre für die jungen Leserinnen und Leser dienen.

Japanische Prinzessinnen scheinen keine Hemmungen vorm Werfen zu haben. Um zu untersuchen, ob es auch „sanftere“ Versionen gibt, in denen der Frosch nicht geworfen wird, habe ich die innerhalb ca. eines Jahrhunderts (seit der Öffnung des Landes bis 1967) erschienenen Grimm'schen Übersetzungen untersucht. Es wurden 44 Übersetzungen vom *Froschkönig* gefunden. Davon sind acht vom selben Übersetzer und die Texte jeweils identisch zu den vorigen. Unter den restlichen 36 Übersetzungen sind sieben Ausgaben, in denen der Frosch nicht geworfen wird, sondern auf dem Bett schlafen darf: Hashimoto 1906, Yoshioka 1907, Kimura 1908, Kinnohoshisha-Verlag 1927, Fujinami 1953, Kume 1959 und Hamada 1962. Diese sind aber nicht für japanische Modifikationen zu halten, sondern sind vielmehr Beispiele für die Beeinflussungen durch englische Ausgaben. Das bedeutet, die Texte von Hashimoto, Yoshioka, Kimura, Fujinami und Hamada gehen direkt oder indirekt auf den Text von Taylor/Jardine zurück. Hamadas Text ist zwar frei bearbeitet, wie er in seiner Vorrede verrät, trotzdem sind noch Spuren von Taylor/Jardine nachzuweisen.

In der vorliegenden Ausgabe vom Kinnohoshisha-Verlag 1927 fehlen sowohl Angaben zum Namen des Übersetzers als auch zum Ursprungstext. Dessen Textteil ist bei Noguchi als ein Beispiel zitiert:

Die Königstochter stand auf, nahm den Frosch in die Hand, hob ihn hoch über ihren Kopf und hätte ihn beinahe gegen die Wand geworfen. In dem Moment erinnerte sie sich plötzlich daran, daß sie zu jedem nett sein mußte, weil sie eine Tochter des Königs war. Der zornige Blick wich aus ihren blauen Augen. Sie legte den Frosch in eine Ecke ihres Bettes. (zitiert nach Noguchi, 156)

Noguchi interpretiert diesen Teil folgendermaßen: der „Übersetzer versucht damit den Kindern die Illusion zu geben, daß der höherstehende Mensch immer einen besseren Charakter habe und sich kontrollieren müsse. Hier werden Elemente der Erziehung unter dem japanischen Konservatismus sichtbar, die auch nach dem II. Weltkrieg nicht schwinden, sondern sich in einer anderen Form erhalten“ (Noguchi 156–157). Jeder aufmerksame Leser würde merken, dass dieser Teil mit dem zitierten Text von Steedman übereinstimmt. Deswegen dürfen die Modifikationen nicht zu den japanischen gerechnet werden. Der Ursprungstext muss der englische von Steedman gewesen sein, denn diese

14 Im englischen Ursprungstext von Paull geht der Prinz mit ihr zusammen in sein Königreich zurück (Paull 12).

Ausgabe des Kinnohoshisha-Verlags enthält nur neun Märchen aus den *KHM*, die Auswahl und die Reihenfolge folgten der Ausgabe Steedmans.¹⁵ Der unbekannte japanische Übersetzer hat diese englische Ausgabe fast wortgetreu übersetzt. Die Elemente, die Noguchi als japanisch interpretiert, sind bereits in der englischen Ausgabe vorhanden. Dies lässt darauf schließen, dass es sich nicht um eine Widerspiegelung des japanischen Konservatismus handelt. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Moralvorstellungen des englischen Ursprungstextes dem japanischen Herausgeber gefielen.

Der erheblich bearbeitete Text von Kume geht wohl ebenso auf eine der englischen Ausgaben zurück, denn die Königstochter lässt den Frosch auch ins Bett, wo er sogleich einschläft. Die Königstochter sieht, dass er sehr höflich ist, entschuldigt sich für ihr Verhalten (auch wenn er bereits eingeschlafen ist) und deckt ihn zu (Kume 32–33). Es ist bemerkenswert, dass englische Ausgaben auch nach 1950 noch Einfluss ausübten, nachdem die erste getreue *KHM*-Gesamtübertragung bereits seit 1924/27 vorhanden war.

7. Schlussbemerkung

Das Motiv vom küssenden Mädchen und dem Frosch ist heutzutage sehr populär, obwohl der Erlösungskuss nicht zu den bekanntesten Varianten gehört. Die englischen und japanischen Modifikationen zeigen die Möglichkeiten moralischer Erweiterungen auf. Die Brüder Grimm bearbeiteten ihre Märchensammlung bis 1857. Beim *Froschkönig* hätten sie sich für die sanftere Variante entscheiden können, die sie 1815 in den 2. Band aufnahmen, oder, wie die englischen Übersetzer Taylor und Jardine, das gewaltsame Schleudern des Froschs gegen die Wand mit dem freundlicheren Umgang aus den Anmerkungen austauschen können. Die nur in der Anmerkung vorgestellte Version zeigt ein nettes Mädchen, wie in der englischen Übersetzung von Taylor, Steedman oder von Bechstein. Dort lässt sie den Frosch (bzw. die Schlange) einfach im Bett schlafen.

Im *Froschkönig* der letzten Auflage (1857) sind mehr mahnende Worte und moralische Lehren des Vaters aufgenommen worden. Des Weiteren wurden einige Sätze ergänzt, die das patriarchalische Recht des Vaters legitimieren.

Aber wird der Befehl des Vaters tatsächlich befolgt? Zwar nimmt das Mädchen dem Befehl folgend den Frosch mit in ihr Zimmer, auf das Verlangen des Frosches hin ihn ins Bett zu legen, ärgert sie sich jedoch, obgleich sie dies selbst versprochen hatte. Vor ihrem Vater verhält sie sich zwar gehorsam, aber hinter seinem Rücken folgt sie ihren eigenen Gefühlen. Deswegen erscheinen die von den Brüdern Grimm hinzugefügten moralischen Worte eher oberflächlich. Denn die Tochter befolgt die moralische Lehre des Vaters letzten Endes nicht.

15 Amy Steedmans „Stories From Grimm“ umfasst zehn Märchen. Es muss darauf hingewiesen werden, dass nur das Märchen „Schneeweißchen und Rosenrot“ nicht in diese japanische Übersetzung aufgenommen wurde.

Trotzdem wird sie in der Folge nicht bestraft, sondern sogar belohnt. Am Ende heiratet sie den Prinzen, was äußerst gattungstypisch für das Zaubermärchen im Sinne von Vladimir Propp ist. Wie in einigen japanischen Adaptationen hätte das Motiv der Heirat gestrichen werden können. Stattdessen wurde dieses Märchen mit der Prinzessin, die Widerstand leistet, von den Märchenbrüdern an eine höchst exponierte Stelle platziert: Es ist das erste Märchen in der Sammlung und wird wohl jedem ins Auge fallen, selbst dann, wenn die 914-seitige Sammlung nicht vollends gelesen wird.

Dieser Beitrag ist unterstützt vom JSPS KAKENHI Grant Number JP21K00465 und JP24K03823.

Primärliteratur

- Bechstein, Ludwig und Walter Scherf. *Sämtliche Märchen*. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 1999.
- Bottigheimer, Ruth B. *Grimms' Bad Girls and Bold Boys*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Busch, Wilhelm. „Die beiden Schwestern (1880)“. *Sechs Geschichten für Neffen und Nichten*. München: Bassermann, 1903.
- Busch, Wilhelm und Otto Nöldeke. „Ut öler Welt (1910)“. *Sämtliche Werke*. Bd. 8. München: Braun & Schneider, 1943.
- Fujinami, Noboru. *Shirayuki hime*. Tokyo: Nihonshobō, 1953.
- Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm und Heinz Rölleke. *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812*. Cologny-Genève: Fondation Martin Bodmer, 1975.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. 1. Auflage. Bd. 1. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. 4. Auflage. 2 Bde. Göttingen: Dieterich, 1840.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. Bd. 3. Originalanmerkungen. Göttingen: Dieterich, 1856.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. 7. Aufl. 2 Bde. Göttingen: Dieterich, 1857.
- Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm, und Franz Stassen (Ill.). *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*. 2 Bde. Berlin: Verlag für Vaterländische Geschichte und Kunst, 1921.
- Grudde, Hertha (Hrsg.). *Plattdeutsche Volksmärchen aus Ostpreußen*. Hildesheim u. a.: Olms, (1931) 1985.
- Hamada, Hirosuke. *Gurimu dōwa*. Tokyo: Shōgakukan, 1962.
- Haruno, Jofu (?). „Kaeru no ōji“. *Jidō kyōiku*. Vol. 42–45. Tokyo: Jidō Shim-bunsha, 1903.

- Hashimoto, Seiu. *Doitsu dōwashū*. Tokyo: Dainihon kokumin chūgaku kai, 1906.
- Iwamoto, Zenji. „Komusume to Hiki“. *Jogaku Zasshi*. Vol. 105. Tokyo: Manshundō, 1888, 123–124.
- Jacobs, Joseph. *English Fairy Tales*. London: David Nutt, 1890.
- Jahn, Ulrich (Hrsg.). *Volksmärchen aus Pommern und Rügen I*. Leipzig: Norden 1891.
- Karasek-Langer, Alfred. „Liedmärchen von Froschkönig“. *Deutsche Monatshefte in Polen*. Heft 4. Jahrgang 2 (12), 1935, 163–165.
- Kimura, Syōshū (transl.). *Kyōiku otogi banashi*. Tokyo: Hakubunkan, 1908.
- Kinnohoshisha-Verlag. *Saiyūki, Don ki hōte, Gurimu dōwa*. Tokyo: Kinnohoshisha, 1927.
- Neumann, Siegfried (Hrsg.). *Mecklenburgische Volksmärchen*. Berlin: Akademie-Verlag, 1971.
- Paull, H. B. (transl.). *Grimm's Fairy Tales*. London: Frederick Warne & Co., [1868 or 1872].
- Saiō. „Hikigaeru no ō no hanashi“. *Shōkokumin*. 8-4. Tokyo: Meikoushoin, 1896, 47–52.
- Schier, Kurt (Hrsg.). *Schwedische Volksmärchen*. Düsseldorf: Diederichs, 1974.
- Simrock, Karl: *Deutsche Märchen*. Stuttgart: J. G. Cotta'schen, 1864.
- Taylor, Edgar and David Jardine. *German Popular Stories*. London: Baldwin, 1823.
- Taylor, Edgar. *Gammer Grethel or German Fairy Tales, and Popular Stories*. London: John Green, 1839.
- Wehnert, E. H. (ill.): *Household Stories*. Collected by the Brothers Grimm. With Two Hundred Illustrations by E. H. Wehnert. London u. a.: Routledge, 1853.
- Wenig, Bernhard et al. (ill.). *Märchen für die deutsche Jugend*. Mit Bildern von Bernhard Wenig et al. Hrsg. vom Kölner Jugendschriften-Ausschuß. Stuttgart: A. W. Franke, [1902].
- Yoshioka, Kōyō. „Kaeru no Ōji“. *Katei otogi banashi*. Tokyo: Shunyōdō, 1907.

Sekundärliteratur:

- Bolte, Johannes und Polívka, Jiří. *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. 5 Bde. Leipzig: Dieterich, 1913.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 2nd ed., Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Freund, Ulrich. „Das Froschkönig-Märchen im therapeutischen Prozeß“. *Der Froschkönig ... und andere Erlösungsbedürftige*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2000, 18–32.
- Kawan, Christine Shojaei. „Tierbraut, Tierbräutigam, Tierehe“. *Enzyklopädie des Märchens*. Hrsg. von Kurt Ranke et. al., Band 13, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008, 555–565.
- Kume, Minoru. *Kaeru no Ōsama*. Tokyo: Kaisei sha, 1959.

- Lüthi, Max. *Das europäische Volksmärchen*. 9. Aufl., Tübingen: Francke, 1992.
- Mieder, W. *Der Froschkönig: Das Märchen in Literatur, Medien und Karikaturen. Kulturelle Motivstudien*. Wien: Praesens Verlag, 2019.
- Neumann, Siegfried. *Mecklenburgische Volksmärchen*. 2. Aufl. Berlin: Akademie-Verlag, 1973.
- Nishiguchi, Hiroko. „Zur Geschichte der Illustrationen der Kinder- und Hausmärchen in Japan um 1900“. *Märchen, Mythen und Moderne*. Hrsg. v. Claudia Brinker-von der Heyde et. al. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2015, Bd. 1, 349–365.
- Nishiguchi, Hiroko. „Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm: Die japanische Rezeption im globalen Vergleich“. *Kosmopolitische Gedankenwelten*. Hrsg. von Alison Lewis et al. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019, 55–74.
- Nishiguchi, Hiroko. „Shimonaka Yasaburō to gurimu dōwa.“ *Journal of Humanities and Social Sciences*. Tokyo: Waseda Univ., 2023, 67–119.
- Noguchi, Yoshiko. *Rezeption der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm in Japan*. Marburg: Dissertation, 1977.
- Röhrich, Lutz. „Erlösung“. *Enzyklopädie des Märchens*. Hrsg. von Kurt Ranke et al., Band 4, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1984, 195–222.
- Röhrich, Lutz. *Wage es, den Frosch zu Küssen: Das Grimmsche Märchen Nummer Eins in seinen Wandlungen*. München: Diederichs, 1987.
- Sutton, Martin. „Die Verwandlung des Märchenprinzen: „Der Froschkönig“ (KHM 1) im Englischen.“ *Brüder Grimm Gedenken*. Kassel: Brüder-Grimm-Gesellschaft, 1993, 162–178.
- Sutton, Martin. *The sin-complex: a critical study of English versions of the Grimms' Kinder- und Hausmärchen in the nineteenth century*. Kassel: Brüder Grimm-Gesellschaft, 1994.
- Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Tomoda, Yoshiyuki. „Yon dai gen so to kin no mondai kei“. *Jiburi animeshon no bunka gaku*. Tokyo: Shichigatsusha, 2022, 131–167.
- Uther, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales*. 3 vols. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004.
- Uther, H.-J. *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm: Entstehung – Wirkung – Interpretation*. 3. Auflage, Berlin/Boston: De Gruyter, 2021.
- Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. 2nd. ed. New York: Routledge, 2006.

Alison Lewis (The University of Melbourne)

Between Consent and Resistance in the GDR: *Eigen-Sinn* in Lutz Pehnert's documentary *Bettina* (2022)

Abstract

Lutz Pehnerts Dokumentarfilm *Bettina* aus dem Jahr 2022 ist ein Porträt der Liedermacherin Bettina Wegner, einer bekannten und beliebten Persönlichkeit in der DDR. Einst eine überzeugte Stalinistin, protestierte Wegner 1968 gegen die Niederschlagung des Prager Frühlings und saß in einer Jugendstrafanstalt ein. Nach ihrer Entlassung schrieb Wegner weiterhin Protestlieder und trat in inoffiziellen Räumlichkeiten auf. Sie war Auftrittsverboten und einer intensiven Überwachungsoperation durch Stasi-Informantinnen und Informanten ausgesetzt, die ihren Kreis infiltrierten. Sie definierte sich weder als Dissidentin noch als Antikommunistin, und gab dem Regime dabei nicht ihre volle Unterstützung – mit der Folge, dass sie 1983 widerwillig ins westliche Exil ging. In diesem Aufsatz wird Wegners Habitus zwischen Zustimmung und offener Opposition mit dem Konzept des ‚Eigen-Sinns‘ untersucht. Der Begriff wurde von Thomas Lindenberger adaptiert, um selbstbehauptende, idiosynkratische Verhaltensweisen in der ostdeutschen Diktatur zu beschreiben. Durch Strategien des Eigen-Sinns konnten Bürgerinnen und Bürger „Räume und Zeit für sich selbst bewahren, ohne die sozialistische Sinnwelt insgesamt in Frage zu stellen“ (Lindenberger 20). Es wird argumentiert, dass der Eigen-Sinn sowohl ein geeignetes konzeptuelles Instrument ist, um Wegners Verhältnis zur Macht zu verstehen, als auch das leitende ästhetische Prinzip darstellt, das Pehnerts Porträt der Künstlerin zugrunde liegt. Der Film greift nicht – wie andere Filme über den Osten – auf Nostalgie und Melancholie zurück, sondern schließt sich dem jüngsten Trend im deutschen Kino an, Filme über komplexe und weitgehend vergessene ostdeutsche Persönlichkeiten zu drehen.

1. Introduction

German film festivals have featured a slew of films about East German writers and musicians in recent years, many to strong critical acclaim. Whether as biopics or documentaries, these films about personalities from the German Democratic Republic (GDR) are creating a rich cinematic archive that depicts the lives of dissidents, poets, musicians and Stasi collaborators.¹ Among the films about dissident musicians is Lutz Pehnert's 2022 documentary titled *Bettina* about a much-loved figure in East and West Germany, singer-songwriter

1 The archive spans films such as Annekatrien Hendel's documentary films about Stasi poets and playwrights *Vaterlandsverräter* (2011) and *Anderson* (2014), including her documentary about three friends in the Prenzlauer Berg under-

Bettina Wegner. Blacklisted for conspiring against the state in 1968, Wegner built a career as a freelance musician in the GDR before she was eventually forced to go into exile in West Germany. As a singer of protest songs Wegner was part of the global movement of political songwriters that emerged in the 1960s. Given the almost cult-like status of American protest singers such as Bob Dylan and Joan Baez, it is surprising that Wegner remains largely forgotten, despite her rather colourful life and the popularity of her music during the Cold War. In the following, I make a case for rescuing Wegner from the relative obscurity she has suffered and argue for considering her life and work as a peculiarly East German form of protest honed specifically in response to communist repression. This form of protest has been classified as obstinacy or *Eigen-Sinn*. As I shall demonstrate, Pehnert offers a holistic portrait of the musician that subsumes the multiple facets of Wegner's life and music under the overarching topos of *Eigen-Sinn*, making the latter the guiding aesthetic principle of his film. I contend that Pehnert's film thereby represents a kind of normalisation of East German biographies that eschews reductive characterisations of individuals as either dissidents or conformists and of musicians as either political or non-political. The film resorts neither to nostalgia nor melancholia, like many films about the East in the 1990s and 2000s (Hodgin, *Screening the East* 10–11). Rather, it joins the recent trend in German cinema of making films about complex and conflicted East German characters that, as James Cleverley suggests, marks a new departure in filmmaking about the East German past (Cleverley 79).

2. *Eigen-Sinn* and the GDR

The origins of the concept *Eigen-Sinn* can be traced back to the 1980s when social historian Alf Lüdtke first wrote about the everyday forms of resistance among disgruntled labourers in Nazi Germany as an instance of *Eigensinn*. According to Lüdtke, this term denotes “willfulness, spontaneous self-will, a kind of self-affirmation, an act of (re)appropriating alienated social relations on and off the shop floor by assertive self-prankishness, demarcating a space of one's own” (Lüdtke 313–314). Lüdtke found amidst the dominant mood of complaisance in German factories curious moments of idiosyncratic resistance such as the “harmless” and “nasty” pranks that workers played on each other (Lüdtke 226). These mitigated the “distress of life and the struggle for survival,” since they afforded workers the ability to “place some distance between themselves and the excessive manipulations and constraints of the factory” (Lüdtke 227): “Cooperation and *Eigensinn* alternated in different rhythms” (Lüdtke 227).

Lüdtke's concept has most famously been adapted by historian Thomas Lindenberger and the Centre for Contemporary History in Potsdam in relation to the

ground in the 1980s *Schönheit und Vergänglichkeit* (2019) as well as other films such as Andreas Dresen's musical biopic about the singer and Stasi informant Gerhard “Gundi” Gundermann *Gundermann* (2018).

Eastern bloc. Communist rule is usually divided into two dominant modes of behaviour—consent and revolt—that correspond to periods of relative stability and unrest (Lindenberger 19). Both modes are linked to what Martin Sabrow has called the *Sinnwelt*, or the “ideological infrastructure” of communism (Sabrow 3). The population is thought to respond in two ways, either “silent submissiveness” (Lindenberger 19) or protest. To fully understand the social histories of these regimes, we need to know more about these periods of submissiveness and how individuals survived by acts of *Eigen-Sinn*, namely of “muddling through” and “get[ting] along” and creating their own (*eigen*) meanings of things (Lindenberger 20).² It was through their obstreperous and willful ways—the original meaning of *Eigensinn* that is often used with children—that many mapped out a course for themselves between loyalty and opposition. As Lindenberger writes, through strategies of *Eigen-Sinn* citizens “could preserve spaces and time for themselves without challenging the socialist *Sinnwelt* altogether” (Lindenberger 20).

The concept of *Eigen-Sinn* allows us to address the “social space of communist dictatorship left unexplored by totalitarianism theory” (Lindenberger 22). It pays attention to the “interactive character of every practice of domination” (Lindenberger 22) and foregrounds the needs of individuals “to perceive and appropriate reality, as well as to act” (Lindenberger 23). Power is essentially not possible without the ‘eigen’—that is, without individuals’ varied and often ‘eigensinnig’ habitus. The term, by now well established in histories of the everyday, has thus far mainly been applied to the spheres of work, collectivisation, policing, state-owned enterprises and factories but rarely to literary and cultural production (Lindenberger 24). As I will argue in the next section, it represents a nuanced term for writing social histories of political music, which can in turn form the basis for analysing documentary filmmaking since 1990.

3. Political and protest music in the GDR

While the rise of political music in the 1960s was a worldwide phenomenon, the specific conditions for its emergence in Eastern Europe were fundamentally different from those in the West (Elflein 110). The political grievances were by and large divergent: the global folk revival movement in the West attacked racism, capitalism and Western imperialism. In the East, the question of what the singers were protesting against is not so easily answered. Suffice it to say, when Western music such as folk revival, rock’n’roll and blues was first heard in the East, the communist regimes immediately became suspicious of it, brand-

2 Lindenberger prefers the hyphenated version of Lüdtké’s term, *Eigen-Sinn*, since it emphasises the way in which individuals’ acts of resistance effectively created their own (*eigen*) meanings: “Systems of order, forced behaviors, and prohibitions ... are one thing. The actual and specific meaning that individuals invest in them by virtue of their collaborating in these orders and behaviors, is another, one that exists in parallel” (Lindenberger 23).

ing it a corrupting influence on youth culture and a form of “American immorality and decadence” (Poiger 216). The best expression of this is Chairman Walter Ulbricht’s notorious dislike of the Beatles music and his fear that it would be copied at home: “Ist es denn wirklich so, dass wir jeden Dreck, der vom Westen kommt, nun kopieren müssen? Ich denke, Genossen, mit der Monotonie des Yeah, Yeah, Yeah, und wie das alles heißt, ja, sollte man doch Schluss machen” (uludagarmy).

The SED regime, however, saw some benefits in harnessing the potential of political song to reinforce its official message of the superiority of communism. This is how political music in the GDR became strangely non-oppositional and conformist. When the US folk revival movement reached East Germany in the form of ‘hootenannies’ in the sixties, the regime’s response was to infiltrate and co-opt the movement for its own ideological purposes. Informal hootenanny clubs were initially introduced by Canadian folk singer Perry Friedmann (Robb, “Singebewegung” 199). In February 1966 the Hootenanny-Klub Berlin was opened, launching the folk careers of artists such as Bettina Wegner, Hartmut König and Reiner Schöne. Although Wegner had been popular as a singer of melancholic love songs until this time, she quickly felt at home in the emerging folk scene.

Unsurprisingly, the regime moved quickly to take over control of the club, renaming it the *Oktoberklub* in 1967 and ensuring that the *Freie Deutsche Jugend* (FDJ) was the gatekeeper of political content (Robb, “Singebewegung” 200). The cultural experiment of investing in its own state-engineered grassroots music movement was in fact the lynchpin of an FDJ-run campaign from 1966 onwards to promote a strict pro-socialist stance among musicians (cf. Robb, “Political Song in the GDR” 231). Thousands of singing clubs, whose music was broadcast on youth radio and on television, sprang up across the country (Robb, “Singebewegung” 200). However, this official endorsement came at a price: song lyrics were vetted, as were the musicians themselves. The club now performed songs with a strong patriotic, communist bent. Wolf Biermann later disparagingly called the singers “Kaiser-Geburtstags-Sänger” (qtd. in Robb, “Singebewegung” 200). From 1967 on, the *Oktoberklub* became, in the words of Ilko-Sascha Kowalczyk, “the singing propaganda weapon of choice of the SED and the FDJ” (Kowalczyk, *Endgame* 222). From this point on, singers were forced to either submit to state vetting, to go underground or to turn to Western record labels for support. Only a few prominent musicians such as Wolf Biermann and Bettina Wegner took the latter path. Wegner thus quickly found herself on the wrong side of power, swimming against the tide of official cultural orthodoxy. Her response, which was to leave the Hootenanny-Klub Berlin and become a freelance musician with Western support and Eastern toleration, was arguably an instance of *Eigen-Sinn*, of ‘muddling through’ rather than outright protest at the crackdown on self-expression.

As David G. Robb has argued, despite this rich history there is a “significant silence on the topic” of German protest music today (Robb, “Introduction” 8).

This current silence repeats a pattern starting with the GDR, when the political song movement effectively split around the mid-sixties into an affirmative revolutionary one fostered by the communist regime and another broad heterogeneous group of musicians (like Biermann and Wegner) who were slowly squeezed out of the state-run music industry. In between these groups there was a grey zone of musicians who were partly tolerated and co-opted such as Gerhard "Gundi" Gundermann. The state-endorsed group of political singers harked back to the 1848 revolution and was promoted by the regime as part of the progressive cultural *Erbe* of Germany (see Robb, "Singebewegung" 199). Musicians who doggedly pursued their own agendas such as Wolf Biermann, Bettina Wegner and Stephan Krawczyk were not talked about or researched in the GDR (see Robb, "Introduction" 8). Even now, post-Cold War studies of Biermann and others tend to subsume these non-conformists under pan-German histories of protest music (Elflein 110). After 1990, the silence surrounding political singers has continued, partly because of what Robb has described as "a deep uncertainty ... regarding political song in general" and a "rigorous reassessment of their relationship to the utopias they once believed in," including old beliefs in Marxism (Robb, "Introduction" 9).

A further contributing factor to the lack of visibility of the dissenting strand of political song in the GDR is the fact that these artists are usually discussed in the context of literature. This is due to the substantial overlap between the two cultures and the strong lyrical character of the *Liedermacher* phenomenon. An example of this is the young Jena poet Jürgen Fuchs, who was friends with the Berlin-based singer-songwriter Wolf Biermann and scientist and Marxist philosopher Robert Havemann as well as rock musicians Christian Kunert and Gerulf Pannach. Musicians and writers were subject to similar draconian state controls, both falling under the purview of the secret police and the Main Department XX of the Ministry for State Security.³ Moreover, there were considerable synergies between poets and musicians that only became stronger as state security doubled down on troublesome individuals (Greene 114). Before analysing in detail key aspects of Pehner's cinematic treatment of Bettina Wegner that underscores the *Eigen-Sinn* of her life and work, I shall provide a sketch of Wegner's biography that highlights the inadequacy of the binary labels conformist/dissident.

3 Musicians were controlled mainly through the stipulation that they had to apply for a *Spielerlaubnis* if they wanted to play in public. This involved undergoing a test including a performance, an interview and a discussion of their lyrics. There were five grades of licenses from amateur to professional which all came with their restrictions. Licenses could be withdrawn at any time. In addition, lyrics had to be vetted before each performance and song lists supplied in advance of concerts (Elflein 118).

4. Bettina Wegner: From singer of love songs to protest singer

Eigen-Sinn, in particular, individuality, creativity, adaptability and non-conformity quickly became defining features of Bettina Wegner's biography from around the time she withdrew from the Hootenanny-Klub. Indeed, these characteristics are typical of many from the dissident generation of East German writers and musicians. Like Biermann, Wegner displayed both loyalty and rebellion, giving her consent to the GDR regime at times, while expressing her disquiet at others. Similar to Biermann, Wegner defies easy categorisation as a dissident or a conformist communist singer. Perhaps for this reason, she has been left out of histories of German political music and studies of the *Liedermacher* phenomenon such as Thomas Rothschild's book with portraits of 23 *Liedermacher* (Rothschild 8). This exclusion partly stems from the narrow definition of *Liedermacher* which has prevailed since Rothschild's study, which restricted the classification of such songwriters to those with a "specific political attitude" (Rothschild 8, qtd. in Elflein 110). West and East German singers, such as Reinhard Mey and Bettina Wegner, known for their sensitive and sometimes emotional treatment of topics, were dismissed as too conservative or not political enough to merit inclusion in the canon of *Liedermacher* (see Elflein 111).⁴

In addition to this, histories of political music generally distinguish between dissident and loyal opportunist artists in the GDR. This polarisation excludes consideration of many of those musicians such as Gundermann, Hans-Eckardt Wenzel and Barbara Talheim who attempted to occupy a middle ground in the East (Robb, "Political Song in the GDR" 227).

Elflein has also observed that in histories of *Liedermacher* important women have been marginalised or written out of them altogether (see Elflein 115). Lutz Kirchenwitz's study of folk, chanson and *Liedermacher* in the GDR is a notable exception and devotes time to discussing Wegner including printing an excerpt from her Stasi file (Kirchenwitz 123). Elflein too makes space for Wegner in her history. As Elflein argues, Wegner merits inclusion in the *Liedermacher* tradition because of the "political consequences of performance" she was subject to (Elflein 119). Like Biermann and his West German counterpart Franz Josef Degenhardt, Wegner is a strong lyricist and songwriter, plays acoustic guitar and is a confident live performer with a repertoire of political songs (Elflein 111).

Like others in the East German *Liedermacher* tradition, Wegner spent many of her formative years growing up in the GDR and was socialised in communist milieus. She was born in 1947 into a West Berlin communist family, moving to East Berlin with her parents shortly after the founding of the GDR. Although she

4 A curious anomaly exists in Kirchenwitz's study of *Liedermacher* in the East. He claims that the restrictive political conditions for *Liedermacher* were such that it did not matter what kind of lyrics a songwriter wrote to qualify as a *Liedermacher* (see Elflein 118).

trained as an actor, she initially rose to fame as a singer of conventional love ballads. But it was as a folk singer of her own songs, accompanied by her guitar that she truly wanted to be known. On her personal webpage, she recalls that it was the freedom of the Hootenanny-Klub that sparked her interest in performing her own songs (Wegner). When the club came under FDJ control, as noted above, Wegner left the folk scene in dismay claiming other musicians had allowed themselves to be "bought" by the authorities (qtd. in Robb, "Political Song in the GDR" 231). Her quiet form of protest soon gave way to more daring political actions and bolder expressions of dissent that inevitably attracted the attention of the authorities.

When Soviet troops marched into Prague in August 1968 and violently crushed the insurrection, Wegner and her partner, poet Thomas Brasch, were so incensed that they distributed pamphlets with slogans such as "Hände weg von Prag" to letterboxes across East Berlin. Brasch and Wegner were both arrested, although Wegner was still breast-feeding her son at the time (Wensierski "Zeitzeugen Bettina Wegner"). She was interrogated for several months until her trial when she was charged with "Staatsfeindliche Hetze" and sentenced to one year and four months (*Bettina*. 38:27–38:30).

After two years working in a factory as part of her suspended sentence ("auf Bewährung in die Produktion") ("Zeitzeugen Bettina Wegner"), and already expelled from acting school, Wegner gained official qualifications as a singer in 1971/72. This allowed her, if not to be rehabilitated, then at least to be tolerated by the regime as a freelancer for around a decade ("Zeitzeugen Bettina Wegner"; Elflein 120). It also enabled her to continue making music, and thereby, in Lindenberger's terms, to "preserve spaces and time for [herself] without challenging the socialist *Sinnwelt* altogether" (Lindenberger 20). During this period Wegner's habitus is better described as a form of *Eigen-Sinn*, rather than open opposition. Despite being banned from performing at official festivals, such as the *Festival des politischen Liedes* (see Elflein 120), Wegner was, on the whole, spared harsher measures. Not so her new partner and husband, writer Klaus Schlesinger, who came under intense secret police scrutiny around 1974/75, when he and his writer colleagues planned to bypass censorship by publishing their own anthology. The Stasi implemented a host of covert measures including infiltrating the group with secret informers (Lewis 93). Despite this, Wegner and Schlesinger continued to organise literary and musical events called "Eintopp". When these were later banned, they launched a new series called "Kramladen," which was also banned after about a year and a half (*Bettina*. 49:34–50:30).

From 1976 until 1983 Wegner found it increasingly hard to sustain her creative mode of *Eigen-Sinn* while accommodating the regime where necessary. It is unsurprising that she and her husband joined the chorus of supporters of Biermann after the latter was expelled in 1976. While many chose to go into exile, Wegner did not. She was afforded a degree of protection from persecution, particular after she was discovered by West German television in 1978 and

secured a recording contract with CBS, the prominent US label (Schmitz and Bernig 266; Elflein 120). Her record “Sind so kleine Hände” was a success. Around this time Wegner came under intense Stasi surveillance. In January 1979 Secret Collaborator “Marion,” who was Maja Wiens, was tasked by the Main Department XX with infiltrating the singer’s circle (Lewis 126). Wiens passed on useful intelligence about Wegner’s concerts, and sensitive information about her health, including the sleeping pills she took (BArch, MfS, BVfs Berlin, file AOP 1224/91, vol. 3, folio 184). It is testament to Wegner’s integrity and charisma that Wiens eventually came to disapprove of the Stasi’s heavy-handed treatment of the performer. Wiens refused to see her as a threat to communism and even argued that the effort to spy on her stood in no relation to its ends, namely the “op[erativen] Nutzeffekt” (BArch, MfS, BVfs Berlin AOP, file 1224/91, vol. 4, folio 10).

If Wegner had been successful until now in finding creative and ‘eigensinnig’ ways of working within the system, the Stasi’s machinations soon put an end to that. It was the Stasi that ensured that she became a reluctant opponent of the regime. Whether to leave for the West or not was a bone of contention between Wegner and Schlesinger and the Stasi exploited it to break up the marriage by allowing Schlesinger to leave (BArch, MfS, BVfs Berlin, file AOP 1224/91, vol. 3, folio 34). Ideally, the Stasi would have liked Wegner to leave as well (Wensierski) but initially she refused and stayed behind in the East with their two younger sons (see BArch, MfS, BVfs Berlin, file AOP 1224/91, vol. 3, folio 344). After being threatened with being charged with currency infringements (Wensierski), Wegner eventually moved permanently to the West in 1983.

The state had effectively transformed the singer from a committed communist born into a communist family into a dissident who had little choice but to turn her back on her country. In the following, I shall investigate how Pehnert’s documentary translates her biographical trajectory into a tale about musical *Eigen-Sinn*.

5. Pehnert’s documentary *Bettina and Eigen-Sinn: Between Loyalty and Resistance*

Pehnert offers a holistic portrait of Wegner that focuses on her life in the GDR which is framed by interviews and concerts from the post-unification era. Pehnert’s film is, I argue, a study in *Eigen-Sinn* that makes no attempt to smooth over the inconsistencies in her vitae and her attitudes to the GDR or to shoe-horn her into neat boxes. Instead, he embraces the unevenness in her life as integral to her personality. Moreover, Pehnert’s biopic marks an important shift in filmmaking about the GDR, moving away from a largely “binary approach to East German history—that is, of perpetrator/victim, *Mitläufer/Anpasser*” (Hodgin, “Screening the Stasi” 84). This shift reflects a new interest in what Lindenberger calls “Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur” (Lindenberger, “Eigen-Sinn, Herrschaft und kein Widerstand”). Such an approach acknowledges the

asymmetrical power relation in the GDR while also allowing space to what Lindenberger terms the "Neben-, Mit- und Ineinander" (Lindenberger, "Eigen-Sinn, Herrschaft und kein Widerstand") of external conformity and individual resistance. As Pehnert's film shows, *Eigen-Sinn* can lead to open resistance, but it doesn't have to. And when it does, life goes on; individuals gather the fragmented shards of their past, piece them together, and continue.

Pehnert arguably demonstrates the "Neben-, Mit- und Ineinander" of conformity and resistance in his portrait, as I will now show, by means of several filmic devices.⁵ The first device consists in effectively 'normalising' her biography which means accepting the contradictions in its trajectory. Pehnert's film takes inspiration from the singer's self-identification as someone who only wanted to sing songs. In doing so, he emulates the approach taken by historians of the everyday who explore how individuals "perceive and appropriate reality, as well as [...] act" (Lindenberger 23), and by refusing to focus on her as a victim of the regime. In an interview in 2005, Bettina Wegner points out that she is not a "Widerstandsikone": "Ich halte das für Unsinn oder retrospektiv. Ich selbst habe mich in der DDR als Mensch definiert, der Lieder singen möchte. Es ging mir nur um Liebeslieder, eine Platte voller Liebeslieder – das wäre es gewesen" (Cleven).

In pursuing an approach to filmmaking that is sympathetic to the lived experience of people in dictatorships, Pehnert paints a far more nuanced portrait of the singer than does much of the scholarship on East German singer-songwriters. Pehnert returns to centre-stage the life and work of the artist in all their ambivalence and complexity, thus refusing to define Wegner in terms of the authoritarian state's persecution of her. Pehnert situates Wegner both in a local (GDR and pan-German) context as well as the context of the global protest movement of the 1960s. He tells us how Wegner managed to ride on the global wave of political folk music in the 1960s and became internationally renowned as a protest singer comparable to Joan Baez and Bob Dylan, singing about peace and resistance, authenticity and solidarity in the face of war and violence.

Wegner is not ashamed to tell the camera that she was an ardent communist until the mid-1960s. Even after her arrest in 1968 she did not see herself as part of an illegal opposition. Pehnert carefully teases out these contradictions as well as the ruptures and lines of continuity in her life. He adheres only loosely to chronology in telling Wegner's life story, disrupting the teleology of her life trajectory from loyal citizen to dissident. To be sure, the film includes her brushes with authority, her move into exile and her shifting political leanings over time, but Pehnert also allows space for her reflections on her various love affairs and marriages. The chosen points of continuity in the film mostly in-

5 Born in East Berlin, Lutz Pehnert has worked in print journalism as well as television and film as a writer and director, mainly of documentaries about East German culture and life. *Bettina* is his second long documentary to be shown at the Berlinale.

volve her songs and her work as a performer. Two strands of the narrative tell the story of Wegner's life, one through interviews, and the other through archival footage, which range from video footage of her performances to an astonishing, authentic audio-recording of her trial in 1968 taken from her Stasi file.

The film's primary mode is poetic, and it is through this mode that Pehnert's commitment to the principles of *Eigen-Sinn* shines through most (see Nichols 31). The filmmaker, while present in the interviews, is not seen or heard. According to Bill Nichols, the poetic mode "emphasises visual associations, tonal or rhythmic qualities" (Nichols 31). Pehnert interweaves interviews with archival footage of Wegner throughout her life, which are overlaid with a soundtrack taken from her concerts and recordings. Associations and resonances between the various modes of the montage are suggested rather than stated. Lines from her songs form chapters and give the film its non-linear structure.

Unusually for this genre of biography, Pehnert has composed his portrait almost entirely around interviews with Wegner.⁶ In this vision, Wegner is refreshingly ironic, funny and self-critical, telling amusing anecdotes about her fanaticism as a child and frank stories about her failed relationships. Moreover, despite having a thick Stasi file—something the film does not mention explicitly—she does not dwell overtly on her persecution by state security. Indeed, the story of how the Stasi engineered the breakup of her marriage to Klaus Schlesinger is touched on only briefly. Tellingly, when she mentions reading about the Stasi's plan to break up her marriage in her file, she retorts that they managed to do that all on their own (*Bettina*. 1:05:04–1:05:38).

In addition to the interviews and the archival footage, there is a third narrative strand that follows Wegner's rehearsals with her band in her later years. These scenes provide important links to the past. In them we can clearly see that her dedication to music is the strongest point of continuity in Wegner's life, as the film's motto also underscores: "Sie wollte Liebeslieder singen. Es kamen noch ein paar Lieder dazu" (*Bettina*. 2:08). Moreover, it is in her music where her defiant and individual approach to life and politics—her musical *Eigen-Sinn*—comes to the fore. To underscore this point, Pehnert has chosen lines from one of her iconic songs—"Gebote braucht der Mensch"—which is heard in the first six minutes of the film (*Bettina*. 6:00), and which provides headings for the film's sections. The song narrates how Wegner has observed that humans need commandments to survive but also discovered that commandments are observed more often in their breach. The singer has thus resolved to create her own commandments to live by. Many of the lines from the song that serve as headings resonate with Christian and Marxist principles such as "Solidarität mit

6 In other examples of biopics, for instance, on writers who were Stasi informers, interviews with colleagues and friends make up a big part of the films and provide outsider perceptions of the subject. See Hendel's *Vaterlandsverräter* (2011) and *Anderson* (2014).

Schwachen" (*Bettina*. 1:34:28). Others speak to the need for strength, sincerity and integrity in the face of injustice, as in the chapter of "Beim Versteckspiel sich zeigen" (*Bettina*. 15:48–15:50), "lauter schreien, wenn andere schweigen" (*Bettina*. 28:33–28:38) or "nie als anderer zu erscheinen" (*Bettina*. 1:26:10). Still others echo tenets of the reform socialist philosophy of Ernst Bloch such as "Hoffnung haben beim Ertrinken" (*Bettina*. 50:55), "aufrecht stehen, wenn andere sitzen" (*Bettina*. 1:00:53) or articulate more of a personal ethos such as "Wind sein, wenn andere schwitzen" (*Bettina*. 7:40). As an eclectic mix of guiding principles in life, the song's lyrics can also be read more broadly as a plea for *Eigen-Sinn* as a mode of survival. In the following section I will discuss how *Eigen-Sinn* is first explored in relation to power in the film.

6. *Eigen-Sinn* and Negotiating Power in *Bettina*

In each of the interconnected narrative strands of the film, Wegner's individuality as well as her stubbornness—her *Eigen-Sinn*—in dealing with power come sharply into focus. Pehnert's portrait starts with the archival documents from Wegner's arrest in 1968 when she unwittingly became criminalised as a "negativ-feindliches Element" after the Prague Spring. In the footage from the trial we are witness to various processes of *Fremdzuschreibung* (foreign ascription or othering) in the taking and archiving of criminal mugshots and in the hostile questioning of her motives for handing out pamphlets (*Bettina*. 30:15–31:30; 35:13–37:40).

At the same time as Wegner is made into an enemy of the people, we are privy to her subtle forms of pushback—of *Selbstzuschreibung* (self-ascription)—and repeated instances of idiosyncratic, obstinate forms of resistance. We hear her soft and demure voice before the court (*Bettina*. 5:35–5:58), her growing insistence when answering questions. Interspersed among the montage of scenes of rehearsals, court audio and photographs, we hear Wegner describe her communist upbringing and see rare footage of her singing melancholic love songs on East German television, which reinforces the film's opening statement that Wegner started out as a singer of popular love ballads. Moreover, her account of her communist upbringing in the courtroom reinforces the fundamental incongruity behind interrogations such as these in which loyal citizens were demonised, alienated and cast adrift (*Bettina*. 12:25–13:35). This all changed in 1968, she tells the court, when she and her peers were motivated to protest at the crushing of the Prague Spring. In an interview included in the film Wegner narrates an anecdote from her arrest which underscores her almost cheeky mode of confronting the authorities. During an interrogation by a Stasi officer, she took over typing up her own statement because she could not bear the painfully slow typing of her interrogator. In other words, she grasped the limited opportunities she had to assert agency and to put her stamp on her testimony (*Bettina*. 33:30–34:10).

Perhaps the most salient example of Wegner's *Eigen-Sinn* emerges through the montage that makes up the third strand of the film about her music making. As already mentioned, Pehnert adopts Wegner's claim that she was, first and foremost, an apolitical singer motivated solely by the desire to please audiences and to sing her own songs. Despite this, the first half of the film is dominated by the circumstances of her arrest. Yet, Wegner clearly does not see herself, in the first instance, as a protest singer-songwriter. To be sure, her songs are at times feisty and political, at other times they are passionate, melancholic and full of warmth and humanity—qualities best encapsulated by her hit song "Sind so kleine Hände." As the film makes plain, Wegner was driven simply by the desire to sing her own songs without interference from others. Music thus offers the most striking example of *Eigen-Sinn* in Wegner's defiant dealings with power, as we shall see in the soundtrack to the film.

7. Music and *Eigen-Sinn* in *Bettina*

The film's soundtrack offers many illustrations of *Eigen-Sinn*. We first encounter it in the form of asynchronicity in the form of dancing to your own beat or singing to your own rhythm or your own tune. In this opening scene we see young people dancing to music in Berlin's Mauerpark (*Bettina*. 00:20–1:50). The soundtrack we hear is however another one, namely one of Wegner's songs which has an entirely different beat to the music the young people are listening to. Because we are hearing another tune and rhythm the young people appear to be dancing in peculiar ways, out of time to our beat but in time to their own inaudible beat. This filmic montage of non-synchronous sound and image underscores the importance of 'making one's own moves to an external beat.' We see the value of 'finding one's own rhythm' in various other scenes as well, such as in the rehearsals when Wegner sits off stage, tapping her toe in time to the tune inside her head (*Bettina*. 5:21–5:26) or in scenes when she and her musicians carefully work out the stress of each line of the lyrics (*Bettina*. 22:20–23:00). At the film's end we see the Mauerpark scene again, this time the younger people dancing in the park almost seem to be dancing in time to the soundtrack of Wegner's song "Gebote braucht der Mensch" which is played this time with the full accompaniment of a rock band (*Bettina*. 1:42:00–1:45:30).

The interviews with Wegner highlight the early instances of the artist's *Eigen-Sinn* in the parting of ways that occurred between her and the Hootenanny-Klub. As Wegner states, after the FDJ took over: "Det Schöne, det Spontane und det Freie war weg ... und det war nicht mehr meins" (*Bettina*. 20:14–20:36). Another instance is presented more indirectly in the focus on the lyrics of "Sind so kleine Hände," in which she outlines her ethos of truculent defiance. This song was, as she explains in an interview in 2022, a direct response to coercion from the regime. In this interview, she summarises her personal response to the pressure she and her husband were under to leave: "Doch je mehr sie mich ärgerten, desto feuriger wurden die Lieder. Am Ende durfte ich nur noch in Kirchen spielen. Selbst dort bekam ich nur hin und wieder als Reaktion: 'Du

hast ausgesprochen, was wir fühlen und denken. Danke!' (Cleven). By the time she started singing in churches, Wegner had been forced to join the Berlin underground since she effectively had no other way to reach audiences. It was at this time that the Stasi intensified its surveillance of her.

After Wegner moves to the West, it is again *Eigen-Sinn* rather than resistance or protest that best describes her attitude to power. In interviews she admits to still feeling an attachment to the GDR and to an ongoing sense of rootlessness. Yet, she appears more accepting and pragmatic about German reunification than nostalgic although this acceptance is still peppered with moments of *Eigen-Sinn*, as can be seen in her musical performance post-unification in which she prefers to sing her melancholic and passionate love songs rather than her political songs. It is also in evidence in the television footage of interviews and performances in the West and post-unification where she often appears as quietly defiant and self-deprecating. It can be seen in the example of her giving an explanation in an interview to a West German audience of why she cut off her long hair (*Bettina*. 1:03:30–1:04:05) and in a more recent performance when she talks about her refusal to sing audiences' favourite song "Sind so kleine Hände" (*Bettina*. 1:34:30–1:36:20).

8. Conclusion

Pehnert's film represents in many respects a kind of normalisation of East German biographies. Rather than focus exclusively on Wegner's expressions of resistance, Pehnert has chosen to highlight the more nuanced and ambiguous moments of *Eigen-Sinn* in her life and music. He does so by reminding us that Wegner wishes to be remembered and defined as a musician, not just of protest music but of other genres of music as well. By restoring individual agency to the lives of musicians who were the victims of debilitating state interference and persecution, the film also breaks down dominant binaries encountered in films about the East of victim and villain. By the end of her career, Pehnert suggests that Wegner has come full circle. She now owns the misogynistic *Fremdzuschreibung* of being a singer of love songs that dogged her early in her career, makes it her own, 'finds her own groove,' in a manner of speaking, returning willingly to what she feels defines her most as a singer. By foregrounding her music-making and her personal ethos of *Eigen-Sinn*, Pehnert presents us with a portrait of Wegner who is an East German at heart. If this means Pehnert sidesteps those most egregious violations of her privacy by the Stasi, then this is a price that he has chosen to pay since it would presumably pigeonhole her as yet another Stasi victim. Despite this lacuna or possibly because of it, Pehnert has succeeded in rediscovering Wegner's work for old and new audiences and paid tribute to a remarkable life and body of work in all its inconsistencies and contradictions.

Works cited

- Bettina*. Directed by Lutz Pehnert, RBB, 2022.
- BArch [Bundesarchiv], MfS [Ministerium für Staatssicherheit], BVfs Berlin, file AOP 1224/91, vol. 3.
- Cleven, Thoralf. "Liedermacherin Bettina Wegner: Ich träume nur noch vom Generalstreik." *RedaktionsNetzwerk Deutschland*, 18 May 2022, www.rnd.de/kultur/liedermacherin-bettina-wegner-ich-traeume-nur-noch-vom-generalstreik-CPTYGMXTXFGX5L55CMMVX2ANZI.html.
- Cleverley, James. "Secrets and Songs from the Voice of the East: Andreas Dresen's *Gundermann* (2018)." *Limbus (2022): Geheimnisse/Secrets: Festschrift für Alison Lewis*, edited by Heather Merle Benbow, Andrew Wright Hurley and Brangwen Stone, Rombach, 2022, pp. 67–81.
- Costabile-Heming, Carol Anne. "The Li(v)es of Spies: Documentary Portraits of East German Unofficial Informants (IMs)." *Limbus (2022): Geheimnisse/Secrets: Festschrift für Alison Lewis*, edited by Heather Merle Benbow, Andrew Wright Hurley and Brangwen Stone, Rombach Wissenschaft, pp. 21–32.
- Elflein, Dietmar. "In Germany After the War: Broadening the Discourse on the *Liedermacher*." *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, edited by Isabella Marc and Stuart Green, Routledge, 2016, pp. 109–122.
- Greene, James. *Brave Punk World: The International Rock Underground from Alerta Roja to Z-Off*. Rowman & Littlefield, 2017.
- Hodgin, Nick. *Screening the East: Heimat and Memory and Nostalgia in German Film Since 1989*. Berghahn, 2011.
- Hodgin, Nick. "Screening the Stasi: The Politics of Remembrance in Postunification Film." *The GDR Remembered: Representations of the East German State since 1989*, edited by Nick Hodgin and Caroline Pearce, Camden House, 2011, pp. 69–92.
- Hurley, Andrew W. "Son of Kraut and an Old Herero: The Politics of German Pop Musical Memory Around 1900." *Edinburgh German Yearbook: Volume 13: Music in German Politics/Politics in German Music*, edited by Siobhán Donovan and Maria Euchner, Camden House, 2022, pp. 71–90.
- Kirchenwitz, Lutz. *Folk, Chanson und Liedermacher in der DDR: Chronisten, Kritiker, Kaisergeburtstagssänger*. Dietz, 1993.
- Kowalczyk, Ilko-Sascha. *Endgame: The 1989 Revolution in East Germany*. Translated by Patricia C. Sutcliffe. Berghahn Books, 2022.
- Lewis, Alison. *A State of Secrecy: Stasi Informers and the Culture of Surveillance*. Potomac Books, 2021.
- Lindenberger, Thomas. "Neither Consent Nor Opposition: *Eigen-Sinn*, or How to Make Sense of Compliance and Self-Assertion Under Communist Domination." *Making Sense of Dictatorship: Domination and Everyday Life in East Central Europe after 1945*, edited by Celia Donert, Ana Kladnik, and Martin Sabrow, Central European UP, 2022, pp. 19–30.

- Lindenberger, Thomas. "Eigen-Sinn, Herrschaft und kein Widerstand," *Docupedia-Zeitgeschichte*, 02. 09. 2014, http://docupedia.de/zg/lindenberger_eigensinn_v1_de_2014.
- Lüdtke, Alf. "What happened to the 'Fiery Red Glow?': Workers' Experience and German Fascism." *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, edited by Alf Lüdtke, trans. William Temper, Princeton UP, 1995, pp. 198–251.
- Marc, Isabella, and Stuart Green, editors. *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*. Routledge, 2016.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. 2. Edition. Indiana UP, 2010.
- Poiger, Ute G. *Jazz, Rock, and Rebels*. University of California Press, 2000.
- Robb, David G. "Introduction." *Protest Song in East and West Germany since the 1960s*. Camden House, 2007, pp. 1–10.
- Robb, David G. editor. *Protest Song in East and West Germany since the 1960s*. Camden House, 2007.
- Robb, David G. "Political Song in the GDR: The Cat-and-Mouse-Game with Censorship and Institutions." *Protest Song in East and West Germany since the 1960s*, edited by David G. Robb, Camden House, 2007, pp. 227–254.
- Robb, David G. "The GDR 'Singebewegung': Metamorphosis and Legacy." *Monatshefte*, vol. 92, no. 2, 2000, pp. 199–216. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/30153882>.
- Rothschild, Thomas. *Liedermacher*. Fischer Taschenbuch, 1980.
- Sabrow, Martin. "Socialism as *Sinnwelt*: Communist Dictatorship and its World of Meaning in a Cultural-Historical Perspective." *Making Sense of Dictatorship: Domination and Everyday Life in East Central Europe after 1945*, edited by Celia Donert, Ana Kladnik and Martin Sabrow, Central European UP, 2022, pp. 3–18.
- Schmitz, Walter, and Jörg Bernig, editors. *Deutsch-Deutsches Literaturexil: Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik*. Dresden, 2009.
- Stuhler, Ed. "Nichts bleibt geheim: Die Staatssicherheit und die DDR-Liedermacher." *Deutschlandfunk*, 21 June 2005, edstuhler.wordpress.com/2005/06/21/nichts-bleibt-geheim/.
- Wegner, Bettina. "Vita." *Bettina Wegner*, www.bettinawegner.de/
- Wensierski, Peter. "Menschen ohne Rückgrat gibt es schon genug!" *Der Spiegel*, 1 October 2015, www.spiegel.de/geschichte/ddr-widerstandssikone-liedermacherin-bettina-wegner-a-1055416.html.
- "Zeitzeugen: Bettina Wegner," *Jugendopposition in der DDR*, Bundeszentrale für politische Bildung, www.jugendopposition.de/node/145522?guid=3402.
- "Walter Ulbricht – Yeah, Yeah, Yeah," *YouTube*, uploaded by uludagarmy. www.youtube.com/watch?v=Q55mQpAGNMc.

Christiane Weller (Monash University)

Der Widerstand und das Meer. Resonanzerfahrung und Widerstandserprobung in Paluchs und Habecks *Hauke Haiens Tod* und Hansens *Zur See*.

„Er hat ihnen den Weg gezeigt,
und sie werden ihn nicht mehr verlieren. [...] Nach Jahrhunderten der Unterdrückung und Rechtlosigkeit wird ihnen ihr Recht geworden sein. [...] Frei ist die See, frei ist die Erde, frei ist der Mensch!“

(Klabund *Störtebeker*)

Abstract

*The natural, cultural and social space of the coast and the sea can be read as an epistemic figure which allows for the conceptualisation of resistance. How can we imagine the coastal inhabitants' relationships with the sea, which both threatens them and resonates with them? How is the sea constructed in recent literary and theoretical texts, and how can we think of the sea as a force or space supporting the subject to resist external forces (e. g. social restrictions, mass tourism)? To understand the link between the subject and the object 'sea', this chapter will draw on Hartmut Rosa's theory of resonance, which understands nature as a privileged space for the subject to 'find itself' or to imagine a unity with the world. This resonating relationship with an external space, such as the sea, enables the subject to define itself and engage in acts of resistance. The chapter will explore these notions of resonance and resistance in relation to two novels, Andrea Paluch and Robert Habeck's *Hauke Haiens Tod* and Dörte Hansen's *Zur See*.*

1. Theoretische Vorüberlegungen

Denken wir an Widerstand und Raum, so fällt uns aus europäisch geprägter Sicht wahrscheinlich in erster Instanz der urbane Raum ein, die Barrikaden- und Straßenkämpfe einer Gesellschaft, deren Unzufriedenheit in den europäischen Ballungszentren ihren Austragungsort findet. Traditionell ist der umbaute Raum eher geeignet zur Widerstandsformierung. Der Organisation des Widerstands kommen die Enge, Unüberschaubarkeit und die kurzen Kommunikationswege zugute. Allerdings ist im urbanen Raum auch der staatliche Überwachungsapparat nicht weit. Im Naturraum wiederum eignet sich besonders das Gebirge oder auch der Wald zur Formierung von Widerstand. Partisanenkampfnarrative, Volksheldengeschichten wie die vom Schinderhannes, oder auch der Gründungsmythos der Deutschen, die legendäre Varus-

schlacht, sind in Naturräumen angesiedelt, die dem Widerständler Schutz gewähren und für den Feind unübersichtlich und unwegsam sind.¹

Im Folgenden jedoch möchte ich auf einen sehr spezifischen Naturraum, nämlich das Meer, als Ort des Widerstands oder vielleicht nur der Widerständigkeit zu sprechen kommen², und um das Ganze nicht aus dem Ruder laufen zu lassen, auf ein eher kleines Meer, nämlich die deutsche Nordsee. Will man das Meer unter dem Aspekt des Widerstands betrachten, sollte man diesen Begriff vorab noch einmal ausdifferenzieren: Widerstand hier sowohl als Widerstand eines Individuums gegen die Gesellschaft, der vor dem Hintergrund eines mächtigen Naturraums eine Bühne findet, aber auch der Widerstand oder der Kampf des Subjekts gegen das übermächtige Objekt ‚Meer‘, und als drittes, der Widerstand einer kleinen Gruppe von Küsten- oder Inselbewohner/-innen gegen eine als extern-empfundene Übermacht, z. B. gegen staatliche Willkür oder auch die urbane (Massen-)gesellschaft. Nach diesem Schema ist das Meer zugleich Verbündeter der Widerständler als auch ihr Kontrahent, da es als Naturgewalt immer unberechenbar bleibt. Als ein solch ambivalenter Akteur ist uns das Meer aus der Literatur zuhauf bekannt, und ich möchte mich daher im Folgenden nur auf zwei Beispiele der neueren Literatur konzentrieren, hier auf Andrea Paluchs und Robert Habecks *Hauke Haiens Tod*³ mit Verweis auf Theodor Storms *Schimmelreiter* und auf Dörte Hansens *Zur See*. Beide Romane bedienen das Trendthema Meer und erreichen durch ihren Unterhaltungswert ein breites Publikum, d. h. die affektiven Schwingungen zwischen Mensch und Meer bilden den Grundton dieser Romane und finden im Leser ihren Widerhall. Literarisches zum Thema Meer hat zurzeit Konjunktur⁴, aber auch im Bereich der Kulturwissenschaften gibt es eine Hinwendung zu diesem Thema.⁵ So schreibt Irina Gradinari in „Memory Meets Sea“, das Meer sei ein „Raum kultureller Projektionen und Verrichtungen und zugleich – aufgrund seiner besonderen, nicht kontrollierbaren Materialität – Raum dynamischer und instabiler Verschiebungen, Überlagerungen, Umspülungen und Verflechtungen kultureller Prozesse“ (Gradinari 22). Das Meer (bei Gradinari als Erinnerungsraum

1 Nicht umsonst hat man in der Anlage der australischen Städte die engen Straßenzüge europäischer Städte durch die breiten Boulevards ersetzt. Potentiellen Barrikadenkämpfern wird so gleich von Anfang an von der Architektur ein Strich durch die Rechnung gemacht.

2 Das Meer selbst hat aufgrund seiner fehlenden Begrenzung eine „eigene widerständige Materialität, die sich der Ideologisierung verweigert“ (Gradinari 18).

3 Der Roman wurde 1999 von Paluch und Habeck im Brecht-Haus in Svendborg geschrieben und 2024 als Fernsehfilm von Andreas Proschaska verfilmt.

4 Man denke hier etwa an Hark Bohms Roman *Amrum* (zusammen mit Philipp Winkler) von 2024 oder an Luca Kiesers *Weil da war etwas im Wasser* von 2023, aber auch an Volker Weidermanns *Mann vom Meer. Thomas Mann und die Liebe seines Lebens* von 2023.

5 Siehe zum Beispiel Hamblyn (im engl. Original: *The Sea. Nature and Culture*, 2021).

gedacht) fordere eine „kulturelle Sinngenes“ und eine „neue epistemologische Rahmung“ heraus (21). Das Meer begegnet uns somit nicht nur in seiner (realen) Materialität oder als wissenschaftlicher Forschungsgegenstand, sondern auch als literarischer Topos, an dem sich kulturelle Praktiken und Prozesse verhandeln lassen. Zur Bestimmung seiner kulturellen Raumfunktion mag man Foucaults Konzept der Heterotopie bemühen, d. h. hier als ein Ort, an dem das Subjekt den Widerstand gegen die Gesellschaft probt, aber immer auch gegen die Natur selbst, und zugleich auch als ein Ort der Verschmelzung mit der Natur. Fasst man das Meer in diesem Sinne, könnte man es mit Foucault auch als Abweichungsheterotopie verstehen, wobei hier allerdings die ‚abweichlerischen‘ Individuen nicht wieder auf die Gesellschaft rückverpflichtet werden, sondern sich diese Unbestimmbarkeit des Ortes ‚Meer‘ zueigen machen (Foucault, vgl. Günzel 255–258). Das Meer ist jedoch sowohl natürlicher als auch sozialer oder kulturell geprägter Raum. Tim Ingold bezeichnet die Landschaft, mit und in der der Mensch agiert, als „taskspace“, also als einen Raum, der sich im zeitlichen Verlauf, z. B. durch die menschliche Arbeit und ökonomische Nutzung verändert. Man könnte daher in diesem Sinne das Meer als „taskscape“ verstehen, d. h. als Landschaft, die sich durch Bearbeitung in einen ökonomischen Raum verwandelt, der sich dem Gewinnstreben des Menschen zum Teil unterwirft. Dieser Begriff des „taskscape“ ist aber auch auf die heutige Klimakatastrophe und das ökologische Umkippen der Meere anwendbar, wobei hier der zerstörerische Einfluss des Menschen sowie eventuell dessen Reparationsleistung gemeint sein können. Denken wir an die ökonomische Nutzung des Meeres, dann in erster Linie an den Fischfang und bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert auch an den Walfang (vgl. Ingold 152–174). Das Leben der friesischen Gesellschaft entlang der Nordseeküste und auf den Inseln prosperierte nicht zuletzt dank des vor allem von niederländischen und dänischen Unternehmen über Jahrhunderte betriebenen grönländischen Walfangs. Doch auch durch die Eindeichungen und Trockenlegungen des Meeres wurden wertvolle Wirtschaftsräume geschaffen, die den Wohlstand in den friesischen Marschen sicherten.

Fisch- oder Walfang und Gewinnung von fruchtbarem Agrarland sind die beiden Wirtschaftsaktivitäten, die Hansen sowie Paluch und Habeck in ihren jeweiligen Romanen verhandeln, allerdings hier als historische Gegebenheiten, die in der modernen Gesellschaft ihre Währung fast vollständig eingebüßt haben. Diese zum Teil historisch gewordenen Betätigungsfelder scheinen jedoch dem affektiven Bezug auf diesen Landschaftsraum keinen Abbruch zu tun, bzw. sind vielleicht Voraussetzung dafür, so zumindest in den beiden Romanen *Zur See* und *Hauke Haiens Tod*.⁶ Diesem affektiven Bezug zum Meer

6 Die Wirkkraft des Phantasmas ‚Meer‘ auf das Unbewusste ist in der Psychoanalyse immer wieder betont worden. Sigmund Freud spricht über das „ozeanische Gefühl“ als ein religiöses Empfinden, bei dem sich das Subjekt als entgrenzt imaginiert (Freud 422). C. G. Jung schreibt bei der Überfahrt über den Atlantik,

liegt ein Mechanismus zugrunde, den ich mit Hartmut Rosa als Resonanz bezeichnen möchte. Doch bevor ich auf diese Resonanz zu sprechen komme, mag hier kurz an Friedrich Schillers sentimentalisiertes Naturverständnis erinnert werden, denn erst aus der Distanz, nach Austritt aus einem naiven Natur- und Weltverständnis, kann Natur sentimentalisiert werden (Schiller). Um den Preis der Trennungserfahrung und der Entfremdung wird so laut Hartmut und Gernot Böhme aus der „partnerschaftlichen“ eine „herrschaftliche“ Beziehung zur Natur (H. Böhme und G. Böhme 30). „Der Weg zur Natur kann deshalb kein Weg zurück sein“ (ebd.). Die (empfindsame) Entdeckung der Natur ist damit nur aufgrund der Trennung von ihr möglich. Erst die Differenzierung, nach der Natur als Anderes konstituiert wird, und nicht mehr die unmittelbare Erfahrung der Natur als Agens oder Subjekt, wird für das Naturverständnis des modernen Menschen bestimmend. Die Affizierung durch die Natur, wie sie auch in den hier besprochenen Texten zum Meer ablesbar wird, ist dem Verlangen geschuldet, die vorgängige Trennungserfahrung imaginär zu überwinden. Resonanz, die Rosa als Grundkomponente eines Weltverständnisses versteht, wird auf der Erzählebene, besonders in der Konturierung der Charaktere, verhandelt, und findet ihr Echo daher auch im Leser. Resonanz ist dem von Gernot Böhme geprägten Begriff der Atmosphäre nicht unähnlich (G. Böhme), doch seine epistemische Trennschärfe eignet sich besonders für das psychologisch-soziologische Verständnis von Weltbeziehungen. Das heißt, er eröffnet ein Spektrum, in dem ein In-die-Welt-Gestelltsein entschlüsselt werden kann. Weltanverwandlung und Weltbeherrschung sind zwei Grundkomponenten dieser Weltbeziehung (Rosa 32), und Rosa hält fest, dass die Moderne durch Beschleunigung, Dynamisierung, Gewinnmaximierung, Entfremdung, Entzauberung (so z. B. von Weber beschrieben), und/oder Verdinglichung (wie von Lukács vorgeschlagen) (52), gekennzeichnet ist. Resonanz oder Resonanzsensibilität schlägt hier eine bestimmte Bezugnahme auf die Welt vor, die dem Weltbezugsschema der Netzwerktheorien, z. B. von Bruno Latour (ANT=Akteur-Netzwerk-Theorie), nicht unähnlich ist. In der Resonanztheorie wird die Grenze zwischen Subjekt und Objekt (sprich: Welt) verflüssigt:

Was und wie ein Subjekt ist, lässt sich erst bestimmen vor dem Hintergrund der Welt, in die es sich gestellt und auf die es sich bezogen findet; Selbstverhältnis und Weltverhältnis lassen sich in diesem Sinne nicht trennen. Subjekte stehen der Welt also nicht gegenüber, sondern sie finden sich immer schon *in einer Welt* [...] (Rosa 62 f., Hervorh. i. O.).

Als Grundaffekte dieser Weltbeziehung sieht Rosa die Angst und das Begehren (vgl. Rosa, 68), und mit dieser Vorlage wird die Welt als resonant oder als stumm (oder entfremdet) beschreibbar (vgl. 71). Wollen wir die Beziehung zur Natur, in unserem Fall zu der des Meeres, in Bezug auf Resonanz beschreiben,

die er im Jahr 1909 mit Freud unternimmt, an seine Frau: „Das Meer ist wie Musik, es hat in sich und berührt alle Träume der Seele“ (Jaffé 369; siehe auch Hamblin 7f.).

so spricht Rosa hier von der vertikalen Dimension der Resonanz, „weil das dabei empfundene Gegenüber als über das Individuum, hinausgehende Totalität erfahren wird. In vertikalen Resonanzenerfahrungen“, so Rosa, „erhält gewissermaßen *die Welt selbst* eine Stimme“ (74f., Hervorh. i. O.).⁷ Hat die Moderne, nach Rosa, die „*metaphysische[n] Resonanzachsen* im Sinne kosmologischer oder theologischer Resonanzordnungen“ verloren, und droht die Welt für das Subjekt im Zuge von instrumentellen, rationalistischen und desengagierten Weltbeziehungen „stumm“ (75, Hervorh. i. O.) zu werden, so versichert sich das Subjekt dieser Resonanz besonders in der Moderne und Spätmoderne im Bereich der Kunst, der Geschichte oder der Natur.

2. *Hauke Haiens Tod*

Hier möchte ich zu den beiden Texten kommen, in denen trotz ihrer sehr unterschiedlichen Anlage das Geschehen im Hinblick auf die Natur- oder Meereseherfahrung auf vergleichbare Weise entwickelt wird. Sowohl bei Paluch und Habeck als auch bei Hansen ist das Meer agierendes Gegenüber. Die Protagonisten entwerfen sich auf den Naturraum hin. In der Vorlage zu Paluchs und Habecks Roman, Theodor Storms *Schimmelreiter*, der Altersnovelle aus dem Jahr 1888, wird die Geschichte von Hauke Haien erzählt, ein mathematisch begabter Autodidakt und der spätere Deichgraf, dessen Leben und Sterben in der Binnenerzählung einer verschachtelten Rahmung wiedergegeben wird. Seine Figur ist durch sein sowohl naturwissenschaftliches als auch ambivalent affektives Verhältnis zum Meer gekennzeichnet. Schon als Kind versteht er das Meer besser als jeder andere Dorfbewohner. Seine genaue Beobachtung und sein Begehren, dem Meer mehr Land abzutrotzen, werden zum Movens seines Handelns. Sozial isoliert durch seine obsessive Beschäftigung mit dem Deichbau, aber auch durch seine offen zur Schau getragene Verachtung für die abergläubische, traditionalistische Dorfgemeinschaft, wird er von dieser in die Nähe des Teufels gerückt. Der Schimmel, den er von dem „Slowaken“ (Storm 84) erwirbt, ist ein Hinweis auf den Teufelspakt und die „schwachsinnig“ (118) geborene Tochter Wienke wird von den Dorfbewohner/-innen als Beweis für die Sündhaftigkeit seines Treibens verstanden. Die ineinandergeschachtelten Erzählungen konstruieren Hauke zunehmend im Sinne dieses Aberglaubens, und die Frage nach dem Übersinnlichen wird in keiner der Rahmenerzählungen vollständig aufgelöst und zugunsten einer rationalen Erklärung ent-

7 Wie sehr auch Rosa bei der Formulierung seiner Theorie der Resonanz ans Meer gedacht hat, wird aus den Gedichtzeilen („Fragen“) von Heinrich Heine aus dem Zyklus *Die Nordsee* deutlich, die er der Untersuchung voranstellt: „Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer/Steht ein Jüngling-Mann/die Brust voll Wehmut, das Haupt voll Zweifel,/Und mit düstern Lippen fragt er die Wogen:[...]/Es murmeln die Wogen, ihr ewiges Gemurmel,/Es wehet der Wind, es fliehen die Wolken,/Es blinken die Sterne, gleichgültig und kalt,/Und ein Narr wartet auf Antwort“ (vgl. Rosa, 9).

schieden. Der Tod, d. h. das Selbstopfer Haukes in der Sturmflutnacht, bindet ihn in den tradierten Referenzrahmen der Dorfgemeinschaft zurück. Der Wiedergänger Haukes, der bei Sturmflutgefahr über den Deich reitet, verweist auf die weiterhin bestehende vormoderne, spirituelle Verbindung mit der Natur. In Storms Novelle ist Haukes Resonanzerfahrung in und mit der Natur, sein „vibrirender Draht“ (Rosa 24) zum Meer, Grund für die soziale Isolation. Der Kampf um die Beherrschung des Meeres ist zugleich ein Kampf gegen die Dorfgemeinschaft oder die Gesellschaft im Allgemeinen. Die resonante Beziehung zum Meer befähigt Hauke also dazu, der Dorfgemeinschaft zu widerstehen, d. h. die vertikale Resonanzerfahrung in Bezug zur Natur ersetzt hier die horizontale, die Rosa im sozialen Miteinander ansiedelt.

Paluch und Habeck leisten mit ihrer Version des *Schimmelreiters* das, was die Rahmenerzähler Storms vernachlässigt haben. Sie lösen die spirituelle Verwobenheit mit der Natur auf, d. h. sie hinterfragen die Legitimität der vormoderne, sprich abergläubischen, Weltbezüge und deuten die Geschichte Hauke Haiens als in der Gegenwart angesiedelten Kriminalfall, wobei aber auch die Ausbeutung der Natur verhandelt wird. Die Handlung wird hier nicht durch einen oder mehrere Rahmenerzähler, sondern durch Iven Johns, den ehemaligen Großknecht Hauke Haiens, perspektiviert. Die Sturmflut, in der Hauke Haien und seine Frau Elke umgekommen sind, liegt 15 Jahre zurück. Iven Johns, der in Storms Novelle das zweite Gesicht hatte und den Schimmel auf der Jevershallig hatte gehen sehen, wird von Wienke Haien aufgesucht und aufgefordert, ihr ihre Familiengeschichte zu erzählen. Iven hatte das Kind von Elke Haien, bevor diese in der damaligen Sturmnacht ihrem Mann auf den Deich folgte und mit ihm dort ertrank, übergeben bekommen, mit dem Auftrag, es zu retten. Iven brachte das Mädchen nach Hamburg und gab es dort unter einem falschen Namen in ein Heim für behinderte Kinder. Die inzwischen volljährige Wienke, die von Iven ihren wahren Namen und ihren Herkunftsort erfährt, reist in das Marschdorf, das in der Sturmflutnacht unterging, aber jetzt 15 Jahre später wiederaufgebaut ist. Iven versucht Wienke bei ihrer Suche einerseits davon abzubringen, die Dorfbewohner/-innen genauer über die Ereignisse jener Nacht zu befragen, andererseits versucht er sie auch vor einer für sie unverständlichen und schwer zu navigierenden Welt zu schützen. Informanten für Wienke werden Ole Peters, der alte Widersacher Haukes, der nach dem Selbstmord seiner Frau Vollina hochverschuldet den Hof der Haiens bewohnt, aber auch der Schriftsteller Pappé, der eine erfolgreiche, stark abergläubisch gefärbte Version der Sturmnacht veröffentlicht hatte und der nun im alten Schulhaus des Dorfes wohnt. Letzteres verweist auf den Erzähler der Storm'schen Binnenerzählung, den alten Schulmeister, der die Fakten und zugleich den Aberglauben in der Lebensgeschichte von Hauke Haien verbindet. Der Name Pappé selbst ist wiederum eine Anspielung auf *Pappés Hamburger Lesefrüchte*, in der nach der Stormversion die Geschichte vom Deichgrafen möglicherweise veröffentlicht wurde. Wienke, die Außenseiterin, deren soziale Fähigkeiten durch ihre Behinderung eingeschränkt sind („Sie kann nur nicht abstrakt denken.“ (Paluch und Habeck 49)), hat wie Hauke eine besondere

Beziehung zum Meer und zur sie umgebenden Tierwelt, wie auch bei Hauke geprägt durch Tierliebe und Tierquälerei. Gleich im ersten Kapitel tötet Wienke ihr trächtiges Hamsterweibchen, und zieht ihm das Fell ab, um es in ihrer Kleidung zu verarbeiten, so wie sie viele Male zuvor die Felle ihrer toten Haustiere in ihrer Kleidung vernäht hat. Diese Eingangsszene korreliert mit Hauke Haiens Strangulierung des Angorakaters von Trin' Jans im *Schimmelreiter*, aber auch der späteren Verarbeitung des Katzenfells zu einem Hockerbezug, den die kleine Wienke, den Unterschied zwischen Leben und Tod nicht begreifend, immer wieder streichelt. Während diese ersten Tierbegegnungen in *Hauke Haiens Tod* – ähnlich wie im *Schimmelreiter* – die Gewalt gegenüber Tieren signalisieren, d.h. das herrschaftliche Verhältnis zur Natur besonders scharf hervortreten lassen, ist es die Strandung eines Pottwals am alten Deich, welche die enge Verbindung zwischen Wienke und dem Meer verdeutlicht.

Am Motiv des Wals lassen sich die sehr unterschiedlich gelagerten Bezüge des Menschen zum Meer ablesen, und in den neueren Texten ist es besonders die Walstrandung, die den Wal als Opfer der von Menschen verursachten planetaren Krisen versteht. Die Strandung eines Wals ist daher beides, Anklage und auch Gradmesser menschlicher Empathie und Solidarität, die wiederum in eine Kritik an einer ausbeuterischen und umweltzerstörenden Gesellschaft münden kann. Pappe, der die Geschichte Haiens für seine eigenen Zwecke instrumentalisiert („Haien war wie Ahab. Pappe konnte ihm keine bessere Ehre erweisen, als seinen Tod zur Legende zu machen.“ (98)), nutzt die Walstrandung als Vorlage für ein Gedicht über die Lebensmüdigkeit des Wals und dessen Suche nach Erlösung. Der so anthropomorphisierte Wal korrespondiert mit Hauke Haien, wie Pappe ihn memorialisierte. „Sein Gedicht über den Wal entspann sich nach dem gleichen Muster, nach dem er sein Buch über die Sturmflut geschrieben hatte. Aus der Verlassenheit des Meerriesen erwuchs der Entschluss, sich selbst zu opfern“ (98). Dieser mythisch-überhöhten Vereinnahmung der Walstrandung wird ein rationalistischer Zugang gegenübergestellt, repräsentiert durch einen Zoologen:

„Kann man nichts tun, um das Tier zu retten?“ „Nichts. Es siedet in seinem eigenen Tran.“ „Was passiert mit dem Kadaver?“ Der Zoologe zuckte mit den Schultern. „Er wird zu Tiermehl zermahlen. Bis letztes Jahr hat man es an Schweine verfüttert. Aber jetzt geht es in die Müllverbrennung. Zu viele Schadstoffe. Die Wale sind mit Flammschutzmitteln verseucht. Ihre Organe sind belasteter als Klärschlamm. Dem Wal muss der Bauch aufgeflent werden, sonst explodiert er wie eine Bombe. Der Magen entwickelt in dieser Hitze Flaugase. Wenn der platzt, könnt ihr einen neuen Deich bauen“ (97).

Wienkes Blick auf den verendenden Pottwal am alten Deich, an der Stelle, an der ihre Eltern zu Tode gekommen sind, steht paradigmatisch für ihre intuitive Gabe, das Meer zu verstehen. Obwohl sie sich nicht wie der Vater in der Beobachtung des Meeres hatte schulen können, kann sie die Walstrandung lesen und zeichnerisch Aufschluss geben über ihre Gedanken:

Wienke saß am Tisch über einen Streifen Papier gebeugt [...]. Darauf hatte Wienke in verschiedenen Versuchen immer das gleiche Motiv gezeichnet. Es sah aus wie der Buckel eines Tümmlers über windverwuseltem Meer. Die Wellen hatten den Leib verschlungen. [...] Die Tinte war auf dem porösen Papier zerlaufen, und wo Wienke angefangen oder abgesetzt hatte, zersplitterte die Linie wie durchschossenes Glas. Iven brauchte eine Weile, bis er erkannte, was die Skizzen darstellten. „Der Deichverlauf“ (108).

Iven erkennt, dass Wienke den untergründigen Prielverlauf nachzeichnet. Die Umleitung des alten Priels, der den Bau des neuen Deiches erst möglich machte, ist langfristig, wie Wienke feststellt, misslungen. Der Priel hat sich in sein altes Bett zurückverlagert und so ist der Wal mit der Flut durch den Priel an den Strand verschlagen worden:

„Woher weißt du, wie der Priel verläuft?“ „Ein Wal hat es mir gezeigt.“ „Ein Wal?“ „Er ist den Fluss bis zum Ende geschwommen und dort gestorben.“ [...] Der Priel war noch immer da. Er musste in der Sturmflutnacht mächtig angeschwollen sein. Aber der neue Deich hielt seinem Druck stand und versperrte ihm den Weg. Der Priel wurde an die Böschung des alten Deiches abgedrängt. Haien musste das erkannt haben (109 f.).

Die radikal unterschiedlichen Weltwahrnehmungen von Pappe und Wienke führen dazu, dass Pappe einen Mordversuch an dem Mädchen unternimmt. Pappe, als Leiter einer Freikirchlergemeinde, sieht Wienke als Bedrohung an, da sie die von ihm geschaffene Legende von Hauke Haien als Übermensch gefährdet. Iven Johns hingegen begreift, wie die Gläubigen Hauke und Elke in der Sturmnacht in eine Falle lockten und ertrinken ließen. Der Grund für diesen Mord lag in der Überzeugung der Konventikelmitglieder, dass Hauke und Elke durch ihre Inzestbeziehung Blutschande begangen hatten (Elke und Hauke sind in der Version von Paluch und Habeck Halbgeschwister). D. h. Hauke, von Pappe zwar stilisiert als Bezwingler des Meeres und resilient den Anfeindungen der Dorfgemeinschaft gegenüber, leistet, indem er das Inzestverbot ignoriert, einen weitaus expliziteren Widerstand gegen die dörfliche Gesellschaft und ihre religiösen Sektierer als in Storms Vorlage. Als Produkt dieser Übertretung muss auch das Kind Wienke geopfert werden. Der Roman endet damit, dass Pappes Versuch, Wienke mit auflaufendem Wasser im Priel ertrinken zu lassen, vereitelt wird und ihre drei Retter stattdessen Pappe im Watt ertränken. Sein Tod wird dann mit Verweis auf das Walgedicht von der örtlichen Polizei als Selbstmord verbucht. Im Roman von Paluch und Habeck opfert sich Hauke also nicht selbst, um die Dorfgemeinschaft zu retten, sondern will seinen neuen Deich, sein Lebenswerk, sprengen, um den Deichbruch am alten Deich und die Überflutung des Dorfes zu verhindern. Er handelt also bei Paluch und Habeck rational im Sinne einer Kosten-Nutzenrechnung. Die unheimlichen oder übersinnlichen Elemente der Storm'schen Vorlage werden zugunsten einer rationalistischen Weltsicht aufgelöst, während das Meer als Resonanzdimension bestehen bleibt.

Haukes und Wienkes Wissen um die Bewegungen des Meeres gehen über das normale Maß oder das Verständnis der anderen Dorfbewohner/-innen hinaus,

man könnte sagen, das Meer spricht zu ihnen. Wichtig ist hier festzuhalten, dass im Sinne der Resonanztheorie Rosas sowohl Subjekt als auch Objekt, in unserem Fall Mensch und Meer, einer Eigenfrequenz bedürfen. Beide Seiten brauchen einerseits Offenheit und andererseits auch eine gewisse Stabilität und Geschlossenheit, um „zu tönen“ oder „mit eigener Stimme zu sprechen“ (Rosa 191). Rosa hat in seiner Resonanztheorie die Pole Subjekt und Welt in Bezug auf Begehren und Angst weiter ausgedeutet, wobei der Subjekt-Pol etwas begehrt, was auf Seiten des Welt-Pols attraktiv erscheint, oder als Subjekt-Pol etwas fürchtet, was uns auf der Welt-Pol-Seite als repulsiv begegnet (189), wobei, und das kennen wir natürlich auch aus der Psychoanalyse, Angst und Begehren nicht so einfach zu trennen sind. Interessant aber scheint mir hier, dass Rosa mit Fritz Riemann und dessen Arbeit zu den vier *Grundformen der Angst*, eben jene an Persönlichkeitsmerkmale zurückbindet. Nach Riemann wird die Qualität der Weltbeziehung durch die Achse der Bindung und die Achse der Ordnung bestimmt, wobei Subjekte Angst mit Hinsicht auf ein *Zuviel* oder *Zuwenig* an Bindung oder Ordnung entwickeln. Riemann unterscheidet hier zwischen der schizoiden Persönlichkeit (Angst vor Selbstverlust), der depressiven (Angst vor Bindungslosigkeit), der hysterischen (Angst vor einer starren Ordnung) und der zwanghaften (Angst vor dem Chaos und der totalen Unordnung) (192; vgl. Riemann).⁸ Wollten wir anhand dieser Schemata die Figuren Hauke und Wienke fassen, so könnte man sagen, sie finden sich auf der hysterischen Seite in Bezug auf die menschliche Gesellschaft, die als einengend und starr erlebt wird. Die Natur dagegen bildet einen Gegenpol. Hier greift das Subjekt zwar bis zu einem gewissen Grad ordnend ein (siehe Deichbau), doch muss es letztendlich auch die Grenzen seiner Macht erkennen.⁹ Man könnte also schlussfolgern, dass unter Bezug zum Meer Hauke und Wienke Widerstand oder Widerständigkeit gegenüber der Gesellschaft einüben können.¹⁰ Doch das beinahe Ertrinken

8 Rosa komplementiert dieses psychologische Schema Riemanns mit Emile Durkheims Entfremdungsformen, die dieser bezüglich der verschiedenen Selbstmordtypen entwickelt hat (siehe Rosa 193f.). Durkheim hat in seiner Untersuchung zum Selbstmord zwischen einem egoistischen Selbstmord (konstitutiver Mangel an sozialen Beziehungen), einem altruistischen (völlige Vereinnahmung durch soziale Bindungen, völlige Hingabe), einem fatalistischen (infolge von radikaler Überregulierung) oder einem anomischen (dem Fehlen von sozialen Regelungen oder richtungsweisenden Normen und Wertorientierungen) unterschieden (Durkheim).

9 Und in Storms *Schimmelreiter* mag der Selbstmord Haukes im Durkheim'schen Sinne daher vielleicht als fatalistisch verstanden werden, d. h. aus den Zwängen der Gesellschaft gibt es kein Entkommen und die Selbsttötung erscheint hier auf einen Schuldzusammenhang zu verweisen, der vom Individuum nicht mehr aufzulösen ist.

10 Wie sehr Robert Habeck das Meer auch als politische Metapher, und wohl auch als Metapher des Widerstands, versteht, lässt sich an der Umschlagfotografie auf seiner Abhandlung *Wer wagt, beginnt. Die Politik und ich* zeigen, auf der er mit ausgebreiteten Armen am Strand steht, mit den Füßen schon im Wasser.

von Wienke und der Tod Haukes lassen sich in Paluchs und Habecks Roman nicht als Erlösung oder Entgrenzung verstehen. Das Meer löst sich nicht zu gunsten des Eigenen auf. Die Grenze zwischen Subjekt und Objekt ‚Meer‘ bleibt letztendlich stabil.

3. Zur See

Hansens Roman *Zur See* von 2022 spielt auf einer nordfriesischen Insel, deren Gesellschaft immer noch durch ihre Walfanggeschichte geprägt ist. Im Mittelpunkt steht die Familie Sander, eine alteingesessene Kapitänsfamilie, deren Vorfahren seit Jahrhunderten zur See gefahren sind. Doch die Familie, bestehend aus den Eltern Hanne und Jens und den erwachsenen Kindern – den Söhnen Ryckmer und Henrik und der Tochter Eske – hat der Seefahrt den Rücken gekehrt. Der Vater Jens hat sich als Vogelwart auf eine einsame Beobachtungsstation zurückgezogen, während der Sohn Ryckmer als Kapitän die sogenannte ‚weiße Wand‘, d. h. eine Monsterwelle, erlebt hat, die den ersten Offizier über Bord riss und drohte, das Schiff untergehen zu lassen. Seitdem leidet er unter einer posttraumatischen Störung, die er mit Alkohol zu bekämpfen versucht. Die Tochter Eske hat nach einer Phase der Rebellion gegen die Mutter und gegen die Touristen vom Festland ihre Aufgabe in der Altenpflege gefunden und in der Aufzeichnung und Bewahrung der friesischen Inselfsprache. Die Mutter Hanne tat das, was die meisten alteingesessenen Dorfbewohner/-innen mit dem Rückgang des Fischfangs machten: Sie vermietete Gästezimmer an Badegäste, die jedoch zunehmend in die neugebauten Wellness-Hotels abwanderten. Erzählt wird hier, satirisch durchaus gelungen, wie sich ein Dorf zum einen an die veränderten Gegebenheiten anzupassen versucht, wie es aber andererseits nicht die sozialen Fertigkeiten und Überlebensstrategien entwickelt hat, sich aus den Bezügen der angeblich ‚großen‘ Vergangenheit zu befreien. Das Meer bestimmt immer noch die Grundhaltung der Figuren: die Frauen üben sich im Warten und die Männer im Frieren:

Auf einer Inselfähre, irgendwo in Jütland, Friesland oder Zeeland, gibt es einen, der die Leinen los- und festmacht, und immer ist er zu dünn angezogen für die Salz- und Eiseskälte eines Nordseehafens. [...] Und immer sieht die Jacke, die er trägt, so aus, als hätte sie den Ahnen schon gehört. Der Mann, der Leinen los- und festmacht, ist nie freundlich zu den Fremden, die vom Festland auf die Insel fahren. [...] Der Decksmann friert aus einem Grund, den er wohl selber nicht kennt. Er tut nur das, was schon die Vorbesitzer seiner Jacke taten: das kleine Frieren üben, weil irgendwann das große Frieren kommt. Der große Sturm, die große Flut oder die große Welle. Wer dann nicht frieren kann, ist schon verloren. [...] Sie alle sind Nachkommen von Männern, die das große Frieren noch beherrschten: Grönlandfahrern, die auf Walfangschiffen in die Arktis segelten (Hansen 7 f.).

Die alteingesessene Inselbevölkerung, die vom Tourismus zugleich abhängig ist, die Badegäste und Neuzugezogenen aber auch verachtet, konserviert ihre eigene Geschichte und inszeniert diese Verbundenheit mit Meer und See-

mannsleben, dieses „Gesetz der Insel“ (19), als ein einmal erlerntes und selten hinterfragtes Muster ihres Weltbezugs. Sie schreibt sich damit in eine Haltung von Widerstand und Resilienz ein, die sich gegen alle äußeren Einflüsse zu wehren sucht. Die Touristen hingegen kommen mit dem Wunsch nach körperlicher und seelischer Heilung auf die Insel. „Und die See soll es dann richten, und der Wind soll pusten, bis es nicht mehr wehtut“ (21). Die Verachtung der Insulaner für die Badegäste verläuft jedoch proportional zu der Verachtung ihres eigenen Authentizitätsdefizits, dem Grade, zu dem sie den Gästen eine Rolle vorspielen. Der jüngste Sohn der Sanders, Henrik, ein autistischer 30-Jähriger, der täglich den Strand absucht, unablässig aus Strandgut Skulpturen fertigt und als Driftwood-Künstler gefeiert wird, hat einen Bezug zum Meer, der sich von den anderen unterscheidet. Man könnte sagen, sein Bezug ist scheinbar unbelastet von der Vergangenheit, von dem Seemannsleben seiner Vorfahren. „Henrik Sander lebt in einer Endlosschleife der Begeisterung. Jeden Tag Bescherung, jeden Morgen Überraschung. [...] Wenn es einen Menschen gibt, der von der See zurückgeliebt wird, ist es Henrik Sander“ (39 f.). Wie in Paluchs und Habecks Roman ist es auch hier wieder die Strandung eines Wals, die eine Wende markiert. Der Wal, der seit Melvilles *Moby-Dick; or The Whale* (1851) für die Obsession und Asozialität des Menschen, hier des Walfangkapitäns Ahab, aber auch für die widerständige Natur steht, der der Mensch letztendlich nie Herr werden kann, wird hier noch lebend von Jens Sander entdeckt. Der Pottwal hat sein Auge geöffnet,

und Jens Sander hält dem Blick ein paar Minuten stand, dann wendet er sich ab, weil er nicht weiß, was schlimmer ist: von diesem Auge angeschaut zu werden oder hineinzusehen und sich vorzustellen, wie es in tausend Metern Tiefe durch die Finsternis geschwommen ist. Was es gesehen haben mag. Die Wracks von vermissten Schiffen und die Schädel der Ertrunkenen. [...] Jens Sander hört, wie es rumort in diesem Leib, sein Mitgefühl und sein Entsetzen halten sich die Waage. Er möchte weg von hier und weiß nicht, ob er gehen darf. Es fühlt sich an, als ob man einen Anverwandten in der Brandung liegen ließe. Als schulde man dem Wal, wenn man ihm schon nicht helfen kann, doch wenigstens die Sterbewache (133 f.).

Jens Sander erlebt den Blick des Wals zugleich als Anklage und als Einforderung von Empathie. Die Vorstellung, nach der der Wal eine enge Verbindung zu den ertrunkenen Seeleuten, diesen Vorfahren der Inselbewohner, hat, wirkt paralysierend. Und obwohl die Geschichte der Inselbewohner so eng mit dem Walfang verflochten ist, wissen sie, als der Wal tot ist, nicht, was sie mit dem Kadaver anfangen sollen, wie man den Leib aufstechen muss, um die Gase entweichen zu lassen und zu verhindern, dass der Wal explodiert. „Was immer sie noch in sich haben mögen von den Männern mit Erfrierungen, sie scheinen kein Gefühl für den Wal geerbt zu haben“ (138). Der Einzige, der mit dem Wal umzugehen weiß, ist Henrik. Er steht bis zu den Hüften im Fleisch und Blut des Wals und zerlegt ihn, „als hätte er nie etwas anderes getan“ (145). Der Wal verändert die Familie: Jens kehrt nach 20-jähriger Trennung zu seiner Frau zurück, Ryckmer wird nicht müde, die Geschichten des vergangenen Grönland-

walfangs aufleben zu lassen, und Hanne begreift, als sie ihren jüngsten Sohn, „in all dem Fleisch, dem Fett, dem Blut“ stehen sah, „was es bedeutet haben muss, wenn man die Söhne zu den Walen schickte“ (193). Daher will sie das Walskelett für das von ihr betreute Heimatmuseum haben. Der Roman endet mit den Tod Henriks, der zu weit hinausgeschwommen ist, spielerisch, unbedacht, oder aber doch den Tod suchend, schließlich wurde er bekleidet mit seinem Wollpullover geborgen. Die Schwester fragt sich, ob Henrik den anderen „nur einen Schritt voraus gewesen ist. Ob er sich nach der Tiefe und dem Sinken sehnte, kein Landtier mehr und noch kein Wassertier, ein Zwischenwesen mit einem unstillbaren Heimweh nach dem Meer. Und einer unheilbaren Einsamkeit an Land“ (252 f.). Durch seine Angst vor einer starren Ordnung und sein Verlangen, sich aus allen Bindungen zu lösen, schafft Henrik den Übergang in die Unbegrenztheit des Meeres, hier als eine Art Widerstand oder als eine komplette Verweigerung jeglicher Sozialisation. Die Resonanzbeziehung, die hier am Beispiel Henriks figuriert wird, führt eine Auflösung des Subjekts mit sich, ein Moment, in dem die Angst des Subjekts auf der Bezugsachse zum Welt-Pol zurücktritt. Sie löst das Subjekt ab vom Bereich des sozialen, d. h. löst es heraus aus der horizontalen Resonanzdimension, die im Mitmenschlichen wurzelt. Während sich Henrik dieser Resonanz mit dem Meer überlässt und damit der Inselgesellschaft oder der menschlichen Gesellschaft überhaupt eine Absage erteilt, verbleiben die anderen Insulaner in dem erlernten und eingeübten Weltbezug. Ihr Verweis auf das Meer als Beweggrund für ihre Widerständigkeit gegen die Modernisierung ihrer insularen Gesellschaft ist eine zunehmend inauthentischere Geste, da eine Resonanzbeziehung zur Natur unmittelbar nicht mehr besteht. Allerdings muss man hier die Frage stellen, wie sich eine Resonanzbeziehung zur Natur überhaupt gestaltet.

4. Fazit

Rosa gibt zu bedenken, dass die Art der Naturanverwandlung, die auf der Vorstellung beruht, die Natur habe eine Stimme, eine moderne Erfindung ist, setzt sie doch voraus, dass Mensch und Natur „als geschlossene, jeweils ihre eigene Sprache sprechende und deshalb auch sich potentiell *widersprechende* Entitäten wahrgenommen werden können“ (Rosa, 455, Hervor. i. O.). Man geht „romantisch-expressivistisch“ (456) in die Natur oder man hört auf die Natur, um sich paradoxerweise selbst zu finden. Die Natur – hier das Meer – kann daher zwar als zentrale Resonanzsphäre des Menschen konzipiert werden, doch sie bleibt ambivalent oder in Bezug auf den Menschen letztendlich immer widersprüchlich. Dieser Widerspruch lässt das Subjekt die Beziehung zur Natur daher einerseits psychoemotional, also sprechend, andererseits handlungspraktisch, institutionell dominant und ressourcenorientiert (vgl. 467) und damit stumm erleben. Diese beiden Beziehungen, die ästhetisch-kontemplative und die aktivisch-produktivistische (vgl. 471 f.), stehen in der Spätmoderne „unvermittelt und unvereinbar nebeneinander“ (472). Doch, und das sei hier das Fazit, favorisieren die vorgestellten Romane stets die resonante, ästhetisch-

kontemplative Beziehung, die wiederum die Kritik an oder den Widerstand gegen ein ressourcenorientiertes Naturverhältnis beinhaltet. Weitergedacht ist das die Kritik an einer Gesellschaft, für die die Natur stumm bleibt.

Zitierte Literatur

- Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2023.
- Böhme, Hartmut, und Gernot Böhme. *Das Andere der Vernunft. Die Entwicklung der Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- Bohm, Hark, und Philipp Winkler. *Amrum*. Berlin: Ullstein, 2024.
- Durkheim, Emile. *Der Selbstmord* [1897]. Übers. Sebastian und Hanne Herkommer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- Foucault, Michel. „Von anderen Räumen.“ *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006: 317–329.
- Freud, Sigmund. „Das Unbehagen in der Kultur.“ *Gesammelte Werke*. Bd. XIV. Hrsg. Anna Freud et al. Frankfurt a. M.: Fischer, 1999: 419–506.
- Gradinari, Irina. „Memory Meets Sea. Einleitung.“ *Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen. ZiG – Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 11, Heft 2, 2020: 11–30.
- Günzel, Stephan. *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010.
- Habeck, Robert. *Wer wagt, beginnt. Die Politik und ich*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2018.
- Hamblyn, Richard. *Das Meer. Wie wir ihm seine Geheimnisse entlockten und es doch nie ganz verstehen werden*. Übers. Tobias Rothenbücher. München: Knesebeck, 2022.
- Hansen, Dörte. *Zur See*. München: Penguin, 2022.
- Ingold, Tim. „The Temporality of the Landscape.“ *World Archaeology* 25, 1993: 152–174.
- Jaffé, Aniela (Hrsg.). *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung*. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter, 1971.
- Klabund, *Störtebeker*. Bremen: elv, 2011.
- Kieser, Luca. *Weil da war etwas im Wasser*. Wien: Picus, 2023.
- Latour, Bruno. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Übers. Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Melville, Herman. *Moby-Dick; or, the Whale* [1851]. Chicago: Northwestern University Press, 1988.
- Paluch, Andrea, Robert Habeck, *Hauke Haiens Tod*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2023.

Riemann, Fritz. *Grundformen der Angst und die Antinomien des Lebens. Eine tiefenpsychologische Studie über die Ängste des Menschen und ihre Überwindung* [1961]. München und Basel: Ernst Reinhardt, 1972.

Rosa, Hartmut. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp, 2023.

Schiller, Friedrich. *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam, 1982.

Storm, Theodor. *Der Schimmelreiter*. Stuttgart: Reclam, 1985.

Weidermann, Volker. *Mann vom Meer. Thomas Mann und die Liebe seines Lebens*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2023.

3. Erinnerung, Vermittlung und kritische Selbstvergewisserung

Andreas Wiebel (*The University of Melbourne*)

Herakles – Held und hermeneutische Leerstelle. Zum Einsatz der Ästhetik des Widerstands im German Studies-Unterricht

Abstract

*This chapter examines the use of Peter Weiss' *The Aesthetics of Resistance* in the German Studies classroom and sheds light on both the didactic challenges and the learning objectives. The focus is on the figure of Heracles, which is interpreted as a symbolic void and challenges students to actively engage with the text. By combining literature, art and history, the novel opens up a wide range of interdisciplinary learning opportunities, especially in the context of a programme such as 'Berlin and Beyond' at the University of Melbourne, which requires a threefold approach to literature on a linguistic, aesthetic and historical-political level. Reading and analysing selected passages, combined with excursions to real-life sites such as the Alte Nationalgalerie in Berlin, not only enables students to acquire a broader vocabulary and a deeper understanding of the text, but also encourages reflection on art as a form of resistance. The article shows how Peter Weiss' complex novel can strengthen students' personal development and intercultural competence, despite linguistic and content-related conceptual challenges.*

1. Die Ästhetik des Widerstands als Anknüpfungspunkt in Berlin

Im Jahr 2024 fand erstmals das *Overseas Subject 'Berlin and Beyond'* der University of Melbourne statt, inklusive eines dreiwöchigen Aufenthalts in Tübingen, Berlin und Buckow. Elementarer Bestandteil des Programms waren Studium und Erlebnis deutscher Geschichte, Kultur und Literatur aus verschiedenen Epochen. Bei der Entwicklung des Kurses, für den der Verfasser dieses Artikels zuständig war, überwog deshalb von Anfang an das Gefühl der Qual der Wahl, denn die Möglichkeiten schienen grenzenlos, die Zeit leider nicht. Neben den Texten von Friedrich Hölderlin und Hermann Hesse in Tübingen sowie Bertolt Brecht in Buckow sollte es auch ein literarisches Werk in und für Berlin geben.

Obwohl die sprachlichen Fähigkeiten der teilnehmenden Studierenden zwischen A2 und B1 Niveau variierten (vgl. GER) und der Fokus dieses Fachs nicht primär auf der Sprachvermittlung lag, stand Literatur als fester Bestandteil des *Subjects* von Anfang an fest. Denn Literatur hat ein „starkes Reizpotential“ (Koppensteiner und Schwarz 32) und regt zum eigenständigen Nachdenken über neue kulturelle Perspektiven an. „This makes the reader to get involved in what he reads, become part of it, work on imagination, think critically, react,

recognize, distinguish, evaluate and bring his experiences in this wide cultural dimension“ (Vërçani und Bezati 8). Ganz im Sinne des *German Studies* Konzepts der University of Melbourne, wo Sprache ab der Grundstufe durch vielfältige Kulturprodukte aus den Bereichen Film, Musik und Literatur vermittelt wird.

Vor diesem Hintergrund fiel die Wahl auf Peter Weiss' Jahrhundertroman *Die Ästhetik des Widerstands* (ÄdW), weil das Werk auf einzigartige Weise Literatur, Geschichte und Kunst miteinander verbindet und somit vielfältige Anknüpfungspunkte für interdisziplinären Unterricht bietet. Die ÄdW erzählt die Geschichte eines jungen, namenlosen Ich-Erzählers, der sich in den 1930er- und 1940er-Jahren der antifaschistischen Bewegung anschließt. Die Romanhandlung führt den Erzähler von Berlin nach Spanien, wo er auf Seiten der Internationalen Brigaden gegen Franco kämpft, über Paris bis nach Schweden, wohin er schließlich flieht. Unterwegs trifft er auf realhistorische Persönlichkeiten wie Charlotte Bischoff, eine der wenigen zentralen weiblichen Figuren, Willi Münzenberg, Max Hodann oder Bertolt Brechts Mitarbeiter, die mit ihm über Kunst und Politik debattieren. Kunstwerke werden als Schlüssel zur Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse herangezogen. „Hinter jedem Ton, jedem Ölfleck, jedem Steinbrocken, jedem Buchstaben kommt eine Kunst zum Vorschein, die im Ringen um die Selbstermächtigung der Schwachen einen Beitrag leistet“ (Wiebel 67).

Insbesondere die Eingangsszene der ÄdW, die auf den Seiten 7–14 den Pergamonaltar beschreibt, ermöglicht eine tiefgehende Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte und politischer Symbolik. Die zugegebenermaßen nicht ganz einfache Lektüre bleibt dabei nicht theoretisch, sondern spricht die Leserinnen und Leser mit der Identifikation des Herakles als proletarischer Held, als einen „Fürsprecher des Handelns“ (1: 11), direkt an und fordert zur Positionierung auf. Schon zu Beginn, während der Betrachtung des berühmten Pergamonaltars, wundert sich der Ich-Erzähler und seine beiden Freunde mit den „authentischen Namen“ (Lahann 287) Coppi und Heilmann, wo das Bild des Halbgottes ist: „Herakles aber vermißten wir, [...] und wir suchten zwischen eingemauerten Körpern, den Resten der Glieder, nach dem Sohn des Zeus und der Alkmene, dem irdischen Helfer“ (1: 11).

Durch die Behandlung von Themen wie Exil, Widerstand und Solidarität im internationalen Kontext ermöglicht das Buch überdies interkulturelle Erfahrungen, was einer multiethnischen Studiengruppe aus Australien entgegenkommt. Darüber hinaus bietet die ÄdW mit der Besprechung von Adolf Menzels Gemälde „Das Eisenwalzwerk“ in der Alten Nationalgalerie (1: 353 ff.), Robert Koehlers Gemälde „Der Streik“ im Deutschen Historischen Museum (1: 357 ff.), der Hinrichtungsstätte der Roten Kapelle in Berlin-Plötzensee (3: 210 ff.), Klaus Neukrantz' Buch „Barrikaden am Wedding“ (1: 161) sowie einer Replik der Plastik von Käthe Kollwitz am ehemaligen Wohnhaus der Familie in Prenzlauer Berg (2: 152) ganz konkrete Anschlussmöglichkeiten und Erfahrungsräume vor Ort.

Neben der Beschreibung von Lernzielen und damit einhergehenden Herausforderungen für Lernende und Lehrende, welche in didaktische Überlegungen münden, beschreibt der Beitrag den vielfältigen Einsatz der ÄdW im *Overseas Subject 'Berlin and Beyond'* in drei Schritten: Erste Begegnungen mit dem Text, Exkursion in die Alte Nationalgalerie, kreative Gruppenarbeit und Transfer. Den Abschluss stellen Reflexionen zur Herakles-Figur sowie zum Begriff der Ästhetik im Allgemeinen und in der ÄdW im Besonderen dar.

2. Die Ästhetik des Widerstands lesen, hören, zeichnen, diskutieren

2.1. Lernziele und Herausforderungen

Neben der Integration weiterer Berliner Kunstwerke und Schauplätze des Romans ins Kurs-Curriculum geht es um konkrete Lernziele, die mit der Lektüre von ausgewählten Textabschnitten der ÄdW verbunden sind:

1. Die Studierenden sollen durch die Lektüre ein erweitertes Vokabular erhalten, das sowohl historische als auch politische Begriffe umfasst, und ihr Verständnis komplexer, von der Lerngrammatik abweichender Satzstrukturen im Deutschen vertiefen (vgl. Koppensteiner 15). „Die Könige trugen den Sieg davon, und wer siegte, durfte den Göttern gleich sein, während die Unterlegnen die von den Göttern Verachteten waren“ (1: 10). Schon dieses kurze Beispiel aus zwei Haupt- und zwei Nebensätzen zeigt den häufigen Wechsel zwischen Parataxe und Hypotaxe, der oft in einen Strom aus Schachtelsätzen mündet, für den die ÄdW bekannt ist. Hinzu kommen die eigenwillige Interpunktion, die nur aus Punkten und Kommata besteht, sowie die regelmäßige Auslassung des unbetonten ‚e‘ wie im Wort Unterlegnen.
2. Indem die Studierenden die impliziten und expliziten Verweise auf historische Ereignisse und Kunstwerke identifizieren und interpretieren, verbessern sie ihre Lesefähigkeit. Dadurch fördert der Roman die Bewusstheit für Literarizität, wie Hille und Schiedermaier in ihrem Kapitel zu Unterrichtszielen betonen (vgl. 223), indem er zeigt, wie literarische Form und Inhalt ineinandergreifen, um eine tiefere Reflexion über gesellschaftliche und individuelle Kämpfe zu ermöglichen. „Langsam schabten sie die Glieder heraus, tasteten sie ab, sahn Formen entstehen, deren Wesen Vollkommenheit war. Indem die Ausgeplünderten ihre Energien in ausgeruhte und aufnahmebereite Gedanken übertrugen, entstand aus Herrschsucht und Erniedrigung Kunst“ (1: 14). Wie unten weiter ausgeführt, veranschaulicht diese Passage die verschiedenen Erzählebenen: die Perspektive der antiken Steinmetze, der sich formende Altarfries sowie die moderne Kunstrezeption. Verschiedene Ebenen, die ein aktives Lesen fordern und die Studierenden zum Mit- und Weiterdenken einladen.
3. Zuletzt geht es um die Erfahrung der ästhetischen Dimension des Romans. Durch die Auseinandersetzung mit der Wechselwirkung zwischen Kunst

und Politik entwickeln die Lernenden ein differenziertes Verständnis von Kunst als Ausdrucksmittel des Widerstands (vgl. Altmayer et al. 396 f.). Insbesondere die Herakles-Figur soll als Metapher für die Mühen und Opfer des Widerstands gegen Faschismus und Unterdrückung erkannt werden. „Wir blickten in eine Vorzeit zurück, und einen Augenblick lang füllte sich auch die Perspektive des Kommenden mit einem Massaker, das sich vom Gedanken an Befreiung nicht durchdringen ließ. Ihnen, den Unterworfenen, zur Hilfe müsste Herakles kommen, nicht denen, die an Panzern und Waffen genug hatten“ (1: 14). So wie Coppie, Heilmann und der Ich-Erzähler die Massaker der Vorzeit mit ihrer bedrohlichen Situation als Antifaschisten im Jahr 1937 parallelisieren und alle Hoffnungen auf Herakles richten, bietet die ÄdW auch heute noch Potentiale zur Identifikation. Durch ästhetische Erfahrung entsteht Gleichzeitigkeit und der literarische Text wird zu lebendiger Kunst.

Um die genannten Lernziele für und mit der konkreten Zielgruppe umsetzen zu können, welche in der Praxis natürlich immer in Kombination auftreten (vgl. Hille und Schiedermaier 223), bedarf es einer realistischen Einschätzung der damit zusammenhängenden Herausforderungen. Bereits auf den ersten Seiten von Weiss' Konzeptroman wird die Größe der didaktischen Aufgabe offensichtlich. Bei der Lektüre geht es um nicht weniger als eine „dreifache Dekodierungsleistung“ (Koppensteiner und Schwarz 29). Erstens die sprachlich-semantische Dimension: die Sprache der ÄdW ist komplex, durch lange verschachtelte Sätze und einen häufig essayistischen Stil gekennzeichnet, der hohe Anforderungen an die Konzentration und das Textverständnis stellt. Zweitens die sprachlich-ästhetische Dimension: die dichte Intertextualität, die auf viele Kunstwerke und literarische Texte verweist, erfordert Sensibilität und subjektive Involviertheit. Drittens die historisch-kultursemantische Dimension: die thematische Vielfalt und intensive Auseinandersetzung mit politischen Ideologien setzt multiperspektivisches Denken und umfangreiches Hintergrundwissen voraus, insbesondere „im Rahmen der fremdkulturellen ästhetischen Kodes und Deutungsmuster“ (Esselborn 97 f.).

2.2. Didaktische Überlegungen

Zusammenfassend ließe sich sagen: Der Text ist zu lang, zu komplex, erfordert zu viel Vorwissen und besitzt zu viele semantische Leerstellen. Der Autor selbst spricht von einem hermetischen, gar esoterischen Werk (vgl. Weiss, „Zwischen Pergamon und Plötzensee“ 166 f.). Auf den ersten Blick widerspricht die ÄdW damit allen Kriterien zur Auswahl geeigneter Literatur im Fremdsprachenunterricht wie man in zahlreichen Publikationen zur Literaturdidaktik nachlesen kann (vgl. Niewalda 32, Koppensteiner und Schwarz 51 ff., Thonhauser 1455 f.). Gleichzeitig schreibt Koppensteiner, dass die Auswahlkriterien „in einen pädagogischen Kontext zu stellen“ sind (41) und Hille und Schiedermaier weisen darauf hin, dass Lernende nicht unterfordert werden sollten (vgl. 234). Laut Heimböckel und Pavlik gehe es in der Arbeit mit Literatur auch darum,

„Irritationsmomente zu initiieren, die es im Verlauf von Lernarrangements aufzulösen gilt“ (17).

Mit der Rahmenhandlung, die die Suche Heilmanns, Coppis und des Ich-Erzählers nach der richtigen Form des Widerstands erzählt, bietet die ÄdW überdies passende „Identifikationsangebote“ (Koppensteiner 14) für die Studierenden der University of Melbourne, die tendenziell gegenüber kulturkritischen Inhalten sehr aufgeschlossen sind. In jedem Fall ist und bleibt der Einsatz der ÄdW auch bei dieser Zielgruppe eine didaktische Herausforderung und das bedeutet: „teacher’s work and assistance is needed“ (Vërçani und Bezati 8).

Grundsätzlich verhält es sich bei der Didaktisierung von literarischen Texten wie mit allen komplexen Texten. Die Strukturierung der drei hier exemplarisch ausgeführten Unterrichtseinheiten von jeweils 90–120 Minuten folgt deshalb dem klassischen Konzept einer dreigeteilten Phasierung aus Vorentlastung, Erarbeitung und Sicherung, beziehungsweise Aufgaben vor, während und nach dem Lesen. Das heißt, es geht um die Planung und Sequenzierung von geeigneten Aufgaben zum Global-, Detail oder selektiven Verstehen sowie um den Einsatz von aktivierenden Sozialformen und Möglichkeiten der Binnendifferenzierung (vgl. Mach 121 f., Thonhauser 145 f.).

2.2.1 *Erste Begegnungen mit dem literarischen Text*

Die erste Stunde beginnt mit einem Input zum Autor, Entstehungs- und Wirkungsprozess der ÄdW. Die Studierenden erfahren, dass die ÄdW das Opus Magnum des deutsch-schwedischen Schriftstellers, Dramatikers und Künstlers Peter Weiss (1916–1982) darstellt. Sie entstand über einen Zeitraum von zehn Jahren und wurde zwischen 1971 und 1981 in drei Bänden veröffentlicht. Inspiriert von Dantes *Divina Commedia* folgt die Reise des Protagonisten einer dreiteiligen Struktur, in der die Hölle des Faschismus, das Fegefeuer des Exils und die Utopie einer gerechteren Welt auf über 1000 Seiten reflektiert werden. Entscheidend hierbei ist „die konsequente Perspektive von und für ‚Unten‘, das heißt für alle sozial Benachteiligten, worin sich eine weitere Parallele zu Dantes Höllenwanderung auftut“ (Wiebel 68). Der Roman basiert auf akribischen Recherchen des Autors und erhält durch die Montage aus Fiktion, Dokumentation und Theorie über literarische Gattungsgrenzen hinweg eine einzigartige Authentizität. Bei Lahann heißt es dazu, Weiss habe am Ende selbst nicht mehr gewusst, welche Teile wahr und welche erfunden waren. In seinem Buch besitze alles die gleiche Wirklichkeit (vgl. Lahann 285 f.). Zunächst in der BRD verurteilt und in der DDR sogar verboten, entwickelte sich die Romantrilogie schließlich zum Kultbuch und gilt heute als eines der bedeutendsten Werke der deutschen Nachkriegsliteratur. Posthum wurde Weiss dafür sogar der Georg-Büchner-Preis verliehen.

Um die genannten Zusammenhänge zu konkretisieren, folgt nun eine visuelle Präsentation exemplarischer Kunstwerke aus Musik, Malerei und Literatur, die in die Handlung des Romans eingebunden sind; wie Giuseppe Verdis „Marsch aus Aida“, Théodore Géricaults „Das Floß der Medusa“ oder Franz Kafkas „Das

Schloss“.¹ Da das Original aufgrund von Bauarbeiten im gleichnamigen Museum bis 2027 nicht zu besichtigen ist, betrachten wir den Pergamonalter als prominentes Beispiel für Architektur in der ÄdW anhand eines 3D-Modells (vgl. „Pergamonalter 3D-Anwendung“). Daran schließt sich die „direkte Begegnung mit dem Text, die zunächst vielleicht auch irritierende, schwierige und herausfordernde Begegnung der Lernenden mit dem literarischen Text“ an (Hille und Schiedermaier 235), zunächst akustisch angereichert durch die Stimmen professioneller Sprecher:innen und Soundfeatures eines Hörspiels (vgl. „BR Hörspiel“). Um die Sinnlichkeit des literarischen Textes erlebbar zu machen, startet die Bearbeitungsphase mit einer Online-Recherche zur griechischen Mythologie. In Kleingruppen sollen die Studierenden Text-Bild-Zuordnungen zur Gigantomachie durchführen sowie unbekannte Götterfiguren in einem englischsprachigen Glossar nachschlagen (vgl. „Greek Legends and Myths“). Dies dient der Herstellung einer ersten gemeinsamen Wissens Ebene, um die Komplexität des Textes auf einen Bildabschnitt, die Ostseite des Frieses, zu reduzieren. Im zweiten Schritt der Erarbeitungsphase geht es um die Analyse der formalen Struktur des Textes. In Einzelarbeit sollen einige der im Roman häufig vorkommende Partizipialkonstruktionen markiert und in Relativsätze umformuliert werden. Zum Beispiel: „Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit“ (1: 7) = Ein riesiges Ringen, das aus der grauen Wand auftaucht und sich an seine Vollendung erinnert und in die Formlosigkeit zurücksinkt. Ziel dieser Übung ist neben der Förderung zentraler grammatikalischer Strukturen des Deutschen die Konzentration aufs Detail, auf die Wort- und Satzebene, was wiederum die Komplexität der ersten Lektüre reduzieren soll. Gleichzeitig ermöglicht diese Aufgabe Binnendifferenzierung, das heißt sprachlich stärkere Studierende können zehn Beispiele finden und umformulieren, während schwächere vielleicht nur zwei Beispiele bearbeiten. Im dritten Schritt der Erarbeitungsphase beschäftigen sich die Studierenden mit der inhaltlichen Struktur des Textes. Wieder in Kleingruppen gilt es, die oben bereits erwähnten Erzählebenen beziehungsweise Zeitstrukturen des Textes zu sortieren. Sehr deutlich kann man die erzählte Zeit der Pergamonaltar-Passage nämlich in vier Ebenen einteilen: 1. Gigantomachie (Vorzeit), 2. Tempelbau in Pergamon (200 v. Chr.), 3. Wiederentdeckung des Tempels (1878), 4. Gegenwart des Romans (1937). Die Sicherung dieser globalen Textanalyse erfolgt über die Zuordnung ausgewählter Zitate im Plenum.

1 Auch wenn die Liste namhafter Künstler und Kunstwerke in der ÄdW anderes vermuten lässt, hat sich Peter Weiss explizit gegen einen kanonischen Kunstbegriff ausgesprochen. Die Wahl der Kunstwerke sei rein assoziativ im Zusammenhang mit der Handlung des Romans entstanden (vgl. Weiss, „Zwischen Pergamon und Plötzensee“ 164).



Abb. 1: Digitale Text-Bild-Zuordnung mit der Lernsoftware Learning Apps²

2.2.2. Exkursion Alte Nationalgalerie

Die zweite Unterrichtseinheit beginnt mit einem Input zum Gemälde „Das Eisenwalzwerk“ des Wahl-Berliners Adolph Menzel, das eine Szene aus einer industriellen Metallfabrik zeigt, in der Arbeiter unter schwerer körperlicher Anstrengung Eisen bearbeiten. Das Gemälde beeindruckt durch seine Größe (158x254cm), zahlreichen Details und dynamische Komposition, in der die Hitze, der Lärm und die physische Härte der Arbeit spürbar werden. Mit seinen dunklen Tönen, die die rauen Arbeitsbedingungen widerspiegeln, unterbrochen von glühenden Eisenstücken, gilt das Werk als bedeutende Darstellung der Industrialisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. In der ÄdW sagt der Ich-Erzähler dazu: „Allgemein wurde dieses Bild, dessen Original wir uns später in der Nationalgalerie ansah, eine Apotheose der Arbeit genannt“ (1: 353). Und dort hängt es noch heute, sodass die zweite ÄdW-Einheit vornehmlich aus einem gemeinsamen Besuch der Alten Nationalgalerie besteht. In Gruppen betrachten die Studierenden das realistische Gemälde von 1875 in Verbindung mit folgender Aufgabenstellung:

- Welche Gedanken und Gefühle löst das Bild und die dazu passende Passage in der ÄdW (1: 353–357) in Ihnen aus?
- Welchen Sätzen und Informationen aus dem Text stimmen Sie zu, welchen nicht?
- Was könnte der Alternativtitel ‚Moderne Cyklopen‘ bedeuten?

2 Kostenlose, webbasierte Lernsoftware zur Entwicklung von digitalen Übungen. Die Aufgaben können über Weblink oder QR-Code mit den Lernenden geteilt werden. Pergamonaltar-Collage vom Ostfries aus „Athene und Nike gegen Alkyoneus“ und „Zeus kämpft gegen Porphyryon“, Bildquelle Wikipedia.

- Welche Erfahrungen haben Sie gemacht? Was haben Sie gelernt?
- Halten Sie Ihre Reflexionen schriftlich fest.

Das Lernziel dieser Unterrichtseinheit ist nichts weniger, als zum ‚Wesen‘ der ÄdW vorzudringen: Die Verbindung von Kunst und Widerstand in der Literatur zu erfahren. Zudem ermöglicht die Bildbeschreibung und Textreflexion eine hohe Teilnehmerorientierung, denn Studierende können die Impulse leicht mit ihren eigenen Vorkenntnissen verknüpfen und sich entweder mehr mit der sozialen Frage, der ästhetischen Erfahrung oder der sachlichen Darstellung des technischen Fortschritts beschäftigen. Wie oben beschrieben ist die Teilnehmer:innengruppe sprachlich heterogen, dementsprechend können die Aufgaben auf Englisch oder Deutsch bearbeitet werden.

Viewing and discussing the painting, it became clear to me that one could interpret this work in a number of ways. On the surface level, one could assume that the workers, despite the tough conditions, take pride and understand the importance of their work. Some of them almost look happy to be working. Whilst this may be the case, upon closer examination, there are a number of clues that show there is more to this work, and to the life of the worker. We see their struggle, their pain, the lack of recognition for their labour. The sheer number of workers depicted suggests that the workers are replaceable – small cogs in a large machine, not individuals. I think the following 3 excerpts from the ÄdW summarise my views quite well. The ideas that the workers are prisoners of their machines/work, and that despite technological improvements over the decades, the fundamental process of work has not changed that much.

“Es handelte sich nicht um die Arbeit, so wie mein Vater von ihr sprach, um die Arbeit als Vorgang der Selbstverwirklichung, sondern um Arbeit geleistet zu niedrigstem Preis und zu höchstem Profit des Arbeitkäufers.”

“Es wirkt, als handelten sie selbständig, sie existieren aber einzig in ihrer Bindung an die Maschinen und Geräte, die das Eigentum anderer sind.”

“Besaßen wir heute auch eine Kantine, einen Waschraum, eine Umkleidekammer und konnten mit technischen Verbesserungen rechnen, so war der Produktionsgang doch noch der selbe, wie Menzel ihn dargestellt hatte Achtzehnhundert Fünfundsiebzig, vier Jahre nach der Zerschlagung der Commune.”

Abb. 2: Studentische Reflexion zum Gemälde „Das Eisenwalzwerk“ von Adolph Menzel (in Englisch)

2.2.3. Kreative Gruppenarbeit und Transfer

Die dritte Stunde fokussiert auf kreative Gruppenarbeit, um verschiedene Perspektiven auf den Text zu fördern. Die Betrachtung des Textes aus verschiedenen Perspektiven regt laut Esselborn zur „aktiven Selbstbeteiligung“ an (100) und stärkt die persönliche und emotionale Bindung zum Text. Die Studierenden haben die Wahl zwischen drei Aufgaben: 1. Die Erstellung eines dramatischen Hörbuchs zur Eingangsszene, 2. Die Illustration eines eigenen Pergamon-Fries‘ anhand Peter Weiss‘ Romanvorlage oder 3. Das Verfassen eines eigenen

Texts ausgehend vom Pergamonaltar. Für die Umsetzung überflogen die Studierenden nochmals die ersten Seiten des Romans nach 'brauchbaren' Textstellen, probieren und organisieren selbständig ihren Bearbeitungsprozess (vgl. Schier 8). Interessanterweise wird von keiner Gruppe Aufgabe 1 gewählt, vermutlich weil sie als simples Einsprechen einerseits zu einfach wirkte, die Produktion von Soundfeatures andererseits zu kompliziert.



Abb. 3: Kreative Gruppenarbeit zur Pergamonaltar-Szene © privat

Den Abschluss der gemeinsamen Auseinandersetzung mit der ÄdW stellt eine Plenums-Diskussion dar, in der es um Transfer und Reflexion geht. Die beiden programmatischen Impulszitate sowie Impulsfragen sollen das Thema Kunst und Kunstaneignung weiter vertiefen. Durch den Rückbezug auf die Lebenswelt der Studierenden ermöglicht die Lektüre neue Erfahrungen, die im besten Fall einen persönlichen Bildungsprozess initiieren (vgl. Niewalda 30), der über das Seminar hinausgeht, denn „die Ästhetik des Widerstands [ist] nicht auf die Kunst beschränkt“ (Behrens 3).

Impulszitat 1: „Und was für die Unkundigen im magischen Dunkel lag, war für die Wissenden ein nüchtern einzuschätzendes Handwerk. Die Eingeweihten, die Spezialisten sprachen von Kunst, [...] die andern aber, die nicht einmal den Begriff der Bildung kannten, starrten verstohlen in die aufgerissenen Rachen, spürten den Schlag der Pranke im eignen Fleisch“ (1: 9).

- Wie ist der Zugang zu Kunst heute, in unserer Gesellschaft organisiert?
- Welche Beispiele engagierter Kunst kennen Sie?
- Wann wirkt Kunst emanzipativ auf Sie persönlich?

Impulszitat 2: „Und Coppi nannte es ein Omen, daß gerade er [Herakles], der unsresgleichen war, fehlte, und daß wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen hatten“ (1: 11).

- Warum ist die Stelle des Herakles auf dem Fries leer, was könnte das bedeuten?
- Welche Mythen oder mythischen Figuren sind heutzutage relevant und wie bewerten Sie diese?

3. Ästhetik als flüchtiger Verstehensprozess

Die Figur des Herakles kann entsprechend der Offenheit literarischer Interpretation (vgl. Heimböckel und Pavlik 18) didaktisch genutzt werden, um den Roman *pars pro toto* zu verstehen. Herakles verkörpert den mythischen Helden, dessen Leiden und Kämpfe jenen der Arbeiterklasse und antifaschistischen Kämpfer ähneln. Der Umgang mit der Herakles-Lücke beziehungsweise der semantischen Leerstelle ist wichtig, weil sie aktiv zum Selbstdenken auffordert. Laut Heimböckel und Pavlik wird im Prozess der Lektüre offensichtlich, „dass Formen des Scheiterns, der Irritation und des Nicht-Verstehens integrale Bestandteile von Verstehensprozessen“ sind (19). Klar ist aber auch, dass diese entscheidenden Bestandteile nicht erzwungen werden können und ästhetische Erfahrung unberechenbar und flüchtig bleibt. Ästhetik „ist ein wichtiges, aber instabiles Element des Lernens“ (21) oder wie die drei Freunde es auf den ersten Seiten der *ÄdW* formulieren: „Und allmählich erst konnten wir den Erwägungen folgen, welche Art von Wendungen Herakles dabei vollzogen, welche Fehler er begangen und, vielleicht, welche Erkenntnisse er auf seinen Fahrten gewonnen hatte“ (1: 18f).

Obwohl die *ÄdW* nur in wenigen Ausschnitten gelesen wurde, insbesondere die Eingangsszene zum Pergamonaltar (1: 7–15), lässt sich feststellen, dass der Roman für den Einsatz im *German Studies* Unterricht geeignet ist, insbesondere in einem *Overseas Subject* wie *'Berlin and Beyond'*, bei dem es weniger um sprachliche Entwicklung und mehr um die (inter)kulturelle Erfahrung geht. Studierende haben Kunst als Dokumentation historischer Ungerechtigkeiten, als kritisch, als widerständig erfahren und konnten relevante Bezüge zur Gegenwart herstellen. So heißt es im studentischen Reflexionstext zum Eisenwälzwerk oben, dass sich der grundlegende Arbeitsprozess trotz technologischer Verbesserungen nicht verändert habe. Die Arbeiter seien weiterhin Gefangene ihrer Maschinen.

Entscheidend dabei ist der direkte Kontakt mit den im Roman behandelten Themen und Kunstwerken vor Ort. So war die Lektüre ausgewählter Passagen in Verbindung mit dem Besuch der Alten Nationalgalerie sowie der Gedenk-

stätte Plötzensee, wo die realen Widerstandskämpfer Hans Coppi, Horst Heilmann und weitere Mitglieder der Roten Kapelle im Jahr 1942 von den Nazis ermordet wurden (vgl. Lahann 288), neben einem erweiterten Romanverständnis sowohl für die Persönlichkeitsentwicklung der Lernenden als auch im Hinblick auf ihre Ambiguitätstoleranz extrem wertvoll (vgl. Merklin 20).

Auf der intuitiven, affektiven Ebene wurden die Studierenden in jedem Fall angesprochen, unabhängig davon, ob der Inhalt intellektuell vollständig erfasst wurde. Darin löst sich zum einen die Idee von Ästhetik im Allgemeinen ein, denn „Ästhetisches Verstehen hat [...] gerade nicht den Abschluss bzw. die Definition ‚kognitiv-begrifflicher Zuordnungen‘ zum Ziel“ (Heimböckel und Pavlik 13) und zum anderen die Idee des Romans von Peter Weiss im Besonderen. Durch ihre komplexe Sprache, vielschichtige Erzählstruktur und dichten ideologischen und ästhetischen Dimensionen sperrt sich die ÄdW einer konsumistischen Lektüre, sondern macht Arbeit – und löst damit das Titelprogramm ein: Die Ästhetik des Widerstands ist „widerständige Ästhetik und ästhetischer Widerstand“ (Behrens 3) zugleich, wodurch Kunst sowohl zum Spiegel als auch zum Akteur des Widerstands wird.

Literatur

- Altmayer, Claus et al. Hrsg. *Handbuch Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Kontexte – Themen – Methoden*. J.B. Metzler, 2021.
- Behrens, Roger. *Zur Ästhetik des Widerstands. Eine kritische Intervention*, 20.08.2024, <http://rogerbehrens.net/zur-aesthetik-des-widerstands/>.
- „BR-Hörspiel.“ *Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. Hörspiel in 12 Teilen*, 12.11.2024, <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-pool/hoerspiel-weiss-aesthetik-widerstand-100.html>.
- Esselborn, Karl. *Interkulturelle Literaturvermittlung zwischen didaktischer Theorie und Praxis*. Iudicium, 2010.
- “GER.“, *Gemeinsamer Europäischer Referenzrahmen*, 04.04.2025, <https://www.europaeischer-referenzrahmen.de/>
- „Greek Legends and Myths.“, *Glossar über Griechische Legenden und Mythen auf Englisch*, 10.10.2024, <https://www.greeklegendsandmyths.com/a---atoz-greek-mythology.html>
- Heimböckel, Hendrick, and Pavlik, Jennifer, Hrsg. *Ästhetisches Verstehen und Nichtverstehen. Aktuelle Zugänge in Literatur- und Mediendidaktik*. transcript, 2022.
- Hille, Almut und Schiedermaier, Simone. *Literaturdidaktik Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Eine Einführung für Studium und Unterricht*. Narr Francke Attempto, 2021.
- Koppensteiner, Jürgen. *Literatur im DaF-Unterricht. Eine Einführung in produktiv-kreative Techniken*. öbv&hpt, 2001.
- Koppensteiner, Jürgen und Schwarz, Eveline. *Literatur im DaF/DaZ-Unterricht. Eine Einführung in Theorie und Praxis*. praesens, 2012.

- Lahann, Birgit. *Peter Weiss. Der heimatlose Weltbürger*. Dietz, 2016.
- Mach, Thomas. „Literatur im DaF-Unterricht: Einige Kritische Anmerkungen“. *AUC Philologica* 3 (2022), 119–133, 02.08.2024, https://karolinum.cz/data/clanek/11426/Phil_2022_3_0119.pdf.
- Merklin, Martina. „Literatur im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. Ein Modell zur Didaktisierung literarischer Texte“. Hrsg. Michael Dobstadt et al. IDT 2013 Band 3.2 Kultur, Literatur, Landeskunde. University Press, 2015, 11–22.
- Niewalda, Katrin. *Literatur im DaF-Unterricht für Anfänger. Überlegungen und Vorschläge*, 15.07.2024, <https://core.ac.uk/download/pdf/230512212.pdf>.
- „Pergamonaltar 3D-Anwendung.“ Staatliche Museen zu Berlin und Fraunhofer Institut, 03.01.2025, <https://3d.smb.museum/pergamonaltar/>.
- Schier, Carmen. „Ästhetische Bildung in DaF und im fremdsprachlichen Literaturunterricht als Grundlage für eine nachhaltige Allianz zwischen Denken und Empfinden. Ästhetisches Lernen im DaF-/DaZ-Unterricht“. Hrsg. Nils Bernstein und Charlotte Lerchner. *Materialien Deutsch als Fremdsprache* Band 93, 2014, 3–18.
- Thonhauser, Ingo. „Textarbeit im Fremdsprachenunterricht als Frage fachdidaktischer Kompetenz“. *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 25.1, (2020), 1451–1470.
- Vërçani, Brunilda und Bezati, Enkela. „Literary Texts in Teaching German as a Foreign Language“. *European Journal of Education* 2(3), (2019), 1–4.
- Weiss, Peter im Gespräch mit Burkhardt Lindner. *Zwischen Pergamon und Plötzensee oder die andere Darstellung der Verläufe*. Hrsg. Karl-Heinz Götze und Klaus R. Scherpe. *Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss*, 1981, 150–173. Weiss, Peter. *Ästhetik des Widerstands*. (Roman in 3 Teilen). Suhrkamp, 1988.
- Wiebel, Andreas. „Die wache und die geträumte Revolution. Kritische Weltliteratur in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*“. Hrsg. Goethe Society of India. *Yearbook 2012. World Literature & Translation as Cultural Praxis*, Mosaic Books, 2013, 66–83.

Nazi Resistance Figures as a Topic in Orientation Courses

Abstract

*Der Beitrag fokussiert Erkenntnisse zur Darstellung von Widerstandsmitgliedern in Lehrwerken für den in Deutschland an nicht-europäische Migrant*innen gerichteten sogenannten Orientierungskurs. Ein Schwerpunkt wird auf die Darstellung im Lehrwerk Mein Leben in Deutschland gelegt. Vorgestellt werden die Ergebnisse einer Deutungsmusteranalyse im methodischen Rückgriff auf eine Foucaultsche Diskursanalyse.*

1. Introduction

When the *Act on Control and Limitation of Immigration and Regulation of Residence and Integration of Union Citizens and Foreigners* (Immigration Act; Zuwanderungsgesetz) came into force in Germany on 1 January 2005, a new field of research emerged for the subject of German as a Foreign and Second Language. It introduced the new *Act on Residence, Employment and Integration of Foreigners in the Federal Territory* (Residence Act; AufenthG). Subsequent regulations created the so called ‘integration course’ and legally regulated who has to learn what in which courses. Non-European immigrants to Germany can be obliged¹ to attend these ‘integration courses’. The course consists of two parts: a language course, which should lead them to level B1 of the *Common European Framework of Reference for Languages* (CEFR), and an ‘orientation course’, among whose aims is the achievement of “a positive assessment of the German state” (*Konzept für einen bundesweiten Integrationskurs* 30; *Curriculum für einen bundesweiten Orientierungskurs* 2007 7). This article examines textbooks approved for the course, from a cultural studies perspective.² The study centres on the overall question of the discursive construction of Nazism as a topic in the

- 1 There is an obligation to attend an integration course if the person is generally entitled to the course under Section 44 AufenthG and the person is also “unable to communicate orally in a simple manner in German” (Section 44a (1) sentence 1, unless otherwise specified, all translations are my own) or if the person receives benefits under Book II of the German Social Code and is requested to do so by the responsible state support provider or the person “is in particular need of integration” and is requested to attend by the immigration authority or the person receives benefits under the Asylum Seekers Benefits Act and the responsible authority requests attendance. If the obligation to participate is not complied with, benefits may be withheld.
- 2 Textbooks are approved by the *Federal Office for Migration and Refugees* as a subordinate agency of the German *Federal Ministry of the Interior*.

orientation course. It is therefore not a simple textbook analysis, but rather a Foucauldian discourse analysis of the discursively produced content on Nazism, focusing on the portrayal of the resistance to the Nazi regime within the approved textbooks.

Altmayer writes that orientation courses, with their curricula and teaching materials, are “undoubtedly one of the most interesting and current fields of research in cultural studies in the field of German as a Second Language” (*Kulturstudien* 24). Gaps in research on participants, teachers, teaching materials, and changing curricula in orientation courses have so far been addressed only sporadically and/or with a very narrow view. Zabel carried out an observation of orientation course interactions, which she analysed with regard to the orientation or disorientation of the participants—taking the aspect of orientation in ‘orientation course’ literally. She concludes, that the path from disorientation to orientation leads via various loops of resistance—also resisting the textbooks used (*Typen des Widerstandes; Religionsfreiheit*). While Zabel focusses on orientation, Fornoff chooses to focus on the promotion of democracy and values in orientation courses for his study. He follows an empirical exploration by interviewing course instructors. As a result of the study, it can be stated that the course instructors are convinced of the necessity of education on values for migrants. There is no reflection however in the study on the views of the course instructors and the sometimes racist remarks made by the instructors about the participants.³ Central to this article, the state of research on the teaching of Nazism as a compulsory topic in orientation courses is even more fragmented or normative. For example, Kenkmann et al. conducted their research under the principle: “Successful integration should also be measured by attitudes towards Israel and the Jews” (*Integration durch Geschichte* 8).⁴

Accordingly, numerous unanswered questions remain regarding the topic of Nazism in adult learning contexts with German as a Second language, especially in orientation courses. Some of these questions regard the interpretation and participation opportunities offered in this learning context and the subject positions assigned to participants in remembering Nazism in a postmigrant, post-Nazi society. This paper can discuss only the depiction of resistance figures in approved orientation course textbook units, due to limitations of space, and focusses on the textbook *Mein Leben in Deutschland* when choosing the examples. In this chapter I first explain from a theoretical perspective why I understand the orientation course as a Foucauldian *dispositif* and the negotiation of Nazism as a *pattern of meaning* (Altmayer *Kulturstudien*) requiring a discourse-analytical approach (Section 2). In Section 3, I go on to conduct an analysis of the portrayal of resistance figures in orientation course textbooks, and position the insights derived in relation to the contrasting depiction of victims and

3 Other of the few studies are Hartkopf; Hentges; Kaden; Lindinger; Nghi Ha and Schmitz; Wolbergs.

4 Other of the few studies are Kenkmann et al. *Leben in Deutschland*; Wolbergs.

survivors in orientation course textbooks. I work out the extent to which resistance is afforded sayability and showability.

2. Theoretical position and methodological approach

The orientation course examined here is an institutionalised space that participants must attend under threat of benefit cuts. A state curriculum, private-sector textbooks, and teachers who must report participants' absences to a regulatory body create a system where the knowledge being processed is given reality and which the participants encounter as truth. Participants cannot escape this apparently legitimate, but in any case, stable, knowledge. Consequently, I interpret the textbooks and the regulations that exist around them as symbolic and material objectifications of practices, and I analyse the orientation course through the prism of Foucault's concept of the *dispositif*, 'which shows how power and knowledge are reproductively and productively inter-linked' (Kajetzke 42).

Following Foucault's definition of the *dispositif*, the orientation course emerges within the framework of the Immigration Act (*Zuwanderungsgesetz*), the conception of a nationwide integration course (*Konzept*), the development of orientation course curricula (*Voneinander lernen; Curriculum 2007; Curriculum 2009; Curriculum 2013; Vorläufiges Curriculum 2016; Curriculum 2017*), the textbooks (*Orientierungskurs. Grundwissen Politik, Geschichte und Gesellschaft in Deutschland; 100 Stunden Deutschland. Orientierungskurs Politik, Geschichte und Kultur; miteinander leben. Unterrichtsmaterial für Orientierungskurse; Zur Orientierung. Basiswissen Deutschland; Mein Leben in Deutschland*), and the applied teaching practice. This melange of factors represents a heterogeneous interplay "that combines discourses, institutions, [...] regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, and moral or philanthropic propositions; in short, the said as well as the unsaid" (Foucault 119–120). Consequently, questions must be directed at the orientation course as a *dispositif* regarding the power and strategic functions of the discursively produced problems, such as the construction of a deficient participant, as well as the orientation course as an alleged solution to this very 'problem'.

To explain the construction of knowledge on Nazism in the *dispositif* orientation course, I apply the concept of *pattern of meaning*. Developed by Altmayer (e.g. *Kind der Praxis; Kulturstudien*), this concept argues that a pattern of meaning is a category of knowledge that "circulates and stabilises discourses" (*Kulturstudien* 72). The pattern can be changed or developed, but exhibits a certain stability and resistance to change. The pattern also refers to past discourses, and the typified knowledge can be reconstructed in the form of propositional statements. The pattern of meaning 'Nazism' does not comprise a fixed canon of knowledge and is therefore not exhaustively describable. The pattern is rather understood as a complex network of meanings with reference to, among other things, the ideology of National Socialism, the Second World War, and the

Holocaust. The patterned but multifarious and not reductive knowledge of Nazism is a permanent point of reference for many things, from discourses on global crises as well as refugee and migration movements to the concrete remembrance of Nazism in post-Nazi migration society. An example for a reference to a past discourse is the discussion surrounding the Alternative für Deutschland (AfD) MP for Saxony, Jörg Dornau, who was suspected of having employed political prisoners on his onion farm in Belarus. The use of the term forced labour in this context, especially when it concerns a politician of the extreme right, evokes references to Nazi forced labour, the difficult process of coming to terms with forced labour as a crime, and the fight for compensation of former forced labourers. In addition to the traditional pre-interpretations and references to past discourses, the definition of *patterns of meaning* also specifies that the respective pattern is still used in discourses and in situations of action and communication. While Nazism continues to be the subject of research and discursive shifts enable new research perspectives—such as the examination of queer victims (Ashton; Hájková)—Nazism is a constant point of reference and remembrance, rather than just a term for twelve years of German history.

Knowledge reconstruction is the central starting point for this article, as it is assumed that knowledge of Nazism can be reconstructed from legal and integration-policy documents for the orientation course, from the curricula for the orientation course, and in the textbooks authorised for the orientation course. Access to the *dispositif* is therefore gained by means of a corpus consisting of the abovementioned legal texts on the orientation course, the orientation course curricula back to the beginning of the course, the approved orientation course textbooks, the teachers' handouts for the textbooks, additional materials offered by the publishers, and the relevant audio texts of the textbooks. This article focusses on the approved textbooks (*Miteinander; Basiswissen; Grundwissen; Leben; 100 Stunden*).

How patterns of meaning can be researched is a matter of debate within the publications available to date,⁵ even if the approach is based mostly on a Foucauldian understanding of discourse and a discourse-analytical methodological superstructure—which is also the basis here. My aim is not to 'search' for different patterns of meaning in the corpus, but to conduct research based on the pattern of meaning 'Nazism'. As a pattern cannot be described exhaustively, I approached it through an intensive field inspection and conceptual-historical examination. Accordingly, I carried out an examination of exemplary knowledge of 'Nazism', in this case specifically memory of resistance figures, to approach the material in an informed manner, but without obscuring the view of

5 Contributions to the debate include Altmayer *Kulturwissenschaftliche Diskursanalyse*; Altmayer et al.; Azer and Feike; Kasper; Maringer *Kulturelle Deutungsmuster; Deutungsmuster Europa*; Ucharim *Die traditionelle Lehrwerkanalyse und die Diskursanalyse*; *In meiner Heimat*; Voerkele; Wolbergs and Kasper.

the discourse fragments in the corpus through a strictly deductive approach. The derived methodological procedure I followed comprises a multistep, iterative process including:

1. the phrasing of an overarching research question, differentiated in the course of the project;
2. extensive field inspection of and
3. description of the pattern of meaning considered for the work;
4. corpus creation;
5. the finalisation of the research question;
6. macroanalysis of the entire corpus and additional microanalysis of selected parts of the corpus,
7. evaluation of the analyses, and
8. recontextualisation.

For the analysis I used the software MAXQDA, a program to conduct and assist with among others qualitative research. As part of the macroanalysis, I identified the textbook pages in Module II, 'History and Responsibility', in all approved textbooks for the orientation course as central to further the analysis; thus, they became the subject of the microanalysis. The microanalysis I carried out comprised an inductive coding of the textbook surface, the linguistic and rhetorical approach, and content-related statements. In the microanalysis I also focussed on the images used in the textbooks. I followed Renggli, who suggests that the study area should first be explored and documented for a Foucauldian inspired image analysis. In addition to the abovementioned field inspection on the history of the interpretation of Nazism, my suggested exploration involved an additional examination of the state of research on the general use of images in language textbooks (Hecke; Hecke and Surkamp; Inal), as well as research into images of Nazism, in particular changes in the visual memory of Nazism (Knoch) and the generational and social influence of the impact of symbolic images of the Holocaust (Schönemann). This approach makes it possible to set a reference point for my discussion in the later presentation of the results.

For the analysis of the textbook images, I focused on the image types and the image content. The images of resistance fighters examined for this article were assigned the code 'historical image' in terms of image type, distinguishing them from, for example, images of fictional textbook characters. The images of Claus Schenk Graf von Stauffenberg and the Scholl siblings, Georg Elser, and Dietrich Bonhoeffer were assigned the code 'Resistance/Consequences of Resistance' with regard to image content. In principle, several codes could also be assigned to images with regard to image content. For example, the image of the memorial of leaflets of the *Weißer Rose* at the University of Munich was coded both as 'Remembrance' and as 'Resistance/Consequences of Resistance'. I then evaluated the images assigned with the same image content codes according to the following question scheme:

1. In which textbooks are [image content] depicted?
2. Where is the image positioned on the page?
3. What can be seen in the picture?
4. What information about the picture is present or can be researched?
5. What similarities are there?
6. Which aspects of the analysis carried out by the researcher must be considered in the presentation of the results, as determined by the question scheme?

My aim was to approach the implicit via the explicit and, in the sense of Renggli, not only to work out “who made what visible when and where, how and for what purpose, but above all how self-evident facts were produced in the process” (51–52).

3. Representations of resistance figures in *Mein Leben in Deutschland* and their relation to the overall findings

From the outlined analysis of the corpus, results could be extracted on the construction of victims and survivors, of perpetrators, of bystanders, of resistance members, and of remembrance. Regarding the representation of victims and survivors in orientation course textbooks, I found that they are primarily nameless and invisible; with regard to perpetration, the focus is on Adolf Hitler as the sole perpetrator, and the representations of bystanders serve narratives of exculpation. The portrayal of remembrance in the orientation course textbooks—reinforcing the findings on victims and survivors—occurs without those to be remembered; for example, some of the names on the *Stolpersteine*⁶ depicted in the textbooks are illegible. Furthermore, the portrayal of Willy Brandt’s genuflection⁷ does not serve to examine ghettos or even the uprising in the Warsaw ghetto, but rather to portray remembrance.

-
- 6 A *Stolperstein* is intended to commemorate people at the last place they chose freely to live, work or study before they fell victim to Nazi terror, forced euthanasia, deportation to a concentration or extermination camp, or escaped persecution by emigrating or committing suicide. *Stolperstein* literally means ‘stumbling stone’, and the concrete cube with a brass plate—incribed with the name and dates of life of victims of Nazi extermination or persecution—is set into the pavement. The *Stolperstein* project was initiated by the German artist Gunter Demnig in 1992.
 - 7 The genuflection took place in December 1970 in Warsaw. German Chancellor Willy Brandt visited the city to sign the treaty that was to regulate relations between the Federal Republic of Germany and the People’s Republic of Poland. Part of the state visit was a wreath-laying ceremony at the Warsaw Ghetto Memorial. There, Brandt unexpectedly sank to his knees, a gesture that was understood as a request for forgiveness.

All five textbooks include the topic of resistance and refer to the *Weißerose*—explicitly Sophie and Hans Scholl, depicted with identical images in three of the textbooks (*Miteinander* 103; *Grundwissen* 43; *Leben* 55) and one group picture (*100 Stunden* 82). Claus Schenk Graf von Stauffenberg is also mentioned in all five textbooks and shown in three nearly identical images across the textbooks *miteinander leben* (103), *100 Stunden Deutschland* (*100 Stunden* 82), and *Mein Leben in Deutschland* (55). The other two textbooks, *Orientierungskurs* (43) and *Zur Orientierung* (38), show the destroyed Führer’s headquarters/*Wolfsschanze* after the assassination attempt by Stauffenberg. Two of the textbooks personify the resistance additionally with Georg Elser (*Miteinander* 103; *100 Stunden* 82). Dietrich Bonhoeffer is named and depicted only in the textbook *Mein Leben in Deutschland* (*Leben* 55).

In the unit on Nazism, the textbook *Mein Leben in Deutschland* devotes about one page to a chronology of the events of Nazism (*Leben* 53), half a page to the ideological principles of Nazism (54), and half a page to conformist behaviour (54). A whole page is then again devoted to resistance under Nazism (55). Resistance therefore plays a clearly visible role in the textbook. Tölle states that “significantly more lines of text, work assignments, and pictures” are devoted to the resistance in *Mein Leben in Deutschland* compared to “explanations of the crimes of Nazism” (32). Additionally, Strangmann’s work on school books identified that the chapter on German resistance usually follows the chapter on the Holocaust, as is the case here (133). This structure can give the impression that “a narrative is deliberately written here that aims to offer pupils a German past and identity that is not entirely based on negative parameters and that partially exonerates the German population from its (shared) guilt” (133). Both the extensive space provided to resistance and the order in which the content is presented does fit with the overall aim of the course to achieve “a positive assessment of the German state” (*Konzept* 30; *Curriculum* 20177).

The first task on resistance in *Mein Leben in Deutschland* asks students which films or literature they have already seen in which they learned about the resistance. Three examples are given, two of which are written in the style of a notepad, linked to the work assignment “make notes in pairs” (*Leben* 55). On the first note, *The Diary of Anne Frank* is mentioned and used as an ‘example of the courage of friends’—in other words, the courage of Miep Gies and other supporters of the Frank family is emphasised. Irrespective of the supporters’ courage, however, it is striking that Anne Frank is not mentioned for her own sake, but merely serves as a foil for the resistance activities of third parties. The second example is also depicted on a notepad and refers to the film *Schindler’s List*, while the third example is a film poster for the film *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, starring Julia Jentsch, who is also depicted on the film poster. The textbook overlays the real person Sophie Scholl with that of Julia Jentsch. This depiction reflects what Paul has identified as a ‘Sophie Scholl cult’, for which he also identifies a superimposition of filmic persons on the real person—which is visible here (396). The teacher handout on *Mein Leben in Deutschland*—which

offers concrete suggestions for teachers to implement the content step by step—suggests bringing material to class to work on this first task. Among the films and books suggested are the books *Jeder stirbt für sich allein* by Hans Fallada and Anne Frank’s diary or the films *Schindler’s List*, *Valkyrie*, and *The Pianist*. The handout then asserts that, ‘it is questionable whether the participants will recognize any of this’ (*Leben Lehrendenhandreichung* 28). This is contributing to the aforementioned constructed image of a deficient learner.

Two further tasks follow below the task with the notepads; first, images are to be assigned to texts and then a reading comprehension task is to be completed. There are four images in the assignment task: (from left to right) Claus Schenk Graf von Stauffenberg, then the two portraits of Hans and Sophie Scholl—to which only one text is to be assigned—and Dietrich Bonhoeffer on the right. The portrait of Dietrich Bonhoeffer is to be assigned to this text in the task:

Dietrich Bonhoeffer (1906–1945) studied theology and later worked as a theologian and university lecturer. From 1933, he openly opposed Hitler and the NSDAP, gave lectures and distributed leaflets. He founded a resistance movement of Protestant Christians. Bonhoeffer was banned from speaking and writing, arrested in 1943, and killed in a concentration camp in April 1945. (*Leben* 55)

Bonhoeffer’s murder “in April 1945” is stated as occurring “in a concentration camp” (*Leben* 55, emphasis by author). Both the specific date of 9 April 1945 and the specific Flossenbürg concentration camp remain unnamed, however. This simplification runs through the textbooks, but mainly concerns victims and survivors. The text is followed by a reading comprehension task posing two statements about each resistance member depicted, where the course participant is to indicate whether each statement is true: for Bonhoeffer, “Bonhoeffer was active in the church resistance” and—it only contains an impersonal ‘he’, but is assigned to Bonhoeffer due to the logic of the task—“He was killed long before the end of the war” (*Leben* 55). The answer key indicates that the sentence about ‘church resistance’ is true, while the second sentence is false. The textbook here is certainly faced with the difficult task of adapting the highly demanding content for the A2/B1 CEFR language level. Nevertheless, this adaptation results in further significant simplification. The statements made in the text accompanying Bonhoeffer’s image are correct, but tell a low-resolution story. He behaved in various ways in opposition to the state; for example, Bonhoeffer had already written an essay entitled ‘The Church and the Jewish Question’ on 14 April 1933 out of a Christian motivation, in which he expected the church to take a critical stance towards the state’s actions (Gremmels/Grosse 14). He also assisted in the successful escape of a group of Jews to Switzerland in 1941/42 (20). However, one of the decisive factors in his conviction and execution was that he was not merely an accomplice to the plans of his brother-in-law Hans von Dohnanyi. Bonhoeffer’s many foreign contacts were used to liaise between the German military resistance and the Allies and in this capacity, he undertook conspiratorial trips to Switzerland, Norway, and Sweden (Housley 243–246).

With the failed assassination attempt on Hitler on 20 July 1944, there was reliable evidence of the ‘complicity’ of Bonhoeffer, who had already been imprisoned since April 1943. The construction of Dietrich Bonhoeffer as a Christian figure of remembrance—extensively discussed in Lorentzen—is completely absent.

This treatment is not specific to Bonhoeffer, but fits the overall findings on the presentation of resistance in these textbooks. Stauffenberg, too, is presented in a greatly simplified narrative across all textbooks. The reproduction of the narrowed narrative surrounding 20 July 1944—ignoring, for example, the complex group structure and non-democratic and anti-Semitic attitudes within it—ties in to the myth of the clean *Wehrmacht*, according to which the regular German armed forces were not involved in war crimes and the Holocaust. This myth was challenged in the mid-1990s with the so-called ‘Wehrmacht exhibition’ focussing on the war crimes of the *Wehrmacht*. Although the exhibition did not present any fundamentally new facts, it triggered highly emotional reactions, which, from 1996/97 onwards, escalated into an almost nationwide scandal (Knäpple 312). This highly simplified treatment of resistance figures in *Mein Leben in Deutschland* also fits with my overall findings that concrete information about persecution and killing is missing from the textbooks. For example, there are no captions for the synagogues depicted in the textbooks that would make it possible to identify a specific synagogue. These depictions therefore serve only as an indexical reference to the general burning of synagogues. Pictures are also provided with incorrect captions, for example a photograph of liberated concentration camp prisoners is captioned “1942” (*Basiswissen* 38), whereas it should be ‘1945’, or a picture from Kauffering IV, subcamp of Dachau concentration camp, is attributed to the Buchenwald concentration camp (*Miteinander* 97).

While simplistic explanation applies to all groups—victims and survivors, perpetrators, resistance figures, bystanders—the images of the groups are very different. All members of the resistance are shown in portraits in the textbooks. These portraits are mostly in half-profile or three-quarter profile, with only Dietrich Bonhoeffer looking at the viewer. It would be possible to differentiate here between Bonhoeffer’s image (*Leben* 55)—which can be assumed to have a certain ‘demand’, meaning “the participant’s gaze [...] demands something from the viewer, demands that the viewer enter into some kind of imaginary relation with him or her” (Kress/van Leeuwen 118)—and the other portraits of Sophie Scholl, Hans Scholl, Georg Elser, and Claus Schenk Graf von Stauffenberg—which presumably only contain an ‘offer’ due to the half or three-quarter profile, which “address us indirectly”. However, this is less revealing than the comparison of the portraits of the resistance members with other members of their resistance group and with the images of victims and survivors and images of perpetrators. The other people in the respective groups are not mentioned, even if they can be seen in a group picture, as is the case with Christoph Probst of the *Weißer Rose* (*100 Stunden* 82). Or they are named only on a memorial

stone, as with the other conspirators of the July 20 attempt (*Miteinander* 103). If we compare the close-up portrayal of the resistance with the images of victims and survivors, this contrast becomes even more visible. Only in one textbook is a murder victim—Hans Fröhlich—named and visualised (*Miteinander* 116). Only in the textbook *Orientierungskurs (Grundwissen* 46) is a survivor—Magda Hollander-Lafon—named and visualised. The invisibility of victims even goes so far that the textbook *Mein Leben in Deutschland* uses a picture of survivor Eleonore Hertzberg to illustrate a fictional classroom conversation of bystanders with students with no reference to her name or history (*Leben* 54). Resistance is therefore clearly portrayed very personally through five individual people in the textbooks—in image and text, in stark contrast to victims, survivors, and perpetrators.

4. Conclusion

In this article, the *dispositif* ‘orientation course’ was analysed with regard to the use of knowledge about Nazism, understood as a *pattern of meaning*. Knowledge specifically about resistance figures was reconstructed from the approved textbooks for the orientation course. It became apparent that the depiction of resistance figures differs from the depiction of other groups in the textbooks on one hand and, on the other, ties in with discourses of German remembrance, such as that of the clean *Wehrmacht*. The use of the concept *dispositif* proves to be useful as it helps to consider the knowledge on resistance figures also within its relationship to power. The prominent portrayal of the resistance for example is closely linked to the German national identity (Knoch 918). Paired with the results on the narrowing of perpetration to Adolf Hitler and on German victimhood, it enables and furthers a collective exculpation. It should also be emphasised that the members of the resistance chosen for the textbooks were all executed. This depiction limits the existing room for resistance and portrays it as deadly. This view is shared by Tölle, the depiction creates the impression that “resistance automatically led to death” (43). In addition to what is visible, we must also ask about what is not visible. As we have just seen, the focus is on Christian conservative and military resistance—resistance from victim groups is not visible and reinforces narratives about victims as being without agency. This characterisation goes hand in hand with the fact that the omission of resistant behaviour by Jews, Sinti*zze, and Rom*ja, for example, reinforces the view of them as passive victims.

The textbooks thus reproduce hegemonic interpretations of Nazism and fall short of the self-imposed aim of presenting controversial content in its controversial nature (*Curriculum* 2017 14). At the same time, the content is understood as necessary for an integration in the German society without reconstructing the frequently described powerful practice of an “integration policy [...] as a regime of normalisation and discipline” (Castro Varela 69). This encourages the normalisation of these interpretations and the history addressed to migrants in the orientation course thus serves a memory sovereignty.

Bibliography

- Altmayer, Claus. "Kulturwissenschaftliche Diskursanalyse im Kontext des Faches Deutsch als Fremdsprache: Ziele und Verfahren." *Diskurse und Texte: Festschrift für Konrad Ehlich zum 65. Geburtstag*, edited by Angelika Redder, Stauffenburg, 2007, pp. 575–584.
- Altmayer, Claus. "Vom 'Kind der Praxis' zur wissenschaftlichen Disziplin? Die Entwicklung des Faches Deutsch als Fremd- und Zweitsprache seit den 1990er Jahren." *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*, vol. 25, no. 1, 2020, pp. 919–947.
- Altmayer, Claus. *Kulturstudien: Eine Einführung für das Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*. J.B. Metzler, 2023.
- Altmayer, Claus. "Deutsch als Zweitsprache und Kulturstudien: Perspektiven einer Annäherung." *Kulturstudien und Deutsch als Zweitsprache*, edited by Julia Wolbergs, Rebecca Zabel, and Claus Altmayer, Stauffenburg, 2024, pp. 13–41.
- Altmayer, Claus, Björn Kasper, and Julia Wolbergs. "Kulturwissenschaftliche Diskurs- und Deutungsmusteranalyse – revisited: Zur Frage diskurswissenschaftlicher Forschungsmethoden im Kontext der Kulturstudien im Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache." *Mexikanisch-deutsche Perspektiven auf Deutsch als Fremdsprache: Beiträge zum zehnjährigen Bestehen des binationalen Masterstudiengangs Leipzig – Guadalajara*, edited by Olivia C. Díaz Pérez, Erwin Tschirner, and Katrin Wisniewski, Stauffenburg, 2021, pp. 33–59.
- Ashton, Bodie A. "The Parallel Lives of Liddy Bacroff: Transgender (Pre)History and the Tyranny of the Archive in Twentieth-Century Germany." *German History*, vol. 42, no. 1, 2024, pp. 79–100.
- Azer, Mara, and Julia Feike. "Diskursanalyse im Web 2.0: Deutungsmuster im Online-Diskurs um den Bau einer Moschee in Leipzig-Gohlis." *InfoDaf*, vol. 4, 2016, pp. 417–431.
- Castro Varela, María do Mar. "Integrationsregime und Gouvernementalität. Herausforderungen an interkulturelle/internationale soziale Arbeit." *Bildung, Pluralität und Demokratie: Erfahrungen, Analysen und Interventionen in der Migrationsgesellschaft*, edited by Mechtild Gomolla, Anna Joskowski, Ellen Kollender, Margarete Menz, Ulrike Ofner, Nadine Rose, Ina Sylvester, Susanne Timm, Elisabeth Weller, and Nora Weuster, Helmut-Schmidt-Universität, 2015, pp. 66–83.
- Fornoff, Roger. *Migration, Demokratie, Werte: Politisch-kulturelle Bildung im Kontext von Deutsch als Zweitsprache*. Göttingen Universitätsverlag, 2018.
- Foucault, Michel. *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Merve, 1978.
- Gremmels, Christian, and Heinrich Grosse. *Dietrich Bonhoeffer: Der Weg in den Widerstand*. Kaiser, 1996.
- Hájková, Anna. *Menschen ohne Geschichte sind Staub: Queeres Verlangen im Holocaust*. Wallenstein, 2024.

- Hartkopf, Dorothea. *Der Orientierungskurs als neues Handlungsfeld des Faches Deutsch als Zweitsprache*. Waxmann, 2010.
- Hecke, Carola. *Visuelle Kompetenz im Fremdsprachenunterricht: Die Bildwissenschaft als Schlüssel für einen kompetenzorientierten Bildeinsatz*. Georg-August-Universität Göttingen, 2010.
- Hecke, Carola, and Carola Surkamp, editors. *Bilder im Fremdsprachenunterricht: Neue Ansätze, Kompetenzen und Methoden*. Narr Francke Attempto, 2015.
- Hentges, Gudrun. "Integrations- und Orientierungskurse: Konzepte – Kontroversen – Erfahrungen." *Migrations- und Integrationsforschung in der Diskussion*, edited by Gudrun Hentges, Volker Hinnenkamp, and Almut Zwengel, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008, pp. 23–76.
- Housley, Kathleen L. *Die wissenschaftliche Welt des Karl-Friedrich Bonhoeffer. Die Verpflechtung von Wissenschaft, Religion und Politik im Dritten Reich*. J.B. Metzler, 2024.
- Inal, Benjamin. "Lehrwerksbilder und Visual Literacy: Die Funktionen von Bildern in fremdsprachlichen Lehrwerken auf dem Prüfstand." *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*, vol. 25, no. 2, 2020, pp. 325–354.
- Kaden, Marco. *Der Orientierungskurs des BAMF: Eingliederungshilfe oder Gesinnungsprüfung?* Diplomica Verlag, 2012.
- Kajetzke, Laura. *Wissen im Diskurs: Ein Theorievergleich von Bourdieu und Foucault*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.
- Kasper, Björn. "Freiheit von Marius Müller-Westernhagen: Das Wertmuster Freiheit im deutschsprachigen Raum." *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*, vol. 23, no. 2, 2018, pp. 129–151.
- Kenkmann, Alfons, Martin Liepach, and Sophia Tölle. "Leben in Deutschland: Historische Bildung in den Orientierungskursen für Geflüchtete." *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, vol. 74, no. 1/2, 2023, pp. 41–60.
- Kenkmann, Alfons, Martin Liepach, and Dirk Sadowski, editors. *Integration durch Geschichte? Werkstattberichte und Analysen zu den Orientierungskursen für Zugewanderte und Geflüchtete*. V&R unipress, 2023.
- Knäpple, Lena. "VI.A1 Wehrmachtsausstellung" *Lexikon der "Vergangenheitsbewältigung" in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, edited by Torben Fischer and Matthias N. Lorenz, transcript, 2015, pp. 312–314.
- Knoch, Habbo. *Die Tat als Bild: Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburger Ed., 2001.
- Kress, Gunther R., and Theo van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, 2006.
- Lindinger, Isabel. *Politische Bildung für Zugewanderte im Orientierungskurs: Perspektiven von Migrant*innen zum Thema Verfassungsorgane in der Demokratie. Eine gesprächs- und videointeraktionsanalytische Untersuchung*. transcript Verlag, 2022.

- Lorentzen, Tim. *Bonhoeffers Widerstand im Gedächtnis der Nachwelt*. Brill Schöningh, 2023.
- Maringer, Isabelle. "Kulturelle Deutungsmuster in deutschsprachigen Medienbeiträgen zum EU-Beitritt der Türkei." *Kaleidoskop der jungen DaF-/DaZ-Forschung*, edited by Kristina Peuschel and Jan P. Pietzuch, Universitätsverlag Göttingen, 2009, pp. 67–88.
- Maringer, Isabelle. *Das kulturelle Deutungsmuster Europa im deutschen Medien-diskurs zum EU-Beitritt der Türkei*. Universität Leipzig, 2012.
- Nghi Ha, Kien, and Markus Schmitz. "Der nationalpädagogische Impetus der deutschen Integrations(dis-)kurse im Spiegel post-/kolonialer Kritik." *Cultural Studies, Pädagogik: Kritische Artikulationen*, edited by Paul Mecheril and Monika Witsch, transcript Verlag, 2015, pp. 225–262.
- Paul, Gerhard. *Bilder einer Diktatur: Zur Visual History des „Dritten Reiches“*. Wallstein Verlag, 2020.
- Renggli, Cornelia. "Komplexe Beziehungen beschreiben: Diskursanalytisches Arbeiten mit Bildern." *Bilder in historischen Diskursen*, edited by Franz X. Eder, Oliver Kühschelm, and Christina Linsboth, Springer VS, 2014, pp. 45–61.
- Schönemann, Sebastian. *Symbolbilder des Holocaust: Fotografien der Vernichtung im sozialen Gedächtnis*. Campus Verlag, 2019.
- Strangmann, Sinja. "Entrechtung, Verfolgung und Vernichtung (1933–1945)." *Jüdische Geschichte im Schulbuch: Eine Bestandsaufnahme anhand aktueller Lehrwerke*, edited by Martin Liepach and Dirk Sadowski, V&R unipress, 2014, pp. 115–138.
- Tölle, Sophia. "Die Lehrwerke des Orientierungskurses: Zusammenfassender Analysebericht." *Integration durch Geschichte? Werkstattberichte und Analysen zu den Orientierungskursen für Zugewanderte und Geflüchtete*, edited by Alfons Kenkmann, Martin Liepach, and Dirk Sadowski, V&R unipress, 2023, pp. 27–61.
- Ucharim, Anja. "Die traditionelle Lehrwerkanalyse und die Diskursanalyse: Zwei Methoden zur inhaltlichen Analyse von Lehrwerken für Integrationskurse." *Kaleidoskop der jungen DaF-/DaZ-Forschung: Dokumentation zur zweiten Nachwuchstagung des Fachverbandes Deutsch als Fremdsprache*, edited by Kristina Peuschel and Jan P. Pietzuch, Universitätsverlag Göttingen, 2009, pp. 149–167.
- Ucharim, Anja. *"In meiner Heimat war ich Jurist [...] und jetzt fahre ich Taxi": Die diskursive Konstruktion der Arbeitswelt und die berufliche Positionierung von Migrantinnen und Migranten in Lehrwerken für Integrationskurse*. Universität Leipzig, 2011.
- Voerke, Paul. "Kulturwissenschaftliche Diskursanalyse: Ein Praxisbericht." *Kaleidoskop der jungen DaF-/DaZ-Forschung*, edited by Kristina Peuschel and Jan P. Pietzuch, Universitätsverlag Göttingen, 2009, pp. 169–187.

- Wolbergs, Julia. "‘Paul weiß es genau’: Fiktive Lehrbuchcharaktere und ihre Rolle in der Beschreibung des Nationalsozialismus in Orientierungskurslehrwerken." *Kulturstudien und Deutsch als Zweitsprache*, edited by Julia Wolbergs, Rebecca Zabel, and Claus Altmayer, Stauffenburg, 2024, pp. 155–188.
- Wolbergs, Julia, and Björn Kasper. "Multimodality in Epistemological Foreign Language Research? Two Case Studies in the Field of German as a Foreign and Second Language." *Anglica Wratislaviensia*, vol. 61, no. 1, 2023, pp. 107–125.
- Zabel, Rebecca. *Typen des Widerstandes im Kontext Deutsch als Zweitsprache: Kulturelle Orientierung von Teilnehmenden an Integrationskursen*. Stauffenburg, 2016.
- Zabel, Rebecca. "‘Religionsfreiheit (...), – das funktioniert nicht mehr’: Bedeutungsaushandlung, Integration und Sprache in der Praxis der Integrationskurse." *Normative Grundlagen und reflexive Verortungen im Feld DaF/DaZ*, edited by İnci Dirim and Anke Wegner, Verlag Barbara Budrich, 2018, pp. 433–455.

Corpus (Selected relevant to this article):

- Basiswissen* = Gaidosch, Ulrike, and Christine Müller. *Zur Orientierung: Basiswissen Deutschland*. 7th ed., Hueber, 2017.
- Grundwissen* = Schote, Joachim. *Orientierungskurs: Grundwissen Politik, Geschichte und Gesellschaft in Deutschland*. Cornelsen, 2017.
- Leben* = Buchwald-Wargenau, Isabel. *Mein Leben in Deutschland: Der Orientierungskurs*. Hueber, 2018.
- Miteinander* = Feil, Robert, and Wolfgang Hesse, editors. *miteinander leben: Unterrichtsmaterial für Orientierungskurse*. 7th ed., Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg, 2017.
- 100 Stunden* = Butler, Ellen, Ondřej Kotas, Martin Sturm, Barbara Sum, Nita Esther Wolf, and Helga Würtz. *100 Stunden Deutschland: Orientierungskurs Politik, Geschichte, Kultur*. Klett, 2017.
- Leben Lehrendenhandreichung* = Buchwald-Wargenau, Isabel. *Mein Leben in Deutschland: Der Orientierungskurs. Lehrerhandreichung*. Hueber, 2018.
- Zuwanderungsgesetz* = *Gesetz zur Steuerung und Begrenzung der Zuwanderung und zur Regelung des Aufenthalts und der Integration von Unionsbürgern und Ausländern* (Zuwanderungsgesetz). Bundesrepublik Deutschland, 2004.
- Integrationskursverordnung* = *Verordnung über die Durchführung von Integrationskursen für Ausländer und Spätaussiedler* (Integrationskursverordnung – IntV). Bundesrepublik Deutschland, 2004. Last amended by Article 1, 2023.
- Konzept* = Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. *Konzept für einen bundesweiten Integrationskurs. Revised Edition*, 2015.
- Voneinander lernen* = Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. *Lernziele & Lerninhalte des Orientierungskurses. Voneinander lernen – gemeinsam leben. Eine Empfehlung für Kursträger*. 2005.

Curriculum 2007 = Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. *Curriculum für einen bundesweiten Orientierungskurs*. 2007

Curriculum 2009 = Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. *Curriculum für einen bundesweiten Orientierungskurs*. 2009.

Curriculum 2013 = Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. *Curriculum für einen bundesweiten Orientierungskurs. Fassung 60 UE*. 2013.

Vorläufiges Curriculum 2016 = Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. *Vorläufiges Curriculum für einen bundesweiten Orientierungskurs. Überarbeitete Neuauflage für 100 UE*. 2016.

Curriculum 2017 = Bundesamt für Migration und Flüchtlinge. *Curriculum für einen bundesweiten Orientierungskurs. Überarbeitete Neuauflage für 100 UE*. 2017.

Die Literatur des Widerstands

Abstract

The notion that literature is inherently resistant constitutes a well-established topos within German studies and the literary scene. According to this perspective, literature, by virtue of its aesthetic properties, stands in opposition to the discursive assertions of political authority, economic interests in exploitation, or cultural standardisation. However, this view amounts to little more than a frequently reiterated yet scarcely tenable commonplace of autonomous aesthetics, which conceptualises literature as the antithesis of society. Drawing on Peter Weiss's Aesthetics of Resistance, this article critically examines the extent to which literature can indeed function as a mode of resistance from both a historical and systematic standpoint. The perception of texts as resistant depends not only on their thematic composition but also on subsequent processes of communication, which imbue the same text with varying degrees of political significance.

1.

1981 erschien zunächst in Frankfurt am Main, dann 1983 in Ost-Berlin der letzte von drei voluminösen Bänden von Peter Weiss' Roman-Essay *Die Ästhetik des Widerstands*, dem vielleicht monumentalsten Versuch in der deutschen Literatur, welches das Verhältnis von Kunst, Literatur und Widerstand auszuloten beansprucht.¹ Weiss verfolgt die These, dass die Auseinandersetzung mit der Kunst beginnend beim Fries des Pergamonaltars und weiter mit der Literatur besonders der Avantgarde wie Franz Kafkas *Schloss* die dem Menschen einzig verbliebene Möglichkeit sei, um ein widerständiges Bewusstsein überhaupt noch in der modernen Gesellschaft ausbilden zu können. In Anlehnung an die großen Vorbilder wie besonders Dantes *Divina Commedia* versucht Weiss die grundlegende Widerständigkeit der Kunst wie zugleich die Funktion der Kunst für die Bildung eines widerständigen Bewusstseins aufzuzeigen.²

Dieser Doppelcharakter der Kunst, einmal selbst inhärent widerständig zu sein und zum anderen Widerstand erwecken zu können, dann aber auch der kaum verhohlene Bekenntnischarakter von Weiss' Roman-Essay, seine abstrakte Dar-

1 Peter Weiß: *Die Ästhetik des Widerstands*. 3 Bde., Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975–1981 und Ost-Berlin: Henschelverlag 1983, Neuausgabe herausgegeben von Jürgen Schütte, Berlin: Suhrkamp 2016.

2 Arnd Beise, Jens Birkmeyer, Michael Hofmann (Hrsg.): „Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung“. 25 Jahre Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. St. Ingbert: Röhrig 2008.

stellungsweise in endlosen Parataxen und seine oft genug listenhaften Gespräche über Kunst und Literatur waren nach dem Erscheinen der Bände im Feuilleton vielfach auf Kritik gestoßen, aber haben auch die damals beliebten kollektiven Lesekreise angeregt, sich lange und nicht selten zäh durch die absatzlosen Blöcke von Weiss' drei Bänden durchzukämpfen.³ Die Bände galten in den einschlägigen Gruppen und Kreisen geradezu als Schule des Widerstands. Der Bildungsenthusiasmus ging so weit, dass man nicht selten festen Glaubens war, diese Bände würden weitere gesellschaftlichen Gruppen, vor allem die imaginierte Arbeiterschaft und abhängigen Beschäftigten, in den Widerstand einüben. Literatur war von Widerstand gar nicht zu trennen, so schien es und versprach die Gesellschaft als ganze zu verändern.⁴ Und das funktionierte schon damals umso mehr, je fester man daran glaubte, dass man sich in einer Art endzeitlichem Kampf um eine bessere Gesellschaft befände. Je finaler die Lage zu sein schien, desto mehr erwuchs das Rettende in der Ästhetik.

Es ist leicht, solchen Bildungsglauben als naiv und auch allzu deutsch abzutun, und das Scheitern der hochfliegenden Erwartungen an der kruden und nicht selten auch dämmlichen Ideologisierung erheblicher Teile der gerade auch literarisch durchaus gebildeten Gesellschaft festzumachen. Literatur erzieht nicht unmittelbar zum richtigen Widerstand, noch haben die ästhetischen Qualitäten der *Divina Commedia* die Beanspruchung Dantes durch die Achsenmächte und ihre Ideologien verhindert.⁵ Auch damals vor 50 Jahren, als Weiss seine *Ästhetik des Widerstands* publiziert hatte, stand sein Roman-Essay nicht quer zu den diskursiven Machansprüchen seiner Zeit, noch genügte es, Widerstand in eine moderat avantgardistische Form zu übertragen, um das richtige Bewusstsein des Widerstands in der Gesellschaft zu erzeugen. Tatsächlich trug Weiss' *Ästhetik des Widerstands* nur so weit, wie eine stark vereinfachte neomarxistische Theorie schon geglaubt wurde. Das alles festzustellen, ist nicht schwer, schwieriger aber herauszufinden, wie widerständig Literatur denn eigentlich ist, ja überhaupt sein kann? Beginnen wir mit einer historischen Rückversicherung.

3 Jennifer Clare: *Protexte. Interaktionen von literarischen Schreibprozessen und politischer Opposition um 1968*. Bielefeld: Transcript 2016.

4 Z. B. Karl-Heinz Götzte, Klaus R. Scherpe (Hrsg.): „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Berlin: Argument-Verlag 1981, vgl. zur DDR-Rezeption den Bericht von Erhard Crome, Lutz Kirschner, Rainer Land: *Der SED-Reformdiskurs der achtziger Jahre, 1999*, dort das Kapitel „Die Wunde bleibt offen. Der Peter-Weiß-Kreis in Jena“, https://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/sonst_publicationen/Bericht_SED-Reformdiskurs.pdf und Martin Rector: *Der unbequeme Bündnispartner. Zur selektiven Rezeption von Peter Weiss in der DDR*. In: *Studia Germanica Posnaniensia* 22 (2018), S. 139–163.

5 Mirjam Mansen: „Denn auch Dante ist unser!“ *Die deutsche Danterezepion 1900–1950*. Tübingen: Niemeyer 2003.

2.

Historisch gibt es ikonische Momente, in denen sich Literatur nicht nur auf den ersten Blick widerständig gezeigt hat. In der europäischen Literaturgeschichte setzt man dafür kanonisch bei Sophokles *Antigone* an und akzentuiert damit die Verbindung von Literatur und Widerstand in einer vor allem staatspolitischen Perspektive. Der Konflikt zwischen dem Herrscher Kreon, der die Bestattung des Polyneikes verweigert, weil dieser das Königreich Theben verraten habe, auf der einen Seite, und Antigone, die ihren Bruder Polyneikes mit den von den Göttern vorgeschriebenen Ritualen bestattet und dabei entdeckt wird, auf der anderen Seite, rückt den Gegensatz von Macht und Gewissen in den Mittelpunkt einer Tragödie. Widerstand gegen die staatliche Autorität ist hier unmissverständlich auf der Bühne zu sehen. Antigone geht in diesem Konflikt zwar tragödiengerecht unter, doch obsiegt am Ende die Einsicht in die Hybris Kreons und damit zugleich in die Rechtschaffenheit der Antigone. Der Widerstand der Antigone gegen die Hybris der Macht Kreons stellt daher die unverrückbare Geltung der von den Göttern gesetzten Rituale und Pflichten heraus, denen sich auch ein Herrscher nicht entziehen kann. Literatur verhandelt vor den Augen der Polis das rechte, hier widerständige Tun der Protagonistin, aber überwölbt von der Bestätigung höherer Mächte.

Schon die antike Rezeption, ob in der Stoa oder in der hellenistischen Literatur, betont bei näherem Hinsehen nicht das Thema des Widerstands gegen die Staatsmacht, sondern verhandelt die übergeordnete Fragestellung nach einem angemessenen Leben angesichts unausweichlicher, weil von den Göttern gesetzter Ordnungen.⁶ Widerstand macht auf der Bühne die Geltung bestimmter moralischer Prinzipien als Grundlage eines gelingenden Staates sinnfällig. Und doch und gerade angesichts der enormen Wirkungsgeschichte der *Antigone* von der Antike bis weit über Hegel hinaus gehört dieses Drama aufgrund seiner thematischen Konstellation zweifellos zu den Texten, an denen Leser und Zuschauer jahrhundertlang die Frage nach der Legitimität des Widerstands des Einzelnen gegen staatliche Autoritäten festgemacht und dabei Widerstand vor allem staatspolitisch aufgefasst haben. Auf diese Weise ist Literatur einer der Orte für die Verhandlungen von Rechten und Widerstand, auch wenn das Stück historisch und ästhetisch gerade die Geltung einer unverrückbaren Ordnung legitimiert. Wenn dennoch die *Antigone* zu einer Referenz für legitimen Widerstand gegen den Staat ist, dann nicht, weil seine dramatisch-ästhetische Gestalt nur diese Deutung allein aufdrängen würde, sondern weil in Anschlusskommunikationen Sophokles' Stück schon in der Antike eine der Referenzen dafür war, wie das Verhältnis von Einzelnem und Staat zu bestimmen sei.⁷

6 Christiane Zimmermann: Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst. Tübingen: Niemeyer 1993.

7 Hannah Brandenburg: Die frühe Sophoklesrezeption in der griechischen Literatur. Göttingen: Vandenhoeck 2024.

Der Zusammenhang zwischen Literatur und Widerstand ist in der europäischen Tradition aber auch deshalb komplex, weil die europäische Literatur verschiedenen, durchaus einander widersprechenden Traditionen verpflichtet ist und daher unterschiedliche Anschlusskommunikationen an Stücke wie die *Antigone* geführt hat. Neben die antike Tradition tritt die andere, die christliche gerade auch im Feld des Umgangs mit dem Thema des Widerstands. Die christlichen Legenden um die das Unrecht erduldenen Märtyrer kennen anders als die Antike keine Heroen, sondern nur Dulder. Hiob im Alten Testament oder Jesus am Kreuz sind die Vorbilder, dass der Christ strenggenommen immer den eigenen Untergang dem Triumph über Unterdrückung und Unrecht in dieser Welt vorzuziehen habe, eine Tradition, die bis zu den radikalen Waffen- und Kriegsdienstverweigerern wie den Amish-People oder den ‚Bibelforschern‘ im Dritten Reich reicht. Widerstand besteht hier im eigenen Märtyrertod und wird erst einmal nicht staatspolitisch verstanden. Das prägt die Anschlusskommunikationen an die *Antigone*. Bezeichnend für diese christliche Tradition ist die Umdeutung der *Antigone* etwa in Erasmus' *Adagia*. Christlichen Humanisten wie Erasmus gilt der Widerstand Antigones nicht als weise, sondern als waghalsig, ja sinnlos, als *audax facinus*.⁸ Angemessen wäre auf politischer Ebene für Erasmus, wenn Antigone das erlittene Unrecht erduldet oder bestenfalls Kreon ermahnt hätte, dem von den Göttern geforderten Ritus zu folgen. Die Gattung der Legende als genuin christliches Literaturgenre kennt daher das Bekenntnis der Wahrheit des christlichen Glaubens, aber nicht den Widerstand als ihr Thema. Anders formuliert wird der Widerstand der Antigone in der antiken und in der christlichen Tradition durchaus verschieden bewertet.⁹ Es sind diese antiken und christlichen Wertungstraditionen, die erst Literatur und Widerstand je unterschiedlich miteinander verknüpfen. Anders gesagt: Literatur per se ist nicht widerständig, sondern Anlass für unterschiedliche Anschlusswertungen.

Die europäische Literaturtradition und ihre Anschlusskommunikationen zum Thema des Widerstands werden noch durch eine dritte Tradition verkompliziert. Eine einfache Entgegensetzung von hier griechisch-heroischer Tradition des schicksalhaft scheiternden Widerstands und dort der christlich-duldenden Tradition des Märtyrertums übersieht leicht die der Antike wie dem Christentum gemeinsamen Tradition des Naturrechts. Danach muss jede staatliche Ordnung an einer ihr vorausliegenden natürlichen, von den Göttern oder Gott gesetzten Ordnung gemessen werden. Aristoteles genauso wie der Hl. Thomas unter Berufung auf den Römerbrief des Apostel Paulus argumentieren, dass Widerstand gegen Perversionen der Macht legitim, ja sogar gefordert werden

8 Anastasia Daskarolis: Die Wiedergeburt des Sophokles aus dem Geist des Humanismus. Studien zur Sophokles-Rezeption in Deutschland vom Beginn des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 2000.

9 Vgl. Richard Alewyn: Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der *Antigone*-Übersetzung des Martin Opitz. In: Neue Heidelberger Jahrbücher (N.F.) 1926, S. 3–63.

kann.¹⁰ Tyrannis, Oligarchie und Despotie und andere verbrecherische Regime fordern Revolten heraus. Gegen diese Regime ungehorsam zu sein, ist legitim in der antiken wie in der christlichen Tradition. Wie weit dabei das Recht auf Widerstand geht, vor allem, ob es das Recht auf Tyrannenmord umfasst, wird vielfach und ausführlich diskutiert, so etwa im 12. Jahrhundert bei dem Abaelard-Schüler Johannes von Salisbury: „Der wahre Fürst kämpft für die Gesetze und für die Freiheit des Volkes. Der Tyrann tritt die Gesetze mit Füßen und macht die Völker zu Sklaven. Erster ist ein Abbild der Gottheit, letzterer ist der leibhaftige Luzifer. Den ersteren soll man lieben, den Tyrannen soll man meistens töten“.¹¹ Sein *Polycraticus* wurde gerade in den Zeiten der Konfessionskriege auch noch Jahrhunderte später immer wieder aufgelegt und im Streit zwischen den Machiavellisten und Monarchomachen, also den Gegner des Absolutismus und Verfechter des Widerstands gegen die Staatsgewalt, wiederholt herangezogen, um Fragen nach der Legitimität eines Mordes eines tyrannischen Fürsten bei rechts- und gesetzwidrigem Regieren begründen zu können.

Die staatspolitische Frage nach der Legitimität des Tyrannenmords ist dann in der Frühen Neuzeit immer wieder Thema auf den Bühnen Europas. Gryphius Schauspiel *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britannien* von 1657 ist eines unter zahllosen Beispielen, die auf der Bühne Legitimität bzw. Illegitimität des Widerstands im Gegensatz der Konfessionen und Religionen verhandeln, hier bei Gryphius als Verteidigung des seines Erachtens zu Unrecht hingerichteten Königs Karl I., der wie Christus seinen Anklägern noch auf dem Schafott vergibt.¹² Bühnen waren damals für Anschlusskommunikationen höchst geeignet, die Fragen des Widerstands anhand von mythisch-historischen Figurenkonstellationen zu verhandeln. Auch die Aufklärung nutzt neben den Bühnen die Philosophie und die Romane, um die Frage nach dem Widerstandsrecht des Bürgers gegen die Staatsgewalt zu verhandeln, so prominent in John Lockes Verteidigung des Widerstandsrechts in seiner *Zweiten Abhandlung über die Regierung* oder auch in Montesquieus überaus erfolgreichen Briefroman *Persische Briefe* von 1721 und in anderen seiner Schriften, wenn auch jetzt im 18. Jahrhundert dann schon als Teil der Debatten um die Legiti-

-
- 10 Arthur Kaufmann: Vom Ungehorsam gegen die Obrigkeit. Aspekte des Widerstandsrechts von der antiken Tyrannis bis zum Unrechtsstaat unserer Zeit, vom leidenden Gehorsam bis zum zivilen Ungehorsam im modernen Rechtsstaat. Heidelberg: Decker und Müller 1991.
 - 11 Johannes von Salisbury: *Polycraticus*. Buch VII, 17, auch Buch VIII, 17, vgl. John McGurk: John of Salisbury. In: *History Today* 25,1 (1975), S. 40–47, und gilt als erste systematische Verteidigung des Tyrannenmords, vgl. María José Falcón y Tella (2004). *Civil Disobedience*. Leiden: Brill 2004, S. 110.
 - 12 Stephan Kraft: Vom Umgang mit einem unerhörten Ereignis. Andreas Gryphius *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus* (1657/63). In: Friederike F. Günther, Markus Hien (Hrsg.): *Geschichte in Geschichten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 57–75.

mierung eines Verfassungsstaates.¹³ Das Thema Widerstand ist offensichtlich von staatspolitischer Bedeutung und das stets in Verbindung mit Literatur. Das ist ein historischer, kein ästhetischer Zusammenhang. Literatur trägt in dieser zugleich antik, christlich und naturrechtlich geprägten Vorstellungswelt kontinuierlich über die Jahrhunderte zur gesamtgesellschaftlichen Verständigung über die Ordnungsprinzipien des Staates in Europa bei. Insofern gehören Literatur und Widerstand zusammen, aber eben zuerst historisch.

Die Literatur und das Schauspiel im Besonderen sind gerade in einer von nur wenigen Medien geprägten Gesellschaft über Jahrhunderte von erheblicher Bedeutung und entscheiden mit, welche Themen und welche Begründungen in einer Gesellschaft Geltung haben oder haben sollen. Das wusste auch Schiller, dessen *Tell* bis heute ähnlich kanonischen Status für das Thema ‚Widerstand und Literatur‘ innehat, wie Sophokles *Antigone*. Dass die Nationalsozialisten die Aufführung des *Wilhelm Tell* am 3. Juni 1941 verbieten ließen und Schillers Werk auch aus den Schulbüchern verbannten, war daher kein Zufall. Denn der Widerstand der freien schweizerischen Lande wird hier bis zum verübten Tyrannenmord auf der Bühne vor aller Augen und Ohren gestellt. Schillers Stück folgt dabei der republikanischen Auffassung, dass der freie Mann auf freiem Grund auch das naturrechtlich begründete Recht zum bewaffneten Widerstand gegen jene habe, die die naturrechtlich gegebenen Rechte verletzen. Die Bühne verhandelt hier nicht weniger als die Grundregeln einer nicht mehr adligen, sondern republikanischen Gesellschaft.¹⁴ Die Erfolgsgeschichte von Schillers *Tell* gerade im 19. Jahrhundert ist denn auch die Geschichte der kulturellen Vergesellschaftung durch Literatur und ihrer staatspolitischen Selbstverständigung. Mit dem im Theaterstück geradezu umständlich eingeführten finalen Thema der Legitimität des Widerstands, wie es der Schlussakt mit der Ermordung des Reichsvogt Gessler in Szene setzt, diskutiert die europäische Gesellschaft nicht weniger als die Legitimität ihrer möglichen Verbürgerlichung.

Auch Goethes, im 19. Jahrhundert weithin geschätztes, Epos *Hermann und Dorothea* dramatisiert diesen republikanischen Bürgerhumanismus höchst sinnfällig, wenn es dort über Dorotheas Tat heißt:

Da überfiel den Hof ein Trupp verlaufenen Gesindels,
Plündernd, und drängte sogleich sich in die Zimmer der Frauen.
Sie erblickten das Bild der schön erwachsenen Jungfrau
Und die lieblichen Mädchen, noch eher Kinder zu heißen.
Da ergriff sie wilde Begier; sie stürmten gefühllos
Auf die zitternde Schar und aufs hochherzige Mädchen.
Aber sie riß dem einen sogleich von der Seite den Säbel,

-
- 13 David P. Schweikard, Nadine Mooren, Ludwig Siep (Hrsg.): Ein Recht auf Widerstand gegen den Staat? Verteidigung und Kritik des Widerstandsrechts seit der europäischen Aufklärung. Tübingen: Mohr Siebeck 2018.
- 14 Gerhard Lauer: Das Schöne und die Republik. Politische Klassik in Weimar um 1800. In: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 24 (2011), S. 236–272.

Hieb ihn nieder gewaltig; er stürzt' ihr blutend zu Füßen.
 Dann mit männlichen Streichen befreite sie tapfer die Mädchen,
 Traf noch viere der Räuber; doch die entflohen dem Tode.
 Dann verschloß sie den Hof und hartete der Hülfe, bewaffnet.

Das heroische Ideal der Republik, angelehnt an eine imaginierte Polis, verschafft in solchen Auftritten dem Selbstverständnis freier Bürger eine historische Geltung, die damals 1797 nur Literatur und Theater (einschließlich der Oper) formulieren konnten, denn eine Presse im Sinne der bürgerlichen Gesellschaft war erst im Entstehen begriffen. Buch, Bühne und Widerstand, hier auch der Frauen, sind das Thema bei Goethe. Ob aber die Anlehnung der Figur der Dorothea an die französischen Revolutionärinnen gesehen wird oder nicht, kann das Versepos selbst nicht allein steuern. Die Verniedlichung von Goethes Epos zur bloßen bürgerlichen Erbauung ist im 19. Jahrhundert kaum zu übersehen¹⁵ und belegt, dass es nicht die ästhetischen, sondern die sozialhistorischen Zusammenhänge sind, die Literatur und Widerstand in Anschlusskommunikationen engführen.

Widerstand findet sich aber nicht nur in der Darstellung direkter bewaffneter Auseinandersetzung zahlreich in der deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik, sondern auch mittelbar. Und damit reden wir über einen anderen Typ der historischen Verbindung von Literatur und Widerstand. Ein Exemplum für diesen anderen Typus ist der auf den ersten Blick schlichte Akt Herders, *Alte Volkslieder* bzw. später *Stimmen der Völker in Liedern* herauszugeben. Denn diese Sammlungen Herders enthalten Lieder vor allem aus dem Baltikum und Polen, also Literatur von Völkern, die aus Sicht ihrer deutschen oder russischen Obrigkeit gar keine Kultur und damit auch keine Lieder haben und damals schlicht ausgepeitscht wurden, wenn die Untertanen versuchen sollten, selbst schreiben und lesen zu lernen.¹⁶ Herders Widerstand gegen die deutsche Adelsherrschaft gehört zu den ersten Schriften, die ein Selbstbestimmungsrecht der Völker aufgrund ihrer Literatur einforderten. Der bloße Akt, gesellschaftlichen Gruppen wie den Esten, Litauern oder Ukrainern eine Literatur zuzuschreiben, war (und ist) ein Akt des Widerstands. In Europa dürfte Abbé Gregoires Literaturanthologie *De la littérature des nègres* von 1808 wohl noch mehr Aufsehen erregt haben als Herders Sammlungen.¹⁷ Denn mit dieser Anthologie klagte Henri Grégoire die Menschenwürde der Sklavinnen und Sklaven ein, ein Widerstand gegen die global scheinbar fraglos herrschende Sklaverei, die Grégoire auch mit Literatur bekämpft hat. Das trug ihm die Einladung des ersten freien haitianischen Präsidenten Jean-Pierre Boyer ein, Bischof seines von der Sklaverei be-

- 15 Karl Eibl: Anamnesis des „Augenblicks“. Goethes poetischer Gesellschaftsentwurf in Hermann und Dorothea. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 58 (1984), S. 111–138.
- 16 Norbert Angermann, Karsten Brüggemann: Geschichte der baltischen Länder. Ditzingen: Reclam 2018.
- 17 Alyssa Goldstein Sepinwall: The Abbé Grégoire and the French Revolution: The Making of Modern Universalism. Berkeley: University of California Press 2005.

freiten Landes zu werden. Jemandem Literatur zuzusprechen, heißt ihm die Würde als Menschen zu geben. Nicht zufällig, dass die Diktatoren und Schlächter auch heutzutage ganzen Gruppen ihre Lieder absprechen, seien es den Menschen in der Ukraine oder den Jesidinnen und Jesiden.

Auch die Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm steht in dieser Tradition einer nicht direkt thematisch gebundenen Anschlusskommunikation, nämlich aus dem Zusprechen von Literatur die Würde des Menschen als einen Rechtsstatus abzuleiten. Wer Märchen und Lieder hat, der hat Kultur und verdient die Achtung der Menschenwürde, ja kann sich staatlich organisieren. Entsprechend konsequent war es dann auch, dass die Brüder Grimm als Teil der Göttinger Sieben 1837 gegen die willkürliche Aufhebung der Verfassung durch den König von Hannover öffentlich protestiert und darüber ihr Amt verloren haben. Widerstand der Literatur geht hier in den Widerstand der Autoren direkt über. 1848 wird dann Jacob Grimm als 1. Artikel einer deutschen Verfassung vorschlagen: „Alle Deutschen sind frei, und deutscher Boden duldet keine Knechtschaft. Fremde Unfreie, die auf ihm verweilen, macht er frei.“¹⁸ Freiheit und Literatur hängen gerade 1848 historisch eng zusammen. 1848 gewinnen die Wörter ‚Widerstand‘ und ‚Widerstandsrecht‘ den Rang von Begriffen.¹⁹ Einmal mehr hängen Literatur und Widerstand historisch zusammen. Die romantische Hochschätzung der Lieder und Märchen vermag den Zusammenhang allein nicht herzustellen. Aber ohne die Ästhetisierung der Lieder und Märchen wäre diese Form des Widerstands kaum denkbar.

Es ist daher keine Übertreibung zu behaupten, dass die Überwindung des Ancien Regime, die Gewährung von Grundrechten und die auf Gleichheit angelegte Verbürgerlichung der Gesellschaft in den deutschen Ländern eng mit ihrer Ästhetisierung zusammenhängen, aber eben historisch, nicht direkt ästhetisch.²⁰ Politik und Literatur sind im 19. und auch im 20. Jahrhundert Wahlverwandte mit all den Widersprüchen, die das in einer in politische Lager geteilten Gesellschaft mit sich bringt. Denn Literatur steht eben auch auf der Seite von Antisemitismus oder auch auf der Seite der radikalen Bekämpfung der Demokratie. Fontanes vielleicht bester Roman *Der Stechlin* ist auch eine Bestätigung des damaligen stark politisierten Antisemitismus und Brechts Lehrstück *Die Maßnahme* ist ein Lob des Kommunismus und seiner Vernichtungsphantasie für eine irgendwie bessere Zukunft – um nur zwei, sehr unterschiedliche Beispiele zu nennen. Literatur, die Widerstand explizit verhandelt oder implizit nach sich zieht, ist eben nicht einfach nur gut, noch steht sie immer auf der Seite von Fortschritt oder dem Recht, sondern auf so ziemlich allen Seiten.

18 Steffen Seybold: Freiheit statt Knechtschaft. Jacob Grimms Antrag zur Paulskirchenverfassung. In: *Der Staat* 51, 2 (2012), S. 215–231.

19 Franz Reimer: Art. „Widerstandsrecht“. In: Staatslexikon online, <https://www.staatslexikon-online.de/Lexikon/Widerstandsrecht>.

20 So schon die These auch bei Thomas Nipperdey: *Wie das Bürgertum die Moderne fand*. Berlin: Siedler 1988.

Gerade in der Zeit der Weimarer Republik findet man die Autorinnen und Autoren mit ihren Stücken auf allen Seiten der politischen Pole, man denke an so unterschiedliche Autoren und Werke wie die von Erich Mühsam, Ernst Jünger oder Ernst von Salomon.

Anders gesagt, auch die deutsche Literatur hat eine lange Tradition, Fragen des Widerstands lyrisch, episch und dramatisch zu verhandeln. Aber der Zusammenhang zwischen Literatur und Widerstand ist ein historischer, der über die jeweiligen und oft widersprüchlichen Anschlusskommunikationen läuft, kein ästhetischer. Festhalten lässt sich historisch, dass Literatur und das Thema des Widerstands gerade dort eng zusammengehen, wo immer die staatspolitische Ordnung zur Disposition steht, in der antiken Polis, in den Auseinandersetzungen der Konfessionen und in der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft.

3.

In seinem Aufsatz *Was ist Literatur?* von 1947 vertritt Jean-Paul Sartre die These, dass Literatur notwendig engagiert für die Sache der Unterdrückten sei.²¹ Literatur zu schreiben heißt über die Hoffnungen und Leiden der jeweils zeitgenössischen Menschen zu schreiben. Nach Sartre ist Literatur ihrem Wesen nach mit den Unterdrückten und Ausgebeuteten solidarisch, insofern sie auch ohne und selbst gegen den Willen des Autors nach einem idealen Gesellschaftstyp verlangt, den Sartre näher als klassenlose sozialistische Demokratie charakterisiert. Literatur sei notwendig staatspolitisch revolutionär und widerständig, so Sartre. Das ist als Haltung gerade nach der deutschen Besetzung in Frankreich verständlich, aber eine These, die kaum zu halten, eher zu glauben und zu hoffen ist. Denn man muss nur etwa an die Literatur von Louis-Ferdinand Céline denken, um zu wissen, dass große Literatur und ein kaum zu ertragender Antisemitismus und fanatischer Glauben an den Nationalsozialismus des Autors eng zusammengehen können.²²

Widerständigkeit ist keine intrinsische Qualität der Literatur, die man am Grad ihrer ästhetischen Innovation ablesen könnte und die ohne eine entsprechende Vorerwartung und Anschlusskommunikation wirksam werden könnte. Aber kanonische, also über Jahrhunderte hinweg immer wieder in der breiteren Gesellschaft verhandelte Texte von Sophokles bis Schiller haben das Potential Richtschnur für gesellschaftliche Aushandlungen des Widerstands zu sein. Dass bis heute auf der Dresdner Semperoper die Statuen der Antigone und des Kreons stehen und das humanistisch-revolutionär angelegte Gebäude und den davor liegenden Platz überschauen und seinen Revolutionär Gottfried Semper,

21 Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur?* Übersetzt und herausgegeben von Traugott König. Reinbek: Rowohlt 1981 (frz. 1947).

22 Philippe Muray: *Céline*. Übersetzt von Nicola Denis. Berlin: Matthes & Seitz 2012 (frz. 1981).

Mitkämpfer der Maiaufstände, bis heute ehren, wird den Pegida-Demonstranten nicht bewusst sein, wenn sie dort ihre identitären Verschwörungstheorien in sogenannten Montagsdemonstrationen aufführen. Aber Antigone und Kreon sind für Gottfried Semper und die, die um das alles wissen, Richtschnur, um über eine bessere Gesellschaft nachzudenken, ja auch wie Semper zu kämpfen. Ohne Wissen um die kanonische Bedeutung funktionieren jedoch Statuen, Gebäude und Plätze und eben auch Literatur nicht, auch wenn deren Symbolik eigentlich kaum zu übersehen ist. Anderen dagegen, die Sophokles und Schiller kannten wie die Mitglieder der *Weißten Rose*, ist Antigone und ihre Zeile „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da“ gegenwärtig gewesen und hat ihren unglaublich mutigen Widerstand mitinspiert. Nicht zu Unrecht wird Sophie Scholl bis heute mit Antigone verglichen.²³

Literatur kann also unter den Bedingungen der Erwartung und Anschlusskommunikation die Funktion erfüllen, Widerstand auch tatsächlich zu inspirieren. Das kann sie allerdings auch ungeplant tun, wie in Salman Rushdies *Satanschen Versen*. Der Roman wirft zwar eine kritische Sicht auf bestimmte Traditionen des Islams. Aber erst durch einen Zufall rückte sein Autor in den Aufmerksamkeitsfokus des islamistischen Regimes im Iran und erhebt Rushdie unfreiwillig zu einer Ikone für den Zusammenhang zwischen Literatur, Freiheit und Widerstand.²⁴ Umgekehrt hat Azar Nafisis Buch *Reading Lolita in Tehran. A Memoir in Books* die Förderung der Smith Richardson Foundation erhalten, die bei näherem Hinsehen politische Interessen der USA vertritt, damit eine klare politische Funktion haben sollte, und doch zugleich wurde aus *Reading Lolita in Tehran* ein wichtiges Buch für eine widerständige Haltung zur iranischen Theokratie und ihrer Brutalität.²⁵ Meist aber ist es nicht der Zufall, der Literatur widerständig gegen die Ungerechtigkeiten der herrschenden Ordnung macht. Es genügt, wie Herder absichtsvoll Lieder unterdrückter Gruppen zu edieren, um weithin sichtbar Widerstand zu leisten und andere damit zu inspirieren. Umgekehrt dient eine Literatur wie etwa Puschkins *Der Gefangene im Kaukasus* von 1822 dem Lob des russischen Imperialismus und wurde so auch in Deutschland im 19. Jahrhundert bei Reclam verlegt und viel gelesen.²⁶ Dass also Literatur widerständig wird, hängt an vielen Faktoren, von denen die Thematik des Widerstands nur einer unter mehreren ist. Erst historische und gesellschaftliche Funktionalisierungen machen aus Literatur Widerstand.

Blickt man auf die Antworten so unterschiedlicher Schriftsteller wie Elfriede Jelinek oder Ingo Schulze oder auch der PEN International auf den russischen

-
- 23 Ute Schmidt-Berger: Die deutsche Antigone: Sophie Scholl. In: Der altsprachliche Unterricht 36, 2 (1994), S. 80–94.
 - 24 Daniel Pipes: The Rushdie Affair: The Novel, the Ayatollah, and the West. Milton Park: Routledge 2003.
 - 25 Vgl. das Heft 33,2 (2008) der Zeitschrift *Melus*, zum Thema Iranian American Literature.
 - 26 Reinhard Lauer, Alexander Graf (Hrsg.): A. S. Puskins Werk und Wirkung. Wiesbaden: Harrassowitz 2000.

Überfall auf die Ukraine oder das Massaker der Hamas an israelischen Juden und Beduinen, Muslimen und Palästinensern wird klar, dass Literatur und ihre Autorinnen und Autoren auch heute genauso schlecht oder gut, klug oder dümmlich auf selbst einfache Fragen antworten, das Gute gut zu nennen und das Böse böse zu nennen. Literatur ist nicht einfach das Gute, Wahre und Schöne, noch an sich widerständig aufgrund ihrer Polyvalenz. Es braucht immer auch eine Gesellschaft und eine Kultur, die Bücher in einer bestimmten Weise zu lesen und zu schreiben gelernt hat. Schließlich war auch der sogenannte größte Führer aller Zeiten ein begeisterter Leser Schillers und verstand sich selbst als Künstler. Seine Bibliothek soll mehr als 16.000 Bände umfassen.²⁷ Praktisch alle Massenschlächter sind auch Schriftsteller vom Bibliothekar und Lyriker Mao Zedong über Stalin bis zum Hobbyhistoriker Wladimir Putin. Nur Literatur zu vermitteln, reicht nicht, wie und wofür wir Literatur vermitteln, pflegen und kultivieren bleibt entscheidend.

4.

Und spätestens hiermit sind wir bei der Aufgabe auch der Germanistik angekommen. Schon historisch ist es keine Frage, dass unser Fach auf allen Seiten den Widerstand im Rahmen der bürgerlichen Revolution gefördert hat. 1848, als das Fach gerade erst im Entstehen war, zählte es unter die Disziplinen, die der Kulturnation gegenüber der Restauration zum Durchbruch verholfen haben.²⁸ Das hatte damals sehr handfesten Widerstand bis zum Gefängnis und Hinrichtung bedeutet.

Doch gegenwärtig hat sich das Fach Germanistik in der deutschen Öffentlichkeit nur widerständig gezeigt, als die Anpassung der deutschen Semesterzeiten an die europäischen Semesterzeiten diskutiert wurde und zuletzt als die Germanistik während der Covid-19-Pandemie dafür öffentlich eintrat, doch zur Präsenzlehre zurückzukehren. Das ist wenig, sehr wenig. Wie geübt das Fach ist, selbst Texten der Band *Rammstein* entlang einer postmodernen Vieldeutigkeit eine irgendwie dann doch vieldeutig-widerständige Bedeutung zu unterlegen,²⁹ obgleich in Konzerten überdeutlich Bilder und Lieder gefeiert werden, die an Frauen- und Ausländerfeindlichkeit schwer zu übertreffen sind, illustriert, dass es auch einem Fach wie der Germanistik nicht immer leichtfällt, das Gute gut und das Böse böse zu nennen und das Kulturgut Buch seinerseits zu kultivieren. Nicht zuletzt die Übernahme amerikanischer Debatten und Positio-

-
- 27 Timothy Ryback: Hitlers Bücher. Seine Bibliothek – sein Denken. Köln: Fackelträgerverlag 2010.
- 28 Jörg Jochen Müller (Hrsg.): Germanistik und deutsche Nation 1806–1848. Zur Konstitution bürgerlichen Bewusstseins. Stuttgart: Metzler 2000.
- 29 Kerstin Wilhelms u. a.: Rammsteins *Deutschland*. Pop – Politik – Provokation. Berlin: J.B. Metzler 2022 oder Peter Wicke: Provokation als Gesamtkunstwerk. Zur Ästhetik der deutschen Rockband Rammstein. In: Musik & Ästhetik 27, 108 (2023), S. 12–24.

nen, die an den amerikanischen Literaturabteilungen Aufmerksamkeit auf sich ziehen, tragen zu der nicht mehr zu übersehenden Selbstverzweigung unseres Faches bei.³⁰ Die Gründe für die seit längerem zu beobachtende Marginalisierung eines großen in ein kleines Fach sind natürlich weiterreichender als nur die Amerikanisierung der Theoriedebatten. Da ist die Überinterpretation des Kanons, aber auch die kaum noch zu steigernde Unverständlichkeit in der Kultivierung des seltenen Sinns, die Beliebigkeit der Ausweitung des Gegenstandsfelds, das notorische Desinteresse an der Lehrerausbildung und am gemeinen Leser und der gemeinen Leserin überhaupt, aber auch der sich wandelnde Status der Literatur in der Gesellschaft und die sich verändernden Studieninteressen haben nicht nur in der deutschen Literaturwissenschaft das Fach marginalisiert, obgleich die Berufsaussichten besser denn je sind und die Zahlen der verkauften und gelesenen Bücher kaum je höher waren als heute.

Mit der Modernisierung von Gesellschaft geht unvermeidlich einher, dass die Gesellschaft von immer mehr Positionen immer unterschiedlicher aussieht. Idiosynkratische Vorlieben für eine bestimmte Literatur, ein schmalere gewordener Kanon an Büchern und das ‚Massenbuch‘ als globaler Marktartikel stehen auf dem Marktplatz der Buchbranche so selbstverständlich nebeneinander, als wäre nie über deren gegenseitigen Ausschluss diskutiert worden. Die Gegenwart ist so breit, dass alles und zugleich nichts wichtig zu sein scheint. Literatur kann unter den Bedingungen einer popindustriellen und fankulturellen Flutung nur eine Stimme unter vielen sein und spricht so vielfältig widersprüchlich, dass sie keine kanonische Referenz mehr für gesellschaftliche Selbstverständigung ist. Damit das widerständige Potential der Literatur Geltung gewinnt, wird das Fach weder in der Pflege des bildungsbürgerlichen Kanons noch in der Feier immer randständiger Theoreme sein Glück finden. Vielmehr steht zu vermuten, dass sich die enge Bindung des Faches an die bürgerliche Gesellschaft mit deren Umbau verändern wird und verändern muss. Schon länger ist klar, dass die aus dem 19. Jahrhundert stammenden Institutionen und Rollen des Literaturbetriebs nur noch eine Stimme neben sehr viel anderen sind, die in Sachen Literatur mitsprechen. Sind nicht auch ganz anders zugeschnittene Fakultäten und Schulfächer denkbar, wenn selbst über Bellingcat mehr Widerstand formuliert werden kann als über viele Bücher? Ist nicht vielleicht Wikipedia für die Kanonbildung wichtiger als unsere Institute, will sagen: müssen wir nicht den Status unserer Institutionen Germanistische Institute und unsere akademischen Rollen anders denken? Meine Antwort darauf ist ein deutliches Ja, wenn uns an der Widerständigkeit der Literatur noch etwas liegt. Literatur und ihre Wissenschaft haben daher alle Möglichkeiten, Widerstand zu einem ebenso akademischen wie praktischen Begriff zu machen.

30 Albrecht Koschorke: Die Germanistik auf dem Weg zum kleinen Fach. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89, 4 (2015), S. 587–594.

Zitierte Literatur

- Alewyn, Richard: Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der Antigone-Übersetzung des Martin Opitz. In: Neue Heidelberger Jahrbücher (N.F.) 1926, S. 3–63.
- Angermann, Norbert/Brüggemann, Karsten: Geschichte der baltischen Länder. Ditzingen: Reclam 2018.
- Reimer, Franz: Art. „Widerstandsrecht“. In: Staatslexikon online, <https://www.staatslexikon-online.de/Lexikon/Widerstandsrecht>.
- Beise, Arnd/Birkmeyer, Jens/Hofmann, Michael (Hrsg.): „Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung“. 25 Jahre Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands. St. Ingbert: Röhrig 2008.
- Brandenburg, Hannah: Die frühe Sophoklesrezeption in der griechischen Literatur. Göttingen: Vandenhoeck 2024.
- Clare, Jennifer: Protexpte. Interaktionen von literarischen Schreibprozessen und politischer Opposition um 1968. Bielefeld: Transcript 2016.
- Crome, Erhard/Kirschner, Lutz/Land, Rainer: Der SED-Reformdiskurs der achtziger Jahre, 1999, https://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/sonst_publicationen/Bericht_SED-Reformdiskurs.pdf
- Daskarolis, Anastasia: Die Wiedergeburt des Sophokles aus dem Geist des Humanismus. Studien zur Sophokles-Rezeption in Deutschland vom Beginn des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 2000.
- Eibl, Karl: Anamnesis des „Augenblicks“. Goethes poetischer Gesellschaftsentwurf in Hermann und Dorothea. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 58 (1984), S. 111–138.
- Falcón y Tella, María José (2004). Civil Disobedience. Leiden: Brill 2004.
- Götze, Karl-Heinz/Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Berlin: Argument-Verlag 1981.
- Goldstein Sepinwall, Alyssa: The Abbé Grégoire and the French Revolution: The Making of Modern Universalism. Berkeley: University of California Press 2005.
- Johannes von Salisbury: Polycraticus. Polycraticus I–IV (CCCM, 118). Hrsg. von Katherine Keats-Rohan. Turnhout: Brepols 1993.
- Kaufmann, Arthur: Vom Ungehorsam gegen die Obrigkeit. Aspekte des Widerstandsrechts von der antiken Tyrannis bis zum Unrechtsstaat unserer Zeit, vom leidenden Gehorsam bis zum zivilen Ungehorsam im modernen Rechtsstaat. Heidelberg: Decker und Müller 1991.
- Koschorke, Albrecht: Die Germanistik auf dem Weg zum kleinen Fach. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89, 4 (2015), S. 587–594.
- Kraft, Stephan: Vom Umgang mit einem unerhörten Ereignis. Andreas Gryphius *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus* (1657/63). In: Friederike F. Günther, Markus Hien (Hrsg.): Geschichte in Geschichten. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 57–75.

-
- Lauer, Gerhard: Das Schöne und die Republik. Politische Klassik in Weimar um 1800. In: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 24 (2011), S. 236–272.
- Lauer, Reinhard/Graf, Alexander (Hrsg.): A. S. Puskins Werk und Wirkung. Wiesbaden: Harrassowitz 2000.
- Mansen, Mirjam: „Denn auch Dante ist unser!“ Die deutsche Danterezption 1900–1950. Tübingen: Niemeyer 2003.
- McGurk, John: John of Salisbury. In: History Today 25,1 (1975), S. 40–47.
- Müller, Jörg Jochen (Hrsg.): Germanistik und deutsche Nation 1806–1848. Zur Konstitution bürgerlichen Bewusstseins. Stuttgart: Metzler 2000.
- Muray, Philippe: Céline. Übersetzt von Nicola Denis. Berlin: Matthes & Seitz 2012 (frz. 1981).
- Nipperdey, Thomas: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Berlin: Siedler 1988.
- Rector, Martin: Der unbequeme Bündnispartner. Zur selektiven Rezeption von Peter Weiss in der DDR. In: Studia Germanica Posnaniensia 22 (2018), S. 139–163.
- Pipes, Daniel: The Rushdie Affair: The Novel, the Ayatollah, and the West. Milton Park: Routledge 2003.
- Ryback, Timothy: Hitlers Bücher. Seine Bibliothek – sein Denken. Köln: Fackelträgerverlag 2010.
- Sartre, Jean-Paul: Was ist Literatur? Übersetzt und herausgegeben von Traugott König. Reinbek: Rowohlt 1981 (frz. 1947).
- Schmidt-Berger, Ute: Die deutsche Antigone: Sophie Scholl. In: Der altsprachliche Unterricht 36, 2 (1994), S. 80–94.
- Schweikard, David P./Mooren, Nadine/Siep, Ludwig (Hrsg.): Ein Recht auf Widerstand gegen den Staat? Verteidigung und Kritik des Widerstandsrechts seit der europäischen Aufklärung. Tübingen: Mohr Siebeck 2018.
- Seybold, Steffen: Freiheit statt Knechtschaft. Jacob Grimms Antrag zur Paulskirchenverfassung. In: Der Staat 51, 2 (2012), S. 215–231.
- Weiß, Peter: Die Ästhetik des Widerstands. 3 Bde., Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975–1981 und Ost-Berlin: Henschelverlag 1983. Neuausgabe hrsg. von Jürgen Schütte, Berlin: Suhrkamp 2016.
- Wicke, Peter: Provokation als Gesamtkunstwerk. Zur Ästhetik der deutschen Rockband Rammstein. In: Musik & Ästhetik 27, 108 (2023), S. 12–24.
- Wilhelms, Kerstin u. a.: Rammsteins *Deutschland*. Pop – Politik – Provokation. Berlin: J.B. Metzler 2022.
- Zimmermann, Christiane: Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst. Tübingen: Niemeyer 1993.

Ein bewährter Klassiker



Literaturdidaktik Deutsch Eine Einführung

Von Matthis Kepser und
Ulf Abraham

5., völlig neu bearbeitete und
erweiterte Auflage 2025,
340 Seiten, € 22,-,
ISBN 978-3-503-24039-5
Grundlagen der Germanistik,
Band 42

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG

Auf Wissen vertrauen

Die vorliegende Einführung gehört zu den Standardlehrwerken der Deutschdidaktik. In der nun völlig neu bearbeiteten und erweiterten 5. Auflage wird die Teildisziplin der Literaturdidaktik auf dem neuesten Stand präsentiert.

Das Buch begründet die Aufgaben des Literaturunterrichts und stellt kritisch methodische Konzepte für den Umgang mit literarischen Texten dar. Die Bandbreite der behandelten Unterrichtsgegenstände reicht vom literarischen „Kanon“ über u. a. Texte der Kinder-/Jugend- und Unterhaltungsliteratur bis zu Filmen und digitaler Literatur. Auch auf unterrichtspraktische Fragen wird z. B. mit Entscheidungshilfen für Unterrichtskonzepte eingegangen.

Damit wendet sich diese Einführung an Studierende in allen Phasen des Lehramtsstudiums, an Referendarinnen und Referendare, aber auch an bereits praktizierende Lehrkräfte sowie Ausbilder/-innen.



**Online informieren und
versandkostenfrei bestellen:**
www.ESV.info/24039

Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG
Genthiner Str. 30 G · 10785 Berlin
Tel. (030) 25 00 85-265
Fax (030) 25 00 85-275
ESV@ESVmedien.de · www.ESV.info

Die Reihe wird herausgegeben von
The series is edited by

Franz-Josef Deiters | Alison Lewis | Yixu Lü | Peter Morgan

▼ Ein interdisziplinärer Band über Formen des literarischen Widerstands zwischen Ästhetik, Ethik und Politik. Im Zentrum steht die Frage: Wann wird Literatur widerständig – und für wen?

Das Buch widmet sich dem Thema Widerstand in der deutschsprachigen Literatur und Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Beiträge untersuchen Widerstand als ästhetische, ethische und politische Praxis in vielfältigen Formen: von Lyrik über Roman und Film bis hin zu Lehrwerken.

Im Zentrum steht die Frage nach dem Kern eines literarischen Widerstands:

- Kann Literatur selbst als Akt des Widerstands verstanden werden?
- Wann wird ein Text widerständig – durch Form, Inhalt, Wirkung, oder erst durch seine Rezeption?

Der Band eröffnet neue Perspektiven auf das Verhältnis von Literatur, Kritik und gesellschaftlicher Verantwortung.