

SCHRIFTEN ZUR POLITISCHEN KULTUR DER
Weimarer Republik

13

Elizabeth Guilhamon / Daniel Meyer
(Hrsg.)

Die streitbare Klio

Zur Repräsentation von Macht und Geschichte
in der Literatur



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Einleitung

Die Beurteilung der Geschichte nimmt im Selbstbildnis der Kulturen einen zentralen Platz ein, und insbesondere die Historikerzunft hat nicht wenig dazu beigetragen, Überlegungen, die zwar vorrangig Vergangenes berühren, jedoch auch notgedrungen Gegenwärtiges und Zukünftiges einbeziehen, einem größeren Publikum zu unterbreiten. Der Historismus wurde in den deutschsprachigen Landen geboren, dort breitete er sich im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts aus. Dort erfährt er auch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts eine breitere Infragestellung. Durch die nach 1918 allgemein festzustellende und als Schlagwort kursierende Krise des Historismus kommt es nämlich zu einer tiefgreifenden Veränderung des geschichtlichen Bewusstseins.¹ Dies liegt jedoch nicht allein an einer spezifischen ideengeschichtlichen Konstellation, sondern auch an dem Einschnitt des Ersten Weltkriegs, der im allgemeinen Bewusstsein zwar nicht unbedingt als epochale Wende verstanden wird, aber als historisches Großereignis die Geschichtlichkeit der eigenen Situation in ein besonders scharfes Licht rückt. Geschichte nicht nur als ein Vergangenes, sondern auch als ein vor sich gehender Prozess steht demnach im Mittelpunkt der Reflexion in den Jahren, die auf den Ersten Weltkrieg folgen, und in den Zweiten Weltkrieg münden. Darin liegt eine zentrale Charakteristik der Zwischenkriegszeit, und dies scheint während der Weimarer Republik an der Labilität der politisch-institutionellen Deutungs- und Legitimationsmuster zu liegen, und nach 1933 mag es als Reaktion auf den Nationalsozialismus, der die Geschichtlichkeit der Jetztzeit gezielt politisch instrumentalisiert², erscheinen. So wird in diesen Krisenzeiten Geschichte fast zwangsläufig zum Politikum.

Selbstverständlich hatte das historische *Sujet* auch im 19. Jahrhundert eine der Gegenwart zugewandte Funktion, insbesondere eine nationalistisch

1 Vgl. dazu, im Rahmen der Groupe de recherche sur la Culture de Weimar, Wolfgang Bialas / Gérard Raulet (Hg.), *Die Historismusdebatte in der Weimarer Republik*, Frankfurt/M. u.a., Peter Lang 1996 (= Schriftenreihe zur politischen Kultur der Weimarer Republik, Bd. 2), und Gérard Raulet (Hg.), *Historismus, Sonderweg und Dritte Wege*, Frankfurt/M. u.a., Peter Lang 2001 (= Schriftenreihe zur politischen Kultur der Weimarer Republik, Bd. 5).

2 Vgl. dazu Frank-Lothar Kroll, *Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich*, Paderborn, München, Wien u. Zürich, Schöningh 1998.

legitimierende, doch das historische Selbstverständnis des 19. Jahrhunderts verstand sich als Kontrastprogramm zum Geschichtsverständnis des 18. Jahrhunderts und der ausgeprägt didaktischen Funktion des historischen Sujets, die der Geschichtsbetrachtung einen programmatischen Sinn verleiht. So avanciert Geschichte als objektive, quellenorientierte Forschung zur zentralen Kategorie der deutschen Geisteswissenschaft. Auch in der Literatur ist im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Verwissenschaftlichung der Darstellungspraxis beziehungsweise eine Übernahme geschichtswissenschaftlicher Darstellungspraktiken festzustellen, deren extremste (aber auch repräsentativste) Ausprägung der sogenannte Professorenroman mit Fußnotenapparat ist. So hat Gotthart Wunberg in den Akten des zusammen mit der *Groupe de Recherche sur la Culture de Weimar* durchgeführten « Historismus und literarische Moderne » einen Zusammenhang hergestellt zwischen dem historistischen Relativismus, einer zunehmenden Lexemautonomie und den experimentellen Verfahren moderner Literatur. Das Konzept der Lexemautonomie, also einer Abkehr von großen Sinneinheiten zugunsten einer Eigenständigkeit von Bedeutungssprengseln, versucht dabei dem Verfall großer Sinn- und Darstellungsbogen in der Literatur der Jahrhundertwende gerecht zu werden, was mit spezifisch modernen, experimentellen An- und Zuordnungsverfahren einhergeht.³

Nach 1918 jedoch lässt sich eine Wende in der Darstellung von Geschichte feststellen. Die Darstellung des historischen Sujets auf der Bühne und in der Prosa – auch als Gegenreaktion zum Geschichtsverständnis des 19. Jahrhunderts – rückt in ein zwar nicht unbedingt didaktisches Verhältnis zur Gegenwart, erscheint jedoch ausdrücklich als Sinnangebot oder zumindest als Sinnerforschung der Gegenwart anhand einer historischen Folie. Der historische Roman oder das historische Drama zum Beispiel sind nicht mehr prinzipiell derivative Leistungszeugnisse deutscher Historiographie, sondern sie zeugen von einem programmatischen Willen, der meist politischer Natur ist, aber auch existentielle oder anthropologische Züge annehmen kann, als Reflexion über Konstanten menschlichen Handelns und Denkens⁴ – auch und gerade in Extremsituationen. Die Geschichte erscheint dabei nicht mehr nur als Erfahrungsschatz, als mobilisierbare und instrumentalisierbare Weisheit, nicht mehr nur als schon vollbrachter Lernprozess der vorangegangenen

3 Vgl. Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger und Gotthart Wunberg, *Historismus und literarische Moderne*, Tübingen, Niemeyer 1996.

4 Gerade in diesem Rahmen argumentiert Karl Vietör, wenn er behauptet, Geschichtsschreibung ziele auf die Mannigfaltigkeit, Dichtung auf das Allgemeingültige ab. Vgl. Karl Vietör, „Der Dichter und die Geschichte“, in: *Zeitschrift für Deutsche Bildung* 4 (1928), S. 173–186, wiederaufgedruckt in Elfriede Neubuhr (Hg.), *Geschichtsdrama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S. 361–380, hier: S. 185 f. bzw. S. 379 f.

Generationen, dessen Lehre als Beispiel oder Abschreckung direkt auf die Gegenwart übertragbar wäre, sondern auch als Reflexion über Sinn und Struktur geschichtlicher Abläufe an sich.

Man kann natürlich die Vorliebe der Schriftsteller jener Zeit für historische Stoffe in Prosa und Drama durch die leichteren Absatzmöglichkeiten dieser Produkte erklären, insbesondere im finanziell prekären Kontext des Exils und des plötzlichen Wegfalls des einheimischen Absatzmarktes. Doch stellt dies die Frage nach dem Grund der außerordentlichen Beliebtheit, deren sich geschichtliche Sujets in der Zwischenkriegszeit beim Publikum erfreuten. Der mit dieser Frage einhergehende Vorwurf des historischen Eskapismus scheint in diesem Sinne etwas zu kurz zu greifen, zumindest dem Erwartungshorizont dieser Epoche nicht wirklich gerecht zu werden. Denn Vergangenheitsdarstellungen werden anscheinend massiv als Verortungsmöglichkeit wahrgenommen, als Koordinaten einer individuellen und kollektiven Standortsuche. Gerade das sogleich geschichtlich gewordene Ereignis des Ersten Weltkriegs wurde als zur Katastrophe gesteigerte Erfahrung der Kontingenz verstanden, auf welche die Literatur auf verschiedene Weise reagiert hat, und eben nicht nur in der Form des Kriegsromans. Auch das kritische Potential der Geschichte rückt dabei in ein neues Licht, denn mit der Erfahrung der vor sich gehenden Geschichtlichkeit kommt das Moment der Verantwortung zu einer neuen Bedeutung, ein Phänomen, das mit der Herrschaft des Nationalsozialismus besonders stark zum Zuge kommt und zum Engagement mutiert. So wird das historische Sujet beziehungsweise das historisch gewordene Subjekt in der Literatur zum Modellfall einer geschichtlichen Verantwortung, die politisch und ethisch aufgeladen wird, ob dies nun programmatisch ausformuliert wird oder implizit im Subtext geschieht.

Die Überlagerung von geschichtlich Vergangenem und Gegenwart führt umgekehrt bei der Darstellung der Gegenwart eine historische Dynamik ein, die sicherlich ein Novum in der deutschsprachigen Literatur darstellt. So bauen sich die drei renommiertesten Vertreter des reflexiven Anspruchs im damaligen Roman, *Der Zauberberg*, *Der Mann ohne Eigenschaften* und *Die Schlafwandler*, in einen höchst komplexen geschichtlichen Rahmen ein, der eine Perspektivierung der Darstellung und Überlegungen ermöglicht, die sicherlich als geschichtsphilosophisch bezeichnet werden kann, zumindest wenn man den allgemeinsten Sinn von Geschichtsphilosophie als Reflexion über den Sinn der Geschichte nimmt. Aber diese geschichtsphilosophischen Überlegungen werden nicht als explizite Theorieangebote ausformuliert. Dies wird gerade an der Bandbreite der Interpretationen zu diesen Romanen deutlich, die sich auch in dem vorliegenden Band am Beispiel des

Zauberbergs ablesen lässt. Dass diese Romanschriftsteller sich nicht eindeutig einem geschichtsphilosophischen Modell verpflichten, dass sie keiner Figur eine letztlich verbindliche Aufschlüsselung in den Mund legen – außer in der Absage an den linearen Fortschrittsgedanken –, bedeutet keine radikale Ablehnung geschichtsphilosophischer Sinnfindung, sondern diese wird, dem Medium gemäß, auf verschiedenste Weise in die ästhetische Darstellungspraxis eingebettet. Somit sind diese drei Romane lediglich die Kronzeugen einer Praxis, die für die Literatur dieser Zeit charakteristisch ist. Dabei ist es sicherlich bemerkenswert, dass das Schlagwort der «Krise des Historismus» zeitgleich – als literarische Entsprechung – mit dem demjenigen der «Krise des Romans» zusammenfällt, wobei Krise in beiden Fällen, insbesondere aus heutiger Perspektive, keiner Lähmung oder keinem Stillstand gleichkommt, sondern sich außerordentlich produktiv gestaltet.

Ob die Geschichtlichkeit sich nun im historischen *Sujet* oder in der Darstellung der Gegenwart offenbart, in beiden Fällen eröffnet sie eine geschichtsphilosophische Fragestellung, die mit der politischen Krisensituation nicht nur in engstem Zusammenhang steht, sondern für das Verständnis der politischen Reflexion im Medium Literatur unerlässlich ist, so eine weitere These dieses Bandes. Es ist schwer zu bestimmen, ob die politische Krisenreflexion zur geschichtsphilosophischen Perspektivierung führt oder ob umgekehrt die Wahrnehmung der geschichtlichen Krisensituation die Bandbreite an traditionellen politischen Verortungsmöglichkeiten erst als problematisch erscheinen lässt, doch diese schwierige Einsicht zeigt, wie sehr beide Bereiche – Politik und Geschichtsphilosophie – Hand in Hand gehen, was im Möglichkeitspiel der Literatur besonders offensichtlich wird. Gerade das Fehlen einer thesenhaften Ausformulierung der politischen und historischen Reflexion erlaubt einen besonders differenzierten Einblick in die politische Kultur der Weimarer Republik und der Vorkriegszeit. So kann eine Freilegung der Vielzahl an expliziten und vor allem an impliziten geschichtsphilosophischen Perspektiven, die für die Literatur dieser Zeit charakteristisch zu sein scheinen, nicht nur zu überraschenden Neulektüren bekannter Autoren führen, sondern sie mündet insgesamt in eine Umwertung des Komplexes Geschichte in der Literatur jener Zeit, der weder historistische Lektionen erteilt noch weltflüchtig sein Dasein treibt, sondern der politischen Gemengelage dieser Umbruchszeit gerecht zu werden versucht.⁵

5 Vgl. auch Manfred Gangl / Gérard Raulet (Hg.), *Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage*, 2. neubearbeitete und erweiterte Auflage, Frankfurt/M. u.a., Peter Lang 2007 (= Schriftenreihe zur politischen Kultur der Weimarer Republik, Bd. 10).

Literatur wird sicherlich prinzipiell wenn nicht als Sinnofferte gelesen, so doch zumindest konzipiert. Wenn nun geschichtlicher Sinn als solcher im Zentrum öffentlicher Debatten steht – und dies ist während der Weimarer Republik und im Dritten Reich sicherlich der Fall, davon zeugt auch der sonst kaum zu erklärende Publikumserfolg von Spenglers *Untergang des Abendlandes* –, so muss die Literaturwissenschaft diesen Aspekt als möglichen Zugang zu Werken berücksichtigen, und zumindest im Ansatz flächendeckend untersuchen. Doch die meisten literaturwissenschaftlichen Buchveröffentlichungen, die sich mit dem Thema Geschichte in der Literatur zu dieser Zeit oder gar im ganzen 20. Jahrhundert befassen, neigen dazu, dies nur innerhalb von Gattungen zu reflektieren, das heißt entweder als Roman oder als Drama.⁶ Dabei wird die Gattungszugehörigkeit ins Zentrum gerückt und insbesondere dem historischen Roman eine Exemplarität zugestanden, die letztlich die Frage nach der Darstellung der Geschichte an sich in der Literatur unterbelichtet.

Was historische Sujets betrifft, bleibt der Roman zu dieser Zeit selbstverständlich die Königsgattung, doch erstens hat er sich erst spät, im Laufe des 19. Jahrhunderts, als solche herausgebildet, zweitens ist die formell-sprachliche Analogie, die ihn mit dem Erzählfluss der zeitgenössischen Geschichtswissenschaft und der Flut an literarischen Biographien geschichtlicher Persönlichkeiten verbindet, nicht unbedingt förderlich für eine reflexive Distanz gegenüber den Darstellungsmodi des Geschichtlichen.⁷ Drittens mag sich prinzipiell die Frage stellen, ob die Prädominanz des Romans nicht eine

6 Siehe an neueren Veröffentlichung zum historischen Roman Bettina Heyl, *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*, Tübingen, Niemeyer 1994; Michel Vanoosthuyse, *Le roman historique. Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF 1996; Ulrich Kittstein, « Mit Geschichte will man etwas ». *Historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918-1945)*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2006, und Hans Vilmar Geppert, *Der Historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*, Tübingen, Francke 2009. Zum historischen Drama: Axel Schalk, *Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters. Eine vergleichende Untersuchung*, Heidelberg, Winter 1989, und Sjaak Onderdelinden, *Geschichte auf der Bühne. Aufsätze zum politisch-historischen Drama des zwanzigsten Jahrhunderts*, Berlin, Weidler 2004. Als die Regel bestätigende Ausnahme – was auch in der Einleitung (S. 1) unterstrichen wird – fungiert der Sammelband: Marijan Bobinac / Wolfgang Düsing / Dietmar Goltschnigg (Hg.), *Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts*, Zagreb, Universität Zagreb (Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät), 2004.

7 Zu dieser Frage vgl. Otto Gerhard Oexle, “Begriff und Experiment. Überlegungen zum Verhältnis von Natur- und Geschichtswissenschaft”, in: Vittoria Borsig / Christoph Kann (Hg.), *Geschichtsdarstellung. Medien, Methoden, Strategien*, Köln, Weimar u. Wien, Böhlau 2004, S. 19-56, und Jörg Schönert, “Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie”, ebd., S. 131-143, hier: S. 140-142.

literaturgeschichtliche Verkürzung der Bandbreite an literarischen Verarbeitungen des Geschichtlichen während dieser Zeit darstellt. Dies wird besonders deutlich, wenn man die Reflexion über die Verbindung zwischen Geschichte und Literatur in Augenschein nimmt, so zum Beispiel Victor Klemperers Aufsatz in der soeben gegründeten *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, der gerade die Vielfalt der literarischen Darstellungsformen nicht nur hervorhebt, sondern als charakteristisches Moment herausarbeitet.⁸ Ein weiteres Problem liegt auch darin, dass die Gattung historischer Roman die Frage nach der literarischen Verarbeitung von Geschichte im weitesten Sinne fast zwangsläufig in einen breiteren literaturhistorischen Kontext – die Entwicklung des Romans – einschreibt. Diese Einreihung verweist auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und stellt somit eine Kontinuität her, die dem geschichtlichen Bewusstsein nach dem Ersten Weltkrieg nicht unbedingt gerecht wird. Denn die Interpreten neigen dazu, dekonstruktive Romantechniken, zum Beispiel bei Alfred Döblin, als eine Zersetzung geschichtsphilosophischer Ansprüche zu deuten.⁹ Dass der Bruch mit der Linearität des Erzählvorgangs eine Absage an die geschichtsphilosophische Kategorie des Fortschritts bedeutet, ist von den Interpreten überzeugend herausgearbeitet worden. Zu behaupten, dass dies eine Absage an jede Form von geschichtsphilosophischer Perspektivierung darstellt, ist aber äußerst fraglich. Ganz im Gegenteil geht es darum, jenseits des naiven Fortschrittsgedankens, dem die Katastrophe des Weltkriegs jede Berechtigung genommen zu haben scheint, geschichtliche Sinnangebote zu bieten oder zumindest

8 Vgl. V. Klemperer, "Die Arten der historischen Dichtung", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1 (1923), S. 370-399, sowie Hugo Aust, *Der historische Roman*, Stuttgart u. Weimar, Metzler 1994, S. 14 f. Siehe auch K. Viëtor, "Der Dichter und die Geschichte", a.a.O. Vietor zieht nicht den Roman, sondern das historische Drama als zeitgenössisches Paradigma heran.

9 Vgl. zu Alfred Döblin, Harro Müller, *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a/M., Athenäum 1988, S. 89, sowie B. Heyl, *Geschichtsdenken und literarische Moderne. Zum historischen Roman in der Zeit der Weimarer Republik*, a.a.O., S. 44-47. Vgl. auch allgemeiner Lothar Köhn, „Überwindung des Historismus. Zu Problemen einer Geschichte der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1933“, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 48 (1974), S. 704-766 u. 49 (1975), S. 94-165; Gregor Streim, „«Krisis des Historismus» und geschichtliche Gestalt. Zu einem ästhetischen Geschichtskonzept der Zwischenkriegszeit“, in Daniel Fulda / Silvia Serina Tschopp (Hg.), *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin u. New York, Walter de Gruyter 2002, S. 463-483. Zur geschichtsphilosophischen Determiniertheit von Romanen im xix. Jahrhundert vgl. Dorothee Kimmich, *Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert*, München, Wilhelm Fink 2002.

durchzuspielen. Dies wird insbesondere bei den literarischen Großprojekten der Nachkriegszeit deutlich, und dies jenseits der Gattungszugehörigkeit.

* * *

Die Fragestellung dieses Bandes liegt in der Berücksichtigung der Wahrnehmung von Geschichte zusammen mit den Modalitäten ihrer Repräsentation. Bald werden die für die klassische Moderne typischen Schreibverfahren registriert und in ihrer politischen Bedeutung untersucht, bald werden die damals kursierenden Konzepte, Theorien und Weltanschauungen der Epoche in ihrem Verhältnis zur literarischen Form erörtert. Ob sie wenig bekannte Werke behandeln oder Hauptwerke neu interpretieren, die Autoren der Beiträge fragen sich, inwieweit eine neue Wahrnehmung der Geschichte gattungsspezifische, formelle Infragestellungen nach sich zieht, und welche Rolle in dieser Perspektive der Rekurs auf die neuen Medien spielt. Schreiben die für diese Periode charakteristischen Zeitromane oder Zeitstücke die Gegenwart in eine andere, längere Zeitrechnung hinein, die sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft heraufbeschwört? Bisher sind nämlich die einzelnen Forschungsansätze in Bezug auf das gemeinsame Grundthema, die Geschichte, allzu selten interdisziplinär miteinander verknüpft worden. Ein solches Unterfangen ist im Prinzip nur kollektiv zu bewältigen. Der vorliegende Band soll in repräsentativer Weise zentrale Ansätze verdeutlichen und wird dementsprechend in drei Teile gegliedert, je nach ihrem wissenschaftlichen Ansatz beziehungsweise Schwerpunkt. In allen Fällen steht die Frage nach der kritischen Vision und der politischen oder ethischen Tragweite der Repräsentation von Macht und Geschichte in der Literatur und der Kunst dieser Zeit im Mittelpunkt der Untersuchungen.

In kulturgeschichtlicher Perspektive widmet sich der erste Teil den Schnittstellen zwischen Geschichtsdenken und Ethik. Die Darstellung der Geschichte wird als eine Reflexion über den eigenen geschichtsphilosophischen Standpunkt, als Verortungsstrategie verstanden. Diese Verortungsstrategie ist nicht rein deskriptiver Natur, sondern die Interpreten arbeiten konsequent die politischen und ethischen Konsequenzen anhand relevanter Textstellen heraus. So untersucht Michael Neumann, wie aus einer spezifischen Sicht der Geschichte für den Autor eine ethische oder politische Legitimität entsteht oder zumindest behauptet werden kann, und dies paradocherweise gerade im Affekt. Ins Zentrum seiner Untersuchung stellt er den Begriff der Ergriffenheit, deren Figuren er von ihrem religiösen Ursprung bis in die zwanziger

und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts verfolgt. Als erstes *exemplum* führt er die Apostelgeschichte an, insbesondere Paulus' Bericht von seinem Schlüsselerlebnis der körperlich erlebten Wahrheit. Die Briefform, in der die Erkenntnis Gottes verfasst ist, erscheint ihm besonders aufschlussreich, um das Werden des Subjekts als Autor in seiner Zeit nachzuzeichnen. Michael Neumann verfolgt dann weiter anhand von Begriffen, die aus Lexemen wie /macht/ (Macht, Ermächtigung) und /zeichn/ (Bezeichnung, Auszeichnung) gebildet werden, die Geschichte der anscheinend bevorzugt in Krisenzeiten aufkommenden Figurationen der Ergriffenheit. Er erwähnt zum Beispiel den Beitrag der Anthropologie und der Psychoanalyse zur Entzauberung der Ergriffenheit, bevor er auf die erneuten politischen und ästhetischen Ausformungen und Figurationen des Begriffs nach dem Ersten Weltkrieg zu sprechen kommt. Dabei wird deutlich, wie Ernst Jünger und Martin Heidegger die Erfahrung der Ergriffenheit in ihren Werken instrumentalisieren. Das Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft in den *Stahlgewittern* und dem *Arbeiter* einerseits, die von Martin Heidegger im "Ursprung des Kunstwerkes" vertretenen Thesen andererseits werden somit kritisch beleuchtet. Dieser in der Zwischenkriegszeit durchaus typische emphatische Bekundungsgestus bezeugt nicht zuletzt, wie sehr das Geschichtsdenken durch eine extrem affektive Aufladung des Gemeinschaftsbegriffs untergründig politisiert wird und ihm eine ins Prophetische stilisierte Eindeutigkeit aufgezwungen wird.

Wie sehr umgekehrt eine geschichtsphilosophische Weitenperspektive dem politischen Diskurs eben an Eindeutigkeit nehmen kann, und wie nötig es dementsprechend wird, die politische Problematik in diesem Rahmen neu zu differenzieren, führt Gérard Raulet am Beispiel von Heinrich Manns *Henri Quatre* vor Augen. Er deutet den Roman als einen politischen Bildungsroman, insofern als es in ihm um die Erziehung eines ganzen Volkes zur Freiheit, zu einem Bewusstwerden der Pluralität geht. Dabei stellt sich die Frage, ob dies mit einer Auflösung aller normativen Sicherheiten einhergeht. Die Darstellungsform selbst, das heißt der sowohl mikro- wie auch makrostrukturellen Rekurs auf das Gleichnis, überschneidet sich mit der politischen Strategie der Pluralität, da das Gleichnis ebenfalls in eine Beliebigkeit der Interpretationen münden kann. Diese Strategie der Pluralität ist umso bemerkenswerter, da sie sich nur allzu leicht im politisch-ethischen Bereich auf festgesetzte manichäische Deutungsmuster reduzieren lässt und hat reduzieren lassen, Deutungsmuster aus denen Heinrich Mann jedoch ausricht, indem er die utopische Vision eines vereinten Europas skizziert. Doch wird diese Vision nicht dogmatisch festgesetzt, sondern durch die reflexive Figur des Gleichnisses wird die Umbruchszeit der Renaissance zu einem offenen Modell für die europäische Gegenwart (und freilich auch für Heinrichs Manns eigenen

Engagement). Dieses Deutungsmodell ist in das pessimistische geschichtsphilosophische Raster einer ewigen Wiederkehr des Gleichen eingebettet, das die Züge einer negativen Anthropologie anzunehmen scheint. Es gewinnt aber dadurch um so mehr an Sprengkraft, als es die Zukunft nicht fixiert, sondern in einem ethischen Gestus offen hält.

Dass Thomas Manns *Zauberberg* sich in einer ähnlichen Problemlage bewegt, jedoch mit negativen Vorzeichen im Kontext des ersten Weltkriegs und seiner Auswirkungen, zeigt Daniel Argelès, der die Neuorientierung von Manns geschichtlicher Sinnfindung in den zwanziger Jahren in den Mittelpunkt rückt. Diese Verschiebung von einem schopenhauerianisch geprägten, skeptischen Geschichtsbild zu einer neuen Auffassung stellt das von Argelès zunächst auch textgenetisch herausgearbeitete Grundmuster für den *Zauberberg* dar. Der Projektcharakter des *Zauberbergs* wird dabei deutlich aufgezeichnet, insbesondere der Übergang von einer für die Vorkriegszeit typischen, zyklisch-deterministisch geprägten Geschichtsauffassung zu einer Erfahrung der Labilität und Kontingenz des Geschichtlichen. Doch wird dadurch die Geschichte nicht mehr nur als überwundene Vergangenheit und als überzeitlich-mythisches Vorgehen verstanden, sondern nun auch als anhaltender Prozess, als etwas Offenes. Wie Argelès in akribischer Feinlektüre aufzuweisen sucht, verkörpert sich diese Verschiebung narratologisch in Figuren des Liminalen, in der Grenzfigur der Katastrophe des Weltkriegs, die doppelt gedeutet werden kann: als mythisch wiederkehrendes Weltfest des Todes oder als Wirklichkeit der die Nachkriegswelt bestimmenden Jetzzeit. Gerade die Überlagerung dieser beiden Perspektiven drückt dementsprechend eine existentielle und geschichtsphilosophische Verunsicherung aus, welche die Katastrophe des Weltkriegs in einen genuinen geschichtlichen Erfahrungshorizont stellt.

Einen Schritt weiter geht laut Achim Geisenhanslücke Robert Musil. Ausgehend von Musils Begriffen des Möglichkeitssinns und der Eigenschaftslosigkeit untersucht er das Verhältnis zwischen Literatur und Geschichte in der Moderne, ein Verhältnis das er als eine grundlegende existentielle und geschichtsphilosophische Erfahrung der Diskrepanz deutet. Diese Problemstellung wird zunächst anhand der Reflexionen Nietzsches, Heideggers und Benjamins, die jeweils eine breit angelegte Kritik des Fortschrittsgedankens liefern, in einen weiteren ideengeschichtlichen Rahmen gesetzt. Dabei reiht Achim Geisenhanslücke Musils Perspektive nicht nur in die in der Literaturwissenschaft weithin übliche Nachfolge Nietzsches ein. Er versucht zudem diese Perspektive in den beiden sich in ihrer Gegensätzlichkeit letztlich überschneidenden Alternativen der heideggerschen und der benjaminschen

Geschichtsauffassung einzuschreiben. Dennoch lässt sich Musils Roman nicht auf ein eindeutiges Geschichtsmodell reduzieren. Vielmehr wird hier, in der Nachfolge Flauberts, das Moment einer individuellen sowie kollektiven Desillusionierung in den Vordergrund gestellt. Diese Desillusionierung wird nicht als Prozess, sondern als katastrophaler Zustand verstanden, als Sinnenschwund oder -leere, die im Roman von dem Protagonisten zwar progressiv erfahren wird, ihm aber voran steht. Dieser katastrophale Zustand wird dementsprechend von Musil ästhetisch – als eine paradoxe Formgebung der Kontingenz – in seiner Widersprüchlichkeit verarbeitet; ein Projekt, das im politischen Kontext nach 1933 aporetisch wird und zum Scheitern verurteilt ist.

In allen Fällen wird also die Verschränkung von Politik, Geschichtsauffassung und Geschichtsdarstellung im höchsten Maße deutlich. Darstellung von Geschichte und Geschichtlichkeit ist in der Katastrophenerfahrung des Weltkriegs an sich problematisch geworden. Die klassischen Deutungs- und Erzählmuster mit ihren geschichtsphilosophischen Implikationen scheinen von den Schriftstellern in geradezu paradigmatischer Vehemenz ad absurdum geführt. Doch gerade das Problematische an ihnen führt zu ästhetischen Umsetzungsversuchen, die dieser Lage gerecht zu werden versuchen. Sie bieten keine letztlich verbindlichen Sinnofferten, sondern geben sich untergründig als Projekte zu verstehen, die metahistorische Reflexionen präsentieren.

Der zweite Teil ist insbesondere der Geschichtsrhetorik der Zwischenkriegszeit in ihrem Verhältnis zum Medium Literatur gewidmet. Die Autoren zeigen, wie das Geschichtsdenken Genrewahl und Gestaltung beeinflusst und die Aussage der Dichter über die Gegenwart mitformt. So werden Romane mit Dramen oder literarische Werke mit ihrer ersten, zeitgenössischen Verfilmung kontrastiert. Die politisch bedingten Rezeptionsprobleme, die ins dichterische Schaffen einbezogen werden, ermöglichen neue Einsichten in zum Teil wohlbekannte Werke. Christa Karpenstein-Eßbach versucht mit ihrem Beitrag aus dem in der Literaturwissenschaft dominierenden Interpretationsmuster herauszubrechen, das die Kriegsliteratur an der Alternative von kriegsbejahenden und kriegsverneinenden Ansätzen orientiert. Vielmehr wird in der Literatur der späten zwanziger Jahre die Frage nach der Deutung der Niederlage und ihrer geschichtlichen Bedeutung für die Gegenwart. Christa Karpenstein-Eßbach arbeitet drei Deutungsmuster heraus, die sie anhand von drei literarischen Werken exemplifiziert. Für das generative Deutungsmuster steht Ernst Glaesers 1929 erschienener Roman *Jahrgang 1902*, der den ersten Weltkrieg als innenpolitischen Generationskonflikt deutet. Die Aufopferung der Kriegsgeneration legitimiert ihrerseits den besonderen Anspruch der

Überlebenden im Nachkriegsdeutschland. Im größten Gegensatz dazu steht das vertikale Deutungsmuster, das anhand von Edlef Köppens 1930 erschienenem Roman *Heeresbericht* erläutert wird. Nicht zuletzt die breit angewendete Montagetechnik verhindert eine historische Perspektivierung, aus der dem Kriegserlebnis ein Zukunftsauftrag zugestanden werden könnte. Das dritte Deutungsmuster, das kollektive Deutungsmuster, macht die Wiederentdeckung eines in Vergessenheit geratenen Dramas möglich: Hans Chlumbergs *Wunder um Verdun*, das 1932 erscheint. Zentrale Motive sind die Verurteilung der posthumen Ideologisierung der Kriegsopfer und die Aufdeckung kollektiver Mechanismen der Kriegstreiberei. Alle diese Deutungsmuster stellen eine Absage an eine progressive Geschichtsphilosophie dar, eine Thematisierung der Gruppenkatastrophe Krieg, die in einen äußerst problematischen Sinnhorizont eingefügt werden.

Um diesen Sinnhorizont im Kontext der Erfahrung des ersten Weltkriegs geht es auch in Daniel Meyers Untersuchung über Döblins Versepos *Manas*. Das Versepos stellt die Extremform des für die Weimarer Republik charakteristischen Schlagworts des Epischen dar, das immer wieder das Problem der Repräsentation der Wirklichkeit als Gegenwart und Vergangenheit aufwirft. Daniel Meyer konzentriert sich auf eine Auswahl von stichhaltigen Passagen mit besonderer poetologischer Aussagekraft, da sie die Erzählung des Vergangenen thematisieren. Dabei wird deutlich, dass diese immer als Vergegenwärtigung verstanden wird, als Wiederaneignung und Wiederholung des Vergangenen. Die Bestimmung der Darstellbarkeit des historisch Gewordenen überschneidet sich implizit mit einem geschichtsphilosophischen Modell, das einen zyklischen Charakter aufweist, was auch an Gerhart Hauptmanns *Till Eulenspiegel* festzumachen ist. Gerade der implizite Charakter des zyklischen Modells ist entscheidend, denn die Erfahrung der Geschichtlichkeit erweist sich als Interpretations- und Erkenntnisprozess, in den der Leser eingebunden wird. Geschichte wird dadurch, dem archaisierenden Moment des Versepos entsprechend, als eine Art Urerfahrung präsentiert, als eine extreme Distanzierungsmöglichkeit.

Claire Kaiser untersucht Alfred Döblins berühmten Roman *Berlin Alexanderplatz* im Hinblick auf seine Verfilmung durch Piel Jutzi im Jahre 1930. Sie hebt das Zyklische in Döblins Geschichtsphilosophie hervor, die sich von der linear fortschrittlichen Weltanschauung abhebt. So zeigt sie, wie sich der Dichter bemüht, die Gegenwart als verwirrende Umbruchssphase zu dokumentieren. Die zum Aufbauprinzip erhobene Montage stellt das traditionelle Romangefüge in Frage. Das Parabelhafte im Erzählduktus und die Zusammensetzung der Motive und Metaphern klingen ihrerseits an

die Schriften der Apokalypse an. Die kreisförmige Romanstruktur hat auch teil an der zyklischen Auffassung von Geschichte, jedoch bleibt die erwartete Heilsbekundung im Roman am Ende aus. Claire Kaiser beschäftigt sich dann mit der Übersetzung des Romanstoffes ins Medium Film und stellt zunächst dort eine Verflachung des rhetorisch so anspruchsvollen Erzähltextes fest. Das Gewicht wird nämlich von der Großstadtdarstellung, die damals als der Inbegriff der Moderne erscheint, auf die psychologische Schilderung der Figur verlagert. Claire Kaiser zeigt, welche Folgen dies trotz der genauen Photographie der Metropole und der Geräuschkulisse für die Inszenierung von Geschichte und Politik nach sich zieht. Der bewusst naturalistische Stil des Regisseurs scheint auf eine ganz andere Geschichtsauffassung als die des Dichters hinzudeuten, was die widersprüchliche – zugleich kreisförmige und lineare – Filmstruktur noch unterstreicht. Erzählverfahren im Roman und Filmaufnahmen werden zum Schluss einander entgegengesetzt. Die Konfrontation zeigt, wie die Akzentverlagerung in der Gestaltung von einem Medium zum andern mit einer Verschiebung der geschichtsphilosophischen und damit auch politischen Konzeptionen einhergeht. Hier wie auch im nächsten Beitrag wird besonders deutlich, wie sehr eine zu starke Fixierung auf eine spezifische Gattung die politisch-ethische Gemengelage der Zwischenkriegszeit allzu sehr reduziert.

In der Tat steht auch der Wechsel von einer Gattung zur anderen im Zentrum von Paul Laveaus Beitrag, und zwar diesmal der Übergang vom dramatischen Genre zum Roman bei Bertolt Brecht am Anfang der dreißiger Jahre. Er zeigt, wie sowohl der damalige politische Kontext in Deutschland als auch die in Brechts Augen fehlgeschlagene Rezeption der *Dreigroschenoper* den im Exil lebenden Dramatiker zu diesem Schritt veranlasst haben. Die zwischen der Uraufführung des Stücks (1928) und der Verfassung des Romans (1933-34) stattfindende Verfilmung des dramatischen Stoffes durch Georg Wilhelm Pabst (1930-31) erscheint als ausschlaggebend. Brecht vermisste nämlich in der filmischen Version das Episch-Verfremdende, das bekanntlich die Grundlage seiner Theaterästhetik bildete. Was also den *Dreigroschenroman* von den Inszenierungen der Oper zunächst unterscheidet, ist zwar die traditionelle, gattungsbedingte epische Fülle, wohl aber auch die Möglichkeit, die diese Gattung dem Autor bietet, dem Rezipienten einen ausführlichen Kommentar der Handlung zu liefern und somit die Interpretation eindeutig zu lenken. Aufgrund einer bewusst stichwortartigen Beschreibung der Behandlung des Romanstoffes geht dann Laveau der Frage nach, inwieweit man es hier mit einer Satire zu tun habe. Das ethische Problem, das hinter der satirischen Verkehrung der Welt steckt, tritt hier deutlich zutage, denn die Satire hebt die Paradoxien in den Diskursen der Romanfiguren hervor, deren Haltungen zwischen Naivität und Zynismus zu pendeln scheinen. Paul Laveau befasst sich

anschließend mit den verfremdenden Verfahren im Roman im Vergleich zu dem Bühnenwerk und zeigt wie letztere durch andere Mittel ersetzt wurden. Die bewussten Anachronismen, die die deutsche Geschichte Revue passieren lassen und sie mit der britischen kontrastieren, aber auch den Bezug zur Gegenwart herstellen, sind besonders prägnant. So wird die aktuelle deutsche Wirklichkeit in die vergangene englische Gesellschaft transponiert, um eine Kritik zu untermauern, die zugleich dem Nationalsozialismus und dem Kapitalismus gilt. Dabei wird nicht zuletzt deutlich, wie der veränderte zeitgeschichtliche Horizont die politisch-ethischen Implikationen des Geschichtsbildes in eine neue Perspektive setzt.

Auch Nicole Pelletier untersucht einen wenig erforschten Aspekt im Werk eines bekannten deutschsprachigen Schriftstellers im Exil in Bezug auf einen Genrewchsel. Nur geht bei Horváth der vollzogene ästhetische Wechsel – vom Volkstück zur Geschichtskomödie – weitaus radikaler als bei Brecht mit einem ideologischen Wandel einher. Daraufhin werden die zwei letzten, fast vergessenen Stücke des Autors, *Ein Dorf ohne Männer* und *Pompeji*, untersucht und die Frage nach seiner Geschichtsphilosophie wird gestellt. Nicole Pelletier beschäftigt sich zunächst mit der Entstehungsgeschichte der Werke und kommt auf Horváths misslungenen Versuch zurück, sich in der nationalsozialistischen Gesellschaft zurechtzufinden. Sie verbindet diese unrühmliche Episode im Leben des Dichters mit dem groß angelegten Projekt eines Dramenzyklus, dem die untersuchten Stücke angehören. Interessanterweise tritt hier auch das Problem der Rezeption der Volksstücke auf, deren Inszenierungen den Vorstellungen des Dramatikers nicht entsprachen. Mit dem Wechsel zu einem anderen Subgenre der Gattung Drama, der Geschichtskomödie, wollte sich also der Schriftsteller an einem anderen Stil versuchen. Er fand den Stoff zu *Ein Dorf ohne Männer* in einem ungarischen Roman, den er teils ins Possenhafte zog. Jedoch siegen am Ende dieser in der Renaissance spielegenden Komödie die Werte der Aufklärung. Der Bezug zur Gegenwart wird hier nämlich in der literarischen Umkehrung vom historischen Phänomen der Preußenrenaissance im Nationalsozialismus deutlich. Die positive Herrscherfigur im Stück lässt sich so mit Heinrich Manns *Henri Quatre* vergleichen. An diesem Beispiel wie an *Pompeji* wird aufgewiesen, dass es dem Dramatiker auf das Moment der Bekehrung der Personen zu einer Ethik der Liebe ankommt. Der Unterschied zu den Volksstücken lässt sich vor allem an der Funktion der Sprache festsetzen: War sie in den Volksstücken in ihrer Künstlichkeit besonders tückisch, so ist sie in den Geschichtskomödien zu einem vollkommenen Verständigungsmittel zwischen den Personen geworden.

Dabei wird insgesamt deutlich, dass die als unübersichtlich und grausam empfundene Gegenwart der Zwischenkriegszeit bei bekannten wie weniger bekannten Schriftstellern nicht nur zum Gegenstand der literarischen Darstellung wurde, sondern auch von einer bewussten Auseinandersetzung mit dem Medium selbst getragen war. Die Werke, die sich daraus ergaben, mochten noch so unterschiedlich sein, je nachdem wie pessimistisch beziehungsweise optimistisch die sie tragenden Geschichtsphilosophien waren, sie enthielten alle ein reflexives Moment, das sich erst bei der Untersuchung ihrer Rhetorik festmachen lässt.

In dem letzten Teil verfahren die Interpreten archäologisch und konzentrieren sich auf die Konfrontation von Textstellen innerhalb der heranzitierten Werke. Die von den Schriftstellern bevorzugten Motive werden neu angeordnet und die Auffassung von Geschichte und Gegenwart in ein besonderes Licht gerückt. Der Rekurs auf die theoretischen Schriften der Dichter oder auf die internen aber auch externen intertextuellen Bezüge beleuchten die Probleme der schriftstellerischen Praxis angesichts des großen Zeitwandels. Dieser Rückgriff ermöglicht es auch, über die Perspektive der Protagonisten hinaus die politische Position der Autoren zu präzisieren – was bei dem Schwinden der spätestens seit dem Anfang des Jahrhunderts nicht mehr zuverlässigen auktorialen Perspektive sonst kein leichtes Unterfangen ist.

So begibt Luca Crescenzi sich auf Spurensuche: er rekonstruiert die intertextuelle Dimension des Themas Zeit in Thomas Manns Essay- und Romanwerk während der zwanziger Jahre. Seine Analyse beginnt mit der Perspektive von Hans Castorp im *Zauberberg*, und zwar mit einem Passus, in dem die Koordinaten Zeit und Raum den Konzepten von Ewigkeit und Unendlichkeit gegenübergestellt werden. Wird die Quelle solcher Aussage nicht genannt, so lässt sie sich anhand von Vergleichen mit Textstellen aus Thomas Manns Essays aus derselben Epoche, in der das Romanwerk entstanden ist, eruieren. Luca Crescenzi wirft somit die Frage nach der Stellungnahme des Schriftstellers zum erfahrenen Zeitwandel – insbesondere zur neuen Staatsform, die die Weimarer Republik für die Deutschen repräsentierte – auf. Thomas Mann spricht dennoch in seinen Essays nicht als Politiker sondern als Nachfahre einer hanseatischen Dynastie und als Dichter. Auch ist Manns Dilemma damit verbunden, dass er von einem Essay zum andern das Lager gewechselt zu haben scheint. Luca Crescenzi zeigt, wie frühere Äußerungen des Verfassers von den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* zu der Rede Von "Von deutscher Republik" ideologisch-ästhetisch aufgehoben wurden. Somit setzt er sich mit dem mannschen Begriff von « politischer Ironie » auseinander, das heißt mit literarischer Ironie als Bindeglied zwischen Politik und Geschichte, die es dem

Autor ermöglicht, eine erstaunliche Kontinuität in Manns politischem Denken aufzuweisen. Durch die nicht nur die Beschreibungen sondern auch die Figurenkonstellation determinierende Simultanität des Alten und des Neuen wird der Mythos als Urgrund des hermetischen *Zauberberg*-Romans und des mannschen Demokratieverständnisses herausgearbeitet.

Ein analoges Spannungsverhältnis zwischen Geschichte und Mythos im politischen Kontext bestimmt auch Elisabeth Galvans Beitrag, der sich mit dem frühen, unzulänglich rezipierten Romanwerk Marie Luise Kaschnitz' befasst. Jenseits der Gender-Problematik wird das Problem der eigentümlichen Textur dieser Gegenwartsromane, die zum einen eine mythische (*Elissa*), zum andern eine neusachliche Dimension (*Liebe beginnt*) aufweisen, anvisiert. Die Kupplung von Stoff und Stil wird Gegenstand der Untersuchung; sie ist hauptsächlich dem ersten, programmatisch *Liebe beginnt* betitelten Buch gewidmet. Elisabeth Galvan untersucht die zunächst akustisch untermalten Bilder, die gegenwärtige und vergangene Zeiten, bekannte und fremde Räume, changierende Bewusstseinsinhalte schildern. Sie hinterfragt die politische Verantwortung der in sich abgekapselt lebenden Protagonisten. Aus der Anordnung der Textbezüge entsteht ein zeittypischer Themenkomplex, der das Motiv der Fruchtbarkeit mit der faschistischen Ideologie verbindet und die Anfälligkeit der jungen Frau für diese Kombination zutage treten lässt. Die Frage nach der Mutterschaft wird sowohl mit dem Mythos als auch mit der verschieden gearteten Erfahrung aufgrund des Altersunterschieds, der die junge Frau von ihrem Mann trennt, verbunden: der Jugend, die die Protagonistin vertritt, ist der Sinn für Geschichte abhanden gekommen. Die Vergänglichkeit der organischen Welt wird von den beiden Figuren jeweils anders rezipiert. Elisabeth Galvan zeigt, dass dieses Werk eigentlich keine Liebesgeschichte ist, sondern ein Buch über die Gegenwart und die Zukunft. Ein Vergleich zum zweiten Roman, *Elissa*, wird herangezogen: Schritt die Interpretation des ersten Romans von der Gegenwart zum Mythos, so verläuft sie in der entgegengesetzten Richtung bei der Untersuchung des zweiten Romans. Auch hier wird deutlich, wie sehr die Gegenwart mit ihren besonders heiklen politischen Konstellationen durch das Prisma einer mythischen, nahezu übergeschichtlichen Perspektive betrachtet wird und dadurch die politische Reflexion bedingt wird.

Dies wird ebenfalls, jedoch mit einer anderen Gewichtung, bei Hans Henny Jahnn deutlich. Alison Boulanger beleuchtet die konservative Komponente in seinem Romanwerk und die Fragwürdigkeit seines Projektes. Ein Roman und die theoretischen Schriften werden herangezogen, um dem Leser ein differenziertes Bild von dem geschichtsphilosophischen Denken des Schriftstellers zu

geben. Die Schilderung einer ahistorisch anmutenden Welt, in der sich der Protagonist eingekapselt hat, geschieht hier im Kleid des Heimatromans. Die Gegenüberstellung von Altem und Neuem steht zunächst unter dem Zeichen der Gewalt. Der gemeinsame Nenner zwischen den mutwilligen zerstörten Musikpartituren und mittelalterlichen Gebäuden in *Perrudja* ist die Ignoranz der Erneuerer, denen die universale Harmonie, insbesondere die Verbindung zwischen Mathematik und Religion, verborgen bleibt. Bei Jahnn bilden Technik und Geist, Zahlen und Rhythmus eine Einheit, an der gar die Sprache Anteil hat. Die zahlreichen Textbezüge künden von einem inkantatorischen Festhalten am als universal hingestellten Harmoniegesetz des Organischen und Anorganischen. Nach der Feststellung der Bedeutung vom Rhythmus für den Dichter und Theoretiker wird die deterministische Dimension dieses Denkens erörtert, in der der versuchte Eingang in die Geschichte, in die Gemeinschaft der Lebewesen, das ganze Gebäude, auch das Romankonstrukt zu stürzen droht. Dennoch behält schließlich die Negierung der Geschichte durch die zyklische Modellvorstellung die Oberhand: das weibliche Ausharren, das über Leben und Tod waltet, siegt über die Ruhmestaten der männlichen Zivilisatoren. Das Dilemma, das ein Ausbrechen aus der Ahistorizität in die Geschichte darstellen würde, wird durch die Alternative, die die Bewusstwerdung der universalen Harmoniegesetze repräsentiert, wett gemacht.

Im Vergleich zu Thomas Mann und Marie Luise Kaschnitz erscheint Hans Henny Jahns Reflexion als eine Extremform, indem ein dezidiert ästhetizistisches Geschichtsdenken die politische Problematik wenn nicht völlig ausschaltet, so doch in Aporien hineinsteuert, von denen auch der Fragmentcharakter von *Perrudja* zeugt. Dass diese Frage im Zuge der nationalsozialistischen Machtergreifung die Autoren vor entscheidende Alternativen setzt, zeigt auch der letzte Beitrag. In einer vergleichenden Analyse wird von Elizabeth Guilhamon untersucht, wie einer gemeinsamen Epoche, einem Genre und einem Stoff zwei grundverschiedene Ästhetiken gegenüber stehen können. Zur Zeit des nationalsozialistischen Aufstiegs werden von Hermann Broch und Bertolt Brecht in einem Industriedrama die Machenschaften der Industriekapitäne, die die Konzernbildung kennzeichnen, an den Pranger gestellt. Ist Brochs Zeitanalyse besonders stichhaltig, was die Wirren der Zeit anbelangt, so scheint Brechts marxistische Geschichtsphilosophie gegen das Spezifische am Wandel der Zeit in Deutschland immun zu sein. Durch Close Reading wird aufgezeigt, wie der Diskurs über die die Epoche charakterisierenden Konkurse in Szene gesetzt wird. Fortgeführte Metaphern erfahren in beiden Stücken eine völlig unterschiedliche Behandlung, und bei allen vordergründigen Ähnlichkeiten tun sich die Unterschiede sehr bald auf. Bei Broch ist eine als überholt abgeurteilte Poetologie und die sie begleitende

Weltanschauung – Naturalismus und Positivismus – Anlass zu Überwindungsversuchen, die teils mystisch auszuarten drohen. Währenddessen wird die Weimarer Klassik von Brecht gründlich parodiert, die hohe Sprache der klassischen Dramen bis zur Karikatur entstellt. Der Sprachduktus in beiden Dramen ist dementsprechend ein ganz anderer. Wird in beiden Stücken viel gestorben, so fällt das Verhältnis zum so genannten Schicksal anders aus. Zwei Weltanschauungen tun sich somit kund: Brochs Werk ufer ins Mythische aus. Der Mythos des Ewig Weiblichen erfährt bei ihm gleichsam eine Wiedergeburt. Brecht legt seinerseits die humanistischen Ideale des 18. Jahrhunderts bloß und stellt somit solche Versuche, wie die Brochschen, die Welt vor dem Untergang zu retten, ernstlich in Frage. Hat man es mit Gegenwartsdramen zu tun, so rechnen sie auf ungleiche Art mit der Vergangenheit ab. Politische Diagnosen und ästhetische Lösungen sind grundverschieden. In diesem letzten Teil bringen also die Analysen einen neuen Trend in der Behandlung der Geschichte zu Tage: die Neigung bei den Schriftstellern der Zwischenkriegszeit, die gesellschaftliche Rolle der Jugend – insbesondere der Frau – und die Macht der Liebe im Hinblick auf die Zukunft aufzuwerten, sie mit einer existentiellen, mystischen oder gar mythischen Bedeutung zusätzlich zu besetzen. Dies scheint in der Hoffnung zu geschehen, aus ihr möge am Ende die (Er)lösung doch kommen.

Die Herausgeber danken insbesondere den Forschungszentren *LAPRIL* (Littérature, Arts, Pluridisciplinarité, Représentaions, Imaginaire, Langages) und *CIRAMEC* (Centre d'Information et de Recherche sur l'Allemagne Moderne et Contemporaine) der *Université Michel de Montaigne / Bordeaux 3*, dem *Conseil régional d'Aquitaine* sowie dem *Goethe-Institut Bordeaux*. Ohne deren Unterstützung wäre der vorliegende Band nicht möglich gewesen.

Bordeaux / Paris, Mai 2010
Elizabeth Guilhamon und Daniel Meyer