



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Faschismus und Avantgarde. 12th Wisconsin Workshop 1980

Wisconsin Workshop (12th : 1979 : Madison, Wis.)

Königstein, Germany: Athenäum, 1980

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/QZZF7CC4JO4V48P>

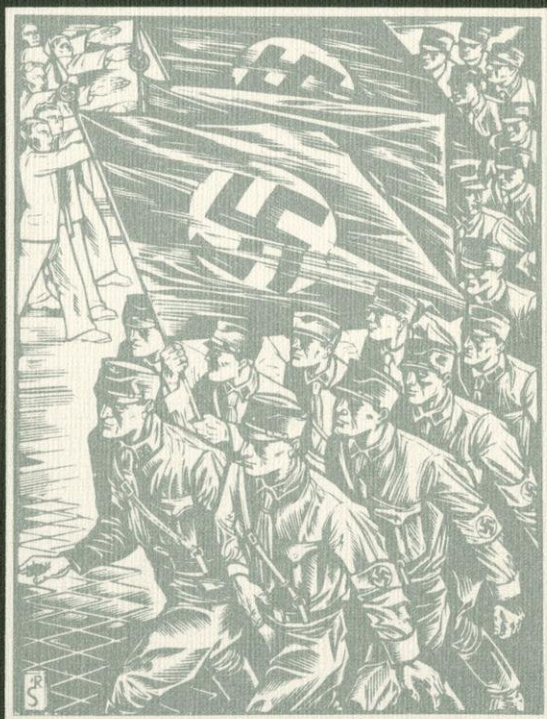
<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

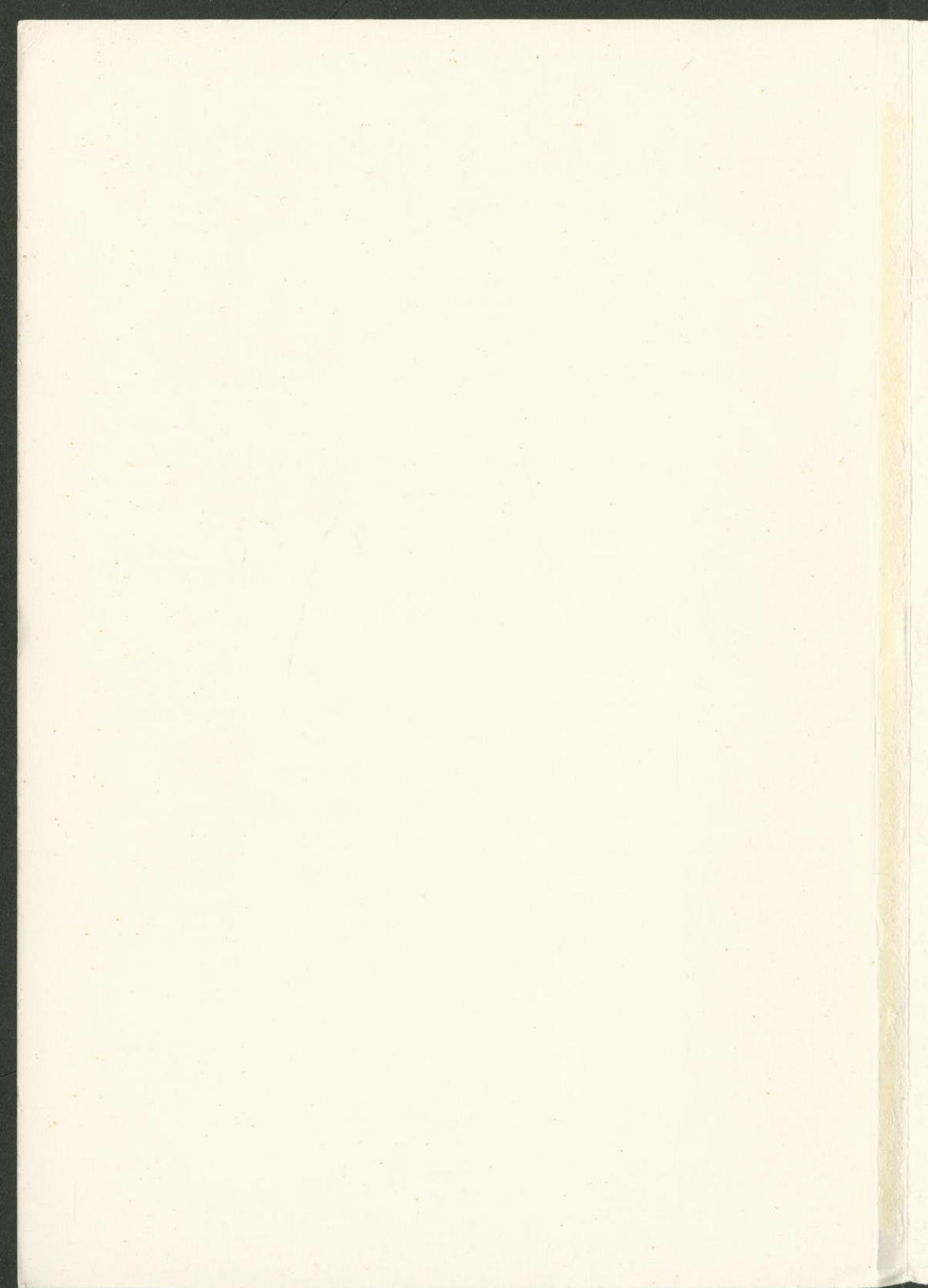
When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

REINHOLD GRIMM / JOST HERMAND
(HRSG.)

FASCHISMUS UND AVANTGARDE



ATHENÄUM



Reinhold Grimm /
Jost Hermand (Hrsg.)
Faschismus und Avantgarde



Reinhold Grimm /
Jost Hermand (Hrsg.)

Faschismus und Avantgarde

Athenäum Verlag
1980

Umschlagbild:
Richard Schwarzkopf, Deutsche Passion, IV,
München, 1937

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Faschismus und Avantgarde / Reinhold Grimm ;
Jost Hermand (Hrsg.). – Königstein/Ts. :
Athenäum-Verlag, 1980.
ISBN 3-7610-8103-0
NE: Grimm, Reinhold [Hrsg.]

© 1980 Athenäum Verlag GmbH, Königstein/Ts.

Alle Rechte vorbehalten

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es auch nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

Gesamtherstellung: Friedrich Pustet, Regensburg

Printed in Germany

ISBN 3-7610-8103-0

Inhalt

Vorwort	VI
<i>Jost Hermand</i> Das Konzept ‚Avantgarde‘	1
<i>Judith Ryan</i> Ezra Pound und Gottfried Benn: Avantgarde, Faschismus und ästhetische Autonomie	20
<i>Peter Firchow</i> Der Faschismus und die literarische Avantgarde in England zwischen den Weltkriegen	35
<i>Harald Naess</i> Der Fall Hamsun	66
<i>Piero Aragno</i> Futurismus und Faschismus. Die italienische Avantgarde und die Revolu- tion	83
<i>Germaine Brée</i> Faschismus und Avantgarde in Frankreich?	92
<i>Bruce Armstrong, Barry Fulks, Michael Gilbert, Christopher Wickham, Thomas Wolber</i> Alptraumfabrik? Der deutsche Film in den zwanziger Jahren	115
<i>George L. Mosse</i> Faschismus und Avantgarde	133

Vorwort

Bei bisherigen Diskussionen über nationalsozialistische Kunst sind zwei Aspekte meist unterschlagen worden: ihre internationalen Parallelen oder Entsprechungen sowie ihre Berührungspunkte mit jenen avantgardistischen Strömungen, die seit der Jahrhundertwende immer wieder auf einer engeren Verbindung von Kunst und Politik bestanden hatten. Als Inbegriff nazistischer Kunst galt darum lange Zeit jener mediokre Traditionalismus kleinbürgerlicher Provenienz, wie er etwa für Hitlers eigenen Geschmack typisch ist. Daß auch wesentlich bedeutendere Denker und Künstler mit einer so rückständigen, verklemmten, chauvinistischen Bewegung sympathisiert haben, wird dagegen noch heute gern vertuscht. Doch davon gibt es leider eine stattliche Anzahl. Man denke hierbei nicht nur an Autoren wie Gottfried Benn, Ernst Jünger und Hanns Johst, sondern auch an Knut Hamsun, Ezra Pound, T. S. Eliot, William Butler Yeats, D. H. Lawrence, Céline, Drieu la Rochelle, Brasillach, Marinetti, d'Annunzio und manche andere, die ihre Sympathien – teils vorübergehend, teils für längere Zeit – dem italienischen Faschismus oder dem deutschen Nationalsozialismus zuwandten.

Für Autoren dieser Art reicht die herkömmliche ‚Kleinbürger‘-These, die selbst bei zweit- oder dritrangigen Autoren oft versagt, einfach nicht aus. Bei der Analyse ihrer Werke muß man eine wesentlich kompliziertere, auch individuelle Besonderheiten berücksichtigende Sonde ansetzen. Schließlich waren die Sympathien dieser Autoren mit dem Faschismus – hier einmal als deutsches *und* italienisches Phänomen verstanden – nicht einfach opportunistische oder verblendete, sondern gehen meist auf ein Syndrom höchst verschiedenartiger Antriebsmotive zurück. Zu den wichtigen dieser Impulse gehören wohl die folgenden: ihre Herkunft aus den irrationalistischen Strömungen um 1900, ein durch Nietzsche angefeuertes Lebenspathos, ein ins Aristokratische tendierender Führungsanspruch, ein romantisch-utopischer Antikapitalismus, ein tiefgründiger Haß auf die Demokratie, eine Tendenz zum Rassistischen und Antisemitischen sowie *last, but by no means least* die Neigung zu einem elitären Ästhetizismus, der in seiner Überspanntheit oft zu einer seltsamen Weltfremdheit führte. Die Beiträger dieses Bandes empfanden es daher als ihre Pflicht, trotz einer entschiedenen Ablehnung des Faschismus in all seinen Spielarten, nicht in vorschnelle Verallgemeinerungen zu verfallen.

Auf englisch vorgetragen und diskutiert wurden die in diesem Bande versammelten Essays auf dem 12. Wisconsin Workshop im Oktober 1979 in Madison. Daß dabei neben Germanisten auch Romanisten, Anglisten, Amerikanisten, Hispanisten, Skandinavisten, Komparatisten und Historiker als Vortragende oder Diskutanten in die allgemeine Debatte eingriffen, gehörte zu den besonders erregenden Momenten dieser Konferenz. Ihnen allen sei auch an dieser Stelle noch einmal gedankt.

Jost Hermand

Das Konzept ‚Avantgarde‘

I

Der Begriff ‚Avantgarde‘ hat die Kunstkritik der letzten 150 Jahre ebenso vehement in zwei Lager gespalten wie die Begriffe ‚neu‘, ‚modern‘ oder gar ‚fortschrittlich‘. Seitdem es solche Termini gibt, sind auch in der Kunst bestimmte ‚kleine, radikale Minderheiten‘ von Zeit zu Zeit für die verschiedensten Formen eines linksorientierten Engagements eingetreten, während sich die Mehrheit der Status-quo-Vertreter immer wieder über alles lustig gemacht hat, was die Kunst, die Gesellschaft oder die Welt in einem progressiven Sinne zu ändern suchte. Da sich jedoch Kunst, Gesellschaft und Welt trotzdem ständig geändert haben, sah sich das konservative Lager (das einerseits den mit dem Blut der Märtyrer erkauften ‚Fortschritt‘ durchaus genießt, andererseits jeden ideologischen Rückschritt sofort mit einer erleichterten „Siehste“-Gebärde begrüßt) schließlich gezwungen, sich ebenfalls mit dem Phänomen ‚Avantgarde‘ auseinanderzusetzen. Es hat dabei diese Änderungen entweder als bloße Oberflächenphänomene denunziert, die – angesichts der Unwandelbarkeit der menschlichen Natur – letztlich belanglos seien, oder es hat all diese Begriffe für seine Zwecke ausgeschlachtet, indem es den revolutionären Charakter dieser Termini ins Ästhetisch-Formalistische oder Modisch-Kommerzielle abzuschwächen versuchte. Im Zuge dieser Entwicklung sind viele, wenn nicht alle dieser Begriffe so unspezifisch geworden, daß sie wegen ihrer ideologischen Unverbindlichkeit oder auch ihres manipulatorischen Charakters heute – paradoxerweise – eher von Rechten als von Linken verwandt werden.

Um aus diesem Dilemma wieder herauszukommen, muß die Frage nach der wirklichen ‚Avantgarde‘ wohl oder übel historisch-chronologisch aufgerollt werden. Mit einer bloßen Typologie, die sich an den Kriterien jener modisch verschwommenen Avantgarde-Konzepte orientiert, welche heute im Westen tonangebend sind, wäre kaum etwas erreicht. Es ist auch nicht damit getan, allein den Begriff ‚Avantgarde‘ ins Auge zu fassen. Wenn man zu halbwegs konkreten Ergebnissen gelangen will, empfiehlt sich, weniger den Begriff als die Sache selbst zu analysieren. Und die äußert sich nicht allein im Phänomen der *avantgarde*, sondern im Phänomen der Modernität schlechthin. Es soll daher im folgenden nicht nur um bestimmte progressive Spielarten der französischen Literatur, sondern um die fortschrittlichen Kunstkonzepte aller hochindustrialisierten Länder der letzten 150 Jahre gehen. Um dabei nicht allzu grobschlächtig zu verfahren, setzt das neben begrifflichen Klärungen auch eine gewisse Materialfülle voraus.

Was zwangsläufig vernachlässigt werden muß, ist die Vorgeschichte der Begriff-

fe ‚neu‘ oder ‚modern‘. Schließlich läßt sich – im Hinblick auf die Literatur – der Begriff ‚modern‘ schon im 5. Jahrhundert bei Gelasius belegen¹ und macht dann bis zur berühmten „Querelle des anciens et des modernes“ im 18. Jahrhundert die verschiedensten Wandlungen durch. Im Sinne einer ‚Parallelsystematik‘ von antik und modern kommt es dabei erst zu einer Ebenbürtigkeit des Neuen mit dem Antiken und schließlich zu einer Überlegenheit des Neuen über das Antike, was sich am Wandel der ästhetischen Anschauungen vom späten 18. zum frühen 19. Jahrhundert nur allzu deutlich ablesen läßt. In Deutschland bleibt man dabei Begriffen wie ‚modern‘ oder ‚Die Moderne‘ treu, da hiezulande die Hauptdiskussion selten ins Gesellschaftliche oder Politische vorstößt, sondern sich vornehmlich mit abstrakt-religiösen oder abstrakt-kunsttheoretischen Problemen auseinandersetzt.² Wo hier radikal ‚politische‘ Tendenzen zum Durchbruch kommen, stehen sie weitgehend unter dem Einfluß der französischen Revolutionen von 1830 und 1848 – oder werden durch deutsche Emigranten wie Börne, Heine und Marx, die sich nach 1830 zeitweilig oder für immer in Paris aufhielten, als geistige Konterbande nach Deutschland eingeschuggelt.

In Paris selber, das damals in Zentrum der revolutionären Bewegungen stand, begnügten sich radikalere Geister schon in den zwanziger Jahren nicht mehr mit dem Begriff ‚modern‘, sondern griffen den wesentlich aggressiveren, aus dem Bereich des Militärischen stammenden Begriff ‚Avantgarde‘ auf,³ um damit das grundsätzlich Neue, auf Technik, Ästhetik und gesellschaftlichen Fortschritt Bezogene ihrer Konzepte herauszustreichen. So wird etwa im Umkreis des französischen Frühsozialismus nicht mehr von antik und modern, sondern bereits von rechts und links oder reaktionär und avantgardistisch gesprochen. Gute Beispiele dafür liefern vor allem Henri de Saint-Simon und seine Anhänger (Olinde Rodrigues, Émile Barrault), welche schon um 1825 für eine Avantgarde eintraten, die sich aus Künstlern, Wissenschaftlern und Industriellen zusammensetzt und sich vornehmlich dem gesellschaftlichen und technischen Fortschritt widmet.⁴ Ähnliche Anstöße gingen von Charles Fourier und den von ihm beeinflussten Künstlern aus, wie die Schrift *De la mission de l'art et du rôle des artistes* (1845) von Gabriel-Désiré Laverdant beweist, in der die Hauptaufgabe des Künstlers im Kampf um soziale Gerechtigkeit gesehen wird.⁵

Ihren ersten Höhepunkt erlebten diese Konzepte während der Achtundvierziger Revolution. Selbst Charles Baudelaire wurde damals von diesem Avantgardismus so mitgerissen, daß er 1851 in seiner berühmten Einleitung zu den *Chants et Chansons* des linken Arbeiterdichters Pierre Dupont in aller Schärfe gegen die „puérile utopie de l'école de l'art pour l'art“ vom Leder zog und sich im Zeichen progressiver Kunstkonzepte für eine Kunst einsetzte, die von „amour de l'humanité“ getragen wird.⁶ Damit war endlich ein „Bündnis zwischen Revolution und Kunst, also die Gleichsetzung von politischem und künstlerischem Fortschritt“ erreicht, wie Edgar Lohner das Wesen des ‚Avantgardistischen‘ definiert,⁷ dessen oberste Ziele Volkstümlichkeit, Parteilichkeit, gesellschaftlicher Fortschritt und Gebrauch der Technik zugunsten der großen Masse der Bevölkerung waren. Künstler zu sein, bedeutete für diese Gruppe nicht mehr ästhetisch-subjektivisti-

sche Opposition gegen den Philister, nicht mehr Flucht in romantische Traumsituationen oder andere poetische Schmollwinkel, sondern als Vorhut des gesellschaftlichen Fortschritts, als Teil einer kollektiven Avantgarde aufzutreten.

Wieviele Künstler im Gefolge Saint-Simons, Fouriers, der Achtundvierziger Revolution oder des *Kommunistischen Manifests* von solchen Konzepten beeinflusst oder angesteckt wurden, ist kaum abzusehen. Besonders häufig hat man in diesem Zusammenhang auf Maler wie Gustave Courbet und Raymond Bonheur, Komponisten wie Hector Berlioz und Félicien David oder Schriftsteller wie George Sand und Eugène Pottier, den Verfasser der *Internationale*, hingewiesen. Manche dieser Künstler blieben ihren avantgardistischen Idealen bis zur Pariser Commune von 1871 treu. Doch die Mehrheit kehrte bereits in den fünfziger und sechziger Jahren – im Zeichen der einsetzenden Reaktion – wieder zum Status quo oder zu spätromantischen Außenseiterpositionen zurück. Man denke an Baudelaire, der 1862/63 in seinem Tagebuch *Mon coeur mis à nu* höchst abschätzig von den „littérateurs d'avantgarde“ spricht und einen eindeutigen L'art-pour-l'art-Standpunkt bezieht.⁸ Ähnliche Prozesse vollzogen sich in diesem Zeitraum in Deutschland. Die einzigen, die selbst in diesen Jahren ihren bisherigen Avantgarde-Idealen treu zu bleiben versuchten und weiterhin Agitation trieben, waren die Anhänger der Ersten Internationale und die Anarchisten. So gab Kropotkin in den späten siebziger Jahren in der Schweiz ein Blatt mit heraus, das sich ausdrücklich *L'Avantgarde* nannte. Doch auch einige Künstler, die sich gegen die saturierte Bourgeoisie der viktorianisch-bonapartistisch-wilhelminischen Gesellschaft aufzulehnen versuchten und weiterhin für soziale Gerechtigkeit eintraten, ob nun die sogenannten Naturalisten oder andere linkssektiererische Splittergruppen, boten sich nach wie vor als Waffenbrüder der Sozialisten und Anarchisten an.⁹

Doch, wie gesagt, diese Gruppen und Grüppchen blieben trotz einiger Skandale weitgehend Außenseiter. Und zwar war ihr Hauptfeind nicht die satte Bourgeoisie, die sich gern einmal von ineffektiven Außenseitern kitzeln läßt, ja solchen ‚Leutchen‘ ruhig einige gesellschaftliche, politische und erotische Lizenzen erteilt, um sich zu unterhalten und zugleich moralisch überlegen zu fühlen. Die wirklichen Gegner dieser Gruppen saßen ganz woanders. Zu ihnen gehörten einerseits die Kulturfunktionäre der organisierten Arbeiterparteien (in Deutschland die der SPD), welche sich allen anarchistisch-naturalistischen Tendenzen energisch widersetzen und statt dessen die Aneignung des progressiven ‚Erbes‘ der aufsteigenden Bourgeoisie empfahlen.¹⁰ Und dazu gehörten andererseits jene bürgerlichen Kunstliken, die seit den achtziger und neunziger Jahren als Gegenbewegung zum Naturalismus auftraten und sich im Zeichen eines steigenden Subjektivismus zu Konzepten wie Impressionismus, Neoimpressionismus, Art Nouveau, Jugendstil, Naturlyrismus, Symbolismus usw. bekannten.¹¹ Was die Exponenten all dieser Ismen verbindet, ist ein bürgerliches Selbstbewußtsein, das sich sowohl vom talmihaften Historismus der viktorianisch-bonapartistisch-wilhelminischen Ära als auch vom Zolaismus der mit dem Proletariat sympathisierenden anarchistisch-naturalistischen Gruppen abzusetzen versucht. Worum es diesen Ismen-Vertretern ging, war weder der ästhetische Ausdruck einer gesell-

schaftlichen Angeberpose noch die unmittelbare Agitation, sondern vornehmlich die ‚Revolutionierung‘ der Kunst. Sie wollten – vor allem in Deutschland – dem immer noch im Schatten des höfisch-offiziellen Geschmacks stehenden Bürgertum endlich den Mut zu einem eigenen ‚Kunstwollen‘ geben, um ihm wenigstens auf dem Gebiet des Ästhetischen das Gefühl zu verleihen, die am weitesten fortgeschrittene Klasse zu sein. Von oben und unten, vom Adel und vom Proletariat in die Zange genommen, verschrieben sich daher viele Künstler dieser Klasse dem Prinzip der ästhetischen Rebellion und setzten um 1900 eine Ismen-Produktion größten Ausmaßes in Gang. Da jedoch das hinter ihnen stehende Bürgertum längst alle vorwärtsweisenden Konzepte aufgegeben hatte, blieben die von diesen Künstlern kreierte Ismen notwendig formalistisch, innovationistisch, sezessionistisch, progressivistisch und wurden selten oder nie zum Ausdruck einer fortschrittlich orientierten Avantgarde.

Der Begriff ‚Avantgarde‘ wird daher in diesen Bereichen weitgehend durch Schlagworte wie ‚Die Moderne‘, ‚Modern Style‘, ‚Art Nouveau‘, ‚Sezession‘ oder ‚Jugendstil‘ verdrängt, die sich aufgrund ihrer mangelnden gesellschaftlichen Zielrichtung nicht zufällig rein formaler oder biologisch-naturhafter (und damit gesellschaftsindifferenter) Begriffsprägungen bedienen. Trotz ihres in die Zukunft weisenden Anspruchs sind all dies letztlich bloße ‚Ismen‘, das heißt modisch orientierte Trends, deren Nouveauté-Wesen weitgehend dem kurzlebigen Warenzyklus der kapitalistischen Marketingstrategie entspricht. So wie sich im Bereich der Gebrauchsgüterindustrie in diesen Jahren mehr und mehr die Markenartikel durchsetzen, kommt es auch in der Kunst zu stilistischen Warenbezeichnungen, die etwas Neues, ja Brandneues vorspiegeln sollen, die jedoch letztlich dem Prinzip der „ewigen Wiederkehr des Neuen“ unterliegen, wie Walter Benjamin einmal so hübsch gesagt hat.¹² Was sich also in diesen Jahren auf dem Kunstmarkt etabliert, ist ein offizieller Modernismus, der das Neue vornehmlich um des Neuen willen propagiert. Was zählt, ist allein die frappierende Originalität, mit der sich ein Einzelner oder einige Einzelne auf dem Markt durchzusetzen versuchen.¹³ Unter Aufgabe aller revolutionären (und damit wahrhaft avantgardistischen) Elemente entsteht so eine Kunst, die in ihrer sensationellen Neuheit, ihrem Konkurrenzbewußtsein, ihrem Ismenkarussell ein getreues Spiegelbild der allgemeinen wirtschaftlichen Hochkonjunktur der Jahrhundertwende bildet. Indem sich diese Kunst sowohl vom gesellschaftlich-politischen Charakter der offiziellen Hofkunst als auch vom gesellschaftlich-politischen Charakter der naturalistisch-plebejischen Kunst abzusetzen versucht, landet sie schließlich beim Konzept der totalen Autonomie, das überhaupt keine gesellschaftliche Zielsetzung mehr anerkennt. Dies ist eine Kunst, liest man immer wieder, die endlich zu sich selbst gekommen ist, die nur noch reine Kunst, nur noch künstlerische Kunst, nur noch autonome Kunst sein will, das heißt die sich weder an den bürgerlichen Parvenü noch an den Arbeiter, sondern lediglich an die Vertreter jener freischwebenden Intelligenz wendet, unter denen sich die wahren Kunstkenner befinden.¹⁴

Und zwar äußert sich diese Kunstverkultung in zwei Spielarten: einer eher

pessimistischen und einer eher optimistischen. Bei den Pessimisten wird im Zeichen eines rein ästhetisch verstandenen Nietzsche die Erhebung ins Künstlerische gern als die einzige Rechtfertigung des Lebens hingestellt. Wie schon Schopenhauer, Nietzsches ‚Erzieher‘, sehen diese Kreise in der Kunst die einzige ‚höhere‘ Leistung des im Bereich des Gesellschaftlichen, Politischen und Moralischen mehr oder minder ‚korrupten‘ Menschen. Sie ist für diese Fin-de-siècle-Naturen der endlich erreichte ‚Olymp des Scheins‘. In den eher optimistisch orientierten Kreisen herrscht dagegen um 1900 entweder ein deutlich prononcierter Dandyismus, der sich mit dem bloßen Abschmecken ästhetischer Subtilitäten begnügt, oder ein prophetisches ‚Kunstwollen‘ à la Stefan George, das seinen subjektiven Willen einem kleinen Kreis erlesener Kunstfreunde aufzuzwingen versucht. Was alle diese Spielarten der Ismen-Kunst um 1900 letztlich verbindet, ist ein extremer Solipsismus, der nur noch sich selbst oder eine ganz kleine Anhängerschaft ins Auge faßt und daher für das kollektive Prinzip einer revolutionären Avantgarde überhaupt kein Verständnis mehr hat. Hier wird zwar auch ständig aufgebrochen: aber nicht in die weite Welt der Gesellschaft, sondern in die enge Welt der Kunst, was man als „Aufbruch in die falsche Moderne“ bezeichnet hat.¹⁵

Eine neue künstlerisch-politische Avantgarde, die sich von der bürgerlichen Gesellschaft nicht einfach sezessionistisch absondert, sondern eine scharfe Frontstellung gegen sie bezieht, formiert sich erst um 1910. Sie hat in ihren Anfängen noch durchaus den Charakter einer anarchistisch-abenteuerlichen Rebellion, wird dann jedoch durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs, der Russischen Oktoberrevolution und der Deutschen Novemberrevolution allmählich immer konkreter und geht schließlich dazu über, die Kunst entweder völlig abzuschaffen oder nur noch als ‚Waffe‘ zu benutzen. Während es um 1900 lediglich Cliquen gab, setzen sich jetzt erneut Gruppen, ja ganze Bewegungen in Gang, die wieder kollektiv empfinden und sich zu Pazifismus, Anarchismus, Syndikalismus, Sozialismus, ja schließlich selbst zu Kommunismus und Faschismus bekennen. Das gilt vor allem für die italienischen Futuristen, die deutschen Expressionisten, die deutsch-schweizerisch-französisch-amerikanischen Dadaisten, die französischen Kubisten und Surrealisten, die holländischen Stijl-Künstler und die russischen Suprematisten, Tatlinisten und Konstruktivisten.

Fast alle diese Gruppen haben das Wort ‚Avantgarde‘ für sich in Anspruch genommen (und wurden deshalb zum Hauptuntersuchungsgegenstand der bisherigen Avantgarde-Forschung). Was dabei an Gemeinsamkeiten herausgestellt wurde, war meist folgendes: ein deutliches Gruppenbewußtsein, ein politisch orientierter Aktivismus, ein grundsätzlich utopischer Anspruch, eine scharfe Antibürgerlichkeit, ein deutlicher Zug ins Gesamtgesellschaftliche und – in letzter Konsequenz – eine Abschaffung der bisherigen Kunstkonzepte zugunsten einer höheren Schätzung der technischen Produktion und der allgemeinen Lebenspraxis, das heißt der Versuch einer Verwirklichung der realen und nicht der ästhetisch eingebildeten Bedürfnisse des Menschen.

Im Zentrum der westlichen Avantgarde-Forschung standen dabei eindeutig der

Futurismus, der Dadaismus und der Surrealismus. Das gilt sowohl für Arnold Hauser¹⁶ als auch für Renato Poggioli,¹⁷ Peter Bürger¹⁸ und Matei Calinescu,¹⁹ die vor allem die Akzentuierung des Technischen, Montagehaften, Häßlichen, Unterbewußten, Lebensnahen, also all jener Elemente, die man bisher als nicht ‚kunstwürdig‘ empfunden hatte, als avantgardistisch bezeichnen. Bürger legt dabei den Hauptakzent auf die Kritik der Avantgardisten am geheuchelten Autonomiekonzept der bürgerlichen Kunst und bezeichnet deshalb den Dadaismus, der nicht andere Kunstrichtungen, sondern die Institution ‚Kunst‘ selbst in Frage gestellt habe, als die „radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde“.²⁰ Im Rahmen dieser Bewegung sei Kunst wirklich in Lebenspraxis aufgegangen.

An diesen Thesen ist sicher manches richtig. Doch was ist ‚Lebenspraxis‘, haben Bürgers Kritiker zu Recht gefragt?²¹ Sind nicht alle diese Bewegungen, deren künstlerische Leistungen noch immer lebendig sind, gerade im Leben kläglich gescheitert? Und zwar hatte das zwei Gründe. Erstens mußten sie, die allen Ismen ein Ende bereiten wollten, selber als Ismen auftreten, um im Rahmen des kapitalistischen Kunstbetriebs überhaupt wahrgenommen zu werden.²² Zweitens steckte in vielen ihrer Vertreter – trotz aller Beteuerungen, sich einem linken Gesamtwillen unterzuordnen – noch zuviel bürgerlicher Subjektivismus, der sich immer wieder als solipsistische Freiheitssehnsucht, als bloßes Revoluzzertum oder Épater-le-bourgeois-Gesinnung manifestierte. Es nimmt daher nicht wunder, daß sich der Begriff ‚Avantgardismus‘ – angesichts der sich stabilisierenden ökonomischen und politischen Verhältnisse um 1925 – schnell verbrauchte. Was als Abschaffung der bisherigen Kunstmoden gedacht war, wurde selbst zur Mode abgestempelt und damit ad acta gelegt. Und so war die ‚Moderne‘ oder der ‚Avantgardismus‘ um 1925 in vielen Ländern weitgehend tot. An ihre Stelle trat eine ‚Neue Sachlichkeit‘, die entweder auf einem resignierenden Zynismus beruhte oder ihre konstruktivistischen Ideale (wie das Bauhaus) in den Dienst eines von der kapitalistischen Wirtschaft ausgeschlachteten Funktionalismus stellte (einmal ganz grob formuliert).

Eine neue Situation trat erst mit der Weltwirtschaftskrise von 1929 ein, wo es erneut zu einer rapiden politischen Polarisierung kam und sich viele Künstler (um nicht völlig ins Abseits zu geraten) vor die Frage einer inhaltlichen Füllung ihrer zum Teil recht formalen Kunstkonzepte gezwungen sahen. Und zwar gilt das nicht nur für die Bürgerlichen, sondern auch für die Linken. Bis zur Mitte der zwanziger Jahre hatten sich die meisten linken Künstler noch durchaus als Avantgarde gefühlt. In Anlehnung an Lenins Ausführungen in *Was tun?* von 1902, wo er die Partei als die „Avantgarde des Proletariats“ definiert, glaubten auch sie, zur revolutionären Intelligenz, zur Elite, zur Avantgarde zu gehören. In der Mitte der zwanziger Jahre nahm man jedoch sowohl in der UdSSR als auch in der deutschen KP Abstand von solchen Konzepten. Dafür spricht das Schicksal von Meyerhold, Eisenstein, Tretjakow, Rotschenko, Arwatoŭ oder gar das von Malewitsch und den russischen ‚Formalisten‘, die sich mit ihren spezifisch ‚avantgardistischen‘ Vorstellungen plötzlich der Forderung einer stärkeren Volkstüm-

lichkeit gegenüberstehen. Doch auch in Deutschland wurde damals nach den linkssektiererischen Experimenten der frühen zwanziger Jahre nicht mehr die linke Intelligenz, sondern das klassenbewußte Proletariat als die eigentliche Avantgarde hingestellt (Klara Zetkin). Statt den Proletariern zu empfehlen, sich an die Intellektuellen zu halten, empfahl man jetzt den Intellektuellen, von den Proletariern zu lernen. Und zwar gilt das nicht nur im Hinblick auf das Klassenbewußtsein, sondern auch im Hinblick auf die Kunst. Johannes R. Becher schrieb daher am 1. Juli 1927 über die von der KPD geförderten Arbeiterkorrespondenten in der *Roten Fahne*: „Die Reportage ist die Avantgarde, der erste Vorstoß einer kommenden Dichtung in ein neues Diesseits. Es ist kein Zufall, daß die bedeutendsten Reporter aus dem Proletariat stammen oder ihm nahestehen.“ Für die aus dem Bürgertum stammenden Sozialisten, also die ‚Nahestehenden‘, wurde es in einer solchen Situation äußerst schwierig, avantgardistische Kunstkonzepte zu entwickeln, die nicht allein dem bloßen Tagesgebrauch dienten. Noch am ehesten gelang das Künstlern wie Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Hanns Eisler und John Heartfield, die um 1929 eine „linke Materialästhetik“ entwickelten,²³ welche sich in ihren Agitprop-Tendenzen, ihrer Lehrstückpraxis, ihrem hohen technischen Stand (Montage, Collage), ihrer Hinwendung zu den neuen Medien (Film, Radio) und ihrer Produzentenorientiertheit durchaus als ‚Avantgarde‘, das heißt als ‚Gleichsetzung des künstlerischen und politischen Fortschritts‘, empfand. Dabei wurde es auch in diesen Kreisen üblich, über andere bürgerliche Intellektuelle nur noch die Nase zu rümpfen. Man erinnere sich an Brechts ‚Tui‘-Konzept, das noch aus dieser Phase stammt und jeden bürgerlichen Intellektuellen, der nicht zum Verräter seiner Klasse wird und zum Proletariat übergeht, als Mietling, als Verkäufer seines Intellekts anprangert.

Die Radikaldemokraten, die Linksliberalen, ja selbst die guten Weimaraner, die sich bisher auch als Avantgardisten empfunden hatten, fühlten sich durch diese Entwicklung immer stärker an den Rand des Geschehens, wenn nicht in die totale Abseitslage gedrängt. Angesichts der zunehmenden ‚Vermassung‘, Verheutigung, Parteiung, Medienorientiertheit und Kommerzialisierung der Künste flohen sie daher, um ihrer Kunst wieder eine Funktion, einen ‚tieferen Grund‘ zu geben, entweder in die Weltentrücktheit des Mythos, des Religiösen, der ewigen Natur oder – bei heroisch-völkischer oder nietzscheanischer Disposition – schließlich auch in den Faschismus.

Als daher 1933 die Nationalsozialisten die Macht antraten, war es mit der Avantgarde endgültig vorbei. Wer sich von den neuen Machthabern einen heroischen Avantgardismus versprochen hatte, mußte – wie Benn und Jünger – bald einsehen, daß in der Kunst lediglich ein massiver Traditionalismus gefördert wurde. Während sich in Italien die ehemaligen Futuristen durchaus der Unterstützung der Partei erfreuten,²⁴ wurden in Deutschland alle avantgardistischen Ismen-Konzepte als jüdisch, entartet, kulturbolschewistisch oder einfach als undeutsch angeprangert.²⁵ Doch selbst im Exil ging es manchen der linken Avantgarde-Künstler nicht viel besser. Schließlich schwenkte auch die Sowjetunion – teilweise in Konkurrenz mit dem siegreichen Faschismus – in diesen Jahren in allen Künsten

auf einen wesentlich traditionelleren Kurs um. Besonders die Vertreter der ‚linken Materialästhetik‘ hatten darum in den folgenden Jahren einen schweren Stand. Angesichts der Moskauer Verdammung alles Neumodischen, die zwischen Avantgarde und Modernismus keinen Unterschied machte, war es ihnen kaum möglich, im bisherigen Sinne weiterzuarbeiten.²⁶ Während der von Georg Lukács ausgelösten Expressionismus-Debatte wurden sie deshalb nur von Außenseitern, wie Ernst Bloch, unterstützt. Doch als dann der Zweite Weltkrieg ausbrach, traten selbst diese Querelen in den Hintergrund.

II

Nach 1945 war im Hinblick auf die ‚Avantgarde‘ zunächst eine ganz andere Situation gegeben. Aber war sie wirklich so anders? Im Osten hielt im Zuge des Kalten Krieges, der im Westen zu einer gegen den Sozialistischen Realismus gerichteten Restaurierung der ‚Moderne‘ führte, erst einmal die allgemeine Verdammung aller bisherigen Avantgarde-Konzepte an. Shdanow und die Folgen sind nur allzu bekannt. Ebenso bekannt ist die Verdammung des Avantgardismus in Lukács' Schrift *Wider den mißverstandenen Realismus* (1958). Im Sinne jener Polemik, bei der Hegel die klassische gegen die romantische Kunst ausspielt, wird bei Lukács, wie schon in seinem Aufsatz *Es geht um den Realismus* (1938), die realistische gegen die avantgardistische Kunst ausgespielt, indem er die spätromantischen Restelemente innerhalb dieser Avantgarde (Subjektivismus, Fragmentarismus, Mangel an gesellschaftlicher Totalität usw.) zum Grundprinzip dieser Kunst schlechthin erhebt und Autoren wie Joyce, Kafka, Musil, Beckett einer Neigung zum ‚Dekadenten‘ bezichtigt. Daß dies nicht nur Theorie blieb, sondern in der künstlerischen Praxis, etwa der DDR, eine entscheidende Rolle spielte, belegen die Schwierigkeiten, die Heartfield, Brecht, Eisler, Bloch, Lu Märten und andere in den Anfangsjahren der DDR hatten, als dort eine scharfe Anti-Formalismus-Kampagne lief. Doch nach dem Sturz von Lukács als maßgeblicher Autorität und den politisch-gesellschaftlichen Wandlungen der sechziger und siebziger Jahre ist diese Position selbstverständlich modifiziert worden. Dennoch hat sich, vor allem in der UdSSR, bis heute eine merkliche Abneigung gegen das Konzept ‚Avantgarde‘ gehalten. So charakterisiert die *Große Sowjet-Enzyklopädie* um 1970 den Avantgardismus noch immer als eine „anarchistisch-subjektivistische“ Weltanschauung der Jahre zwischen 1905 und 1930.²⁷ Allerdings wird dabei zugegeben, daß es Künstlern wie Majakowski, Meyerhold, Prokofjew, Eluard, Brecht, Eisler, Rivera und anderen nach 1930 gelungen sei, sich auch in der Kunst zu sozialistischen Positionen durchzukämpfen, während das bloßen ‚Modernisten‘ wie Joyce, Proust, Mondrian, Dali, Klee, Kandinsky oder Schönberg nicht gelungen sei. Es seien daher die letzteren und nicht die ersteren, die heute im Westen als die Vorbilder des Modernismus gefeiert würden und in Kunstrichtungen wie dem Absurden Theater, dem Nouveau Roman oder der aleatorischen Musik weiterwirkten.

Abweichungen von dieser Linie machen sich erst in den letzten Jahren bemerkbar. Vor allem in Ungarn, Polen und Jugoslawien, aber auch in der DDR weist man immer energischer auf das „unerledigte“ Erbe der „sozialistischen Avantgarde“ der zwanziger Jahre hin und verlangt statt einer bloßen Tendenzkunst, die den neuen Inhalt in alte Schläuche füllt, eine Kunst, die „aus der Poesie eine Waffe macht“, ohne dabei „unter dem Niveau der Revolution zu bleiben“ (Majakowski).²⁸ Man weist in diesem Zusammenhang wieder stärker auf die frühen sowjetischen Konstruktivisten, LEF-Aktivisten und Produktionskünstler (Lissitzky, Arwato, Meyerhold), auf die Vertreter der ‚linken Materialästhetik‘ der späten zwanziger Jahre (Brecht, Eisler, Heartfield, Piscator, Benjamin), auf die „Poesie der Revolution“ der französischen Surrealisten, auf Tretjakows Aufsatz *Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst*, auf Lu Märten's Produktionsästhetik und Aragons Essay *John Heartfield et la beauté révolutionnaire* hin, um das Konzept ‚Sozialistische Kunst‘ nicht von vornherein auf einen volkstümlichen oder kritischen Realismus Lukács'scher Provenienz einzuengen, sondern um – im Hinblick auf das Erbe der „sozialistisch avantgardistischen Kunst neuen Typs“ (Silvia Schlenstedt) – auch der Gegenwartskunst neue Anstöße zu vermitteln.²⁹ Was sich daraus entwickeln wird, bleibt vorerst noch abzuwarten.

Schon dieser knappe Hinweis auf die Hauptlinie der marxistischen Auseinandersetzung mit dem Konzept ‚Avantgarde‘ nach 1945 beweist wohl zur Genüge, daß die dortigen Entwicklungen in deutlicher Korrespondenz zu den Entwicklungen im Westen stehen und ohne sie gar nicht betrachtet werden können. Und so sind auch die westlichen Einstellungen zum Konzept ‚Avantgarde‘ nach 1945 nicht ohne eine direkte oder indirekte Auseinandersetzung mit der sozialistischen Kunstentwicklung im Osten zu sehen. All das spielt sich auf jenem Schlachtfeld ab, wo der Streit um Worte zugleich einen Streit um die Führungsrolle bestimmter ästhetischer Vorstellungen beinhaltet.

Direkt nach 1945 ist im Westen von diesem Kampf noch nicht viel zu merken. Damals war auch im Westen die ‚Moderne‘ weitgehend tot. Wiederentdeckt wurde sie dort erst um 1948/49, als es im Zuge des Kalten Krieges zu einer bewußten Frontstellung gegen den östlichen ‚Realismus‘ kam, der mit allen nur denkbaren Mitteln diffamiert und disqualifiziert wurde. Das geschah erst einmal, indem man im Sinne der beliebten Totalitarismus-Theorie den ‚Realismus‘ als ästhetischen Ausdruck rückständig, autoritärer Ideologien (Faschismus, Stalinismus) hinstellte, die nie über das 19. Jahrhundert hinausgekommen seien.³⁰ An seine Stelle trat in der westlichen Kunsttheorie eine bewußt restaurierte ‚Moderne‘, die sich in den fünfziger Jahren als Abstract Expressionismus, Art informel, Tachismus, monochrome Malerei, Absurdes Theater, Konkrete Poesie, elektronische oder aleatorische Musik usw. etablierte, welche in ihrer gesellschaftsindifferenten Haltung, ja Unverständlichkeit oder zumindest Hermetik von den ‚Moderne‘-Vertretern als Ausdruck der uneingeschränkten ‚Freiheit des Einzelnen‘ hochgejubelt wurde. Für diese Kreise war Kunst nur noch das, was sich jeder sozialen Verpflichtung, jeder ideologischen Indienstnahme, jedem totalitären

Zugriff von vornherein entzieht und in den Bereich einer esoterisch-elitären E-Kunst ausweicht.

Die Theorien dazu lieferten anfänglich die Vertreter der Totalitarismus-Theorie, das heißt die Exponenten des Kalten Krieges und des Antikommunismus, dann aber auch jene durch McCarthy, de Gaulle und Adenauer eingeschüchterten Liberalen, die sich auf die Position einer ‚Ohne-mich‘-Haltung oder eines konformistischen Nonkonformismus zurückzogen. Die meisten beriefen sich dabei auf die ‚Moderne‘, wobei man – etwa in der BRD – als Legitimationshilfe einer solchen Haltung vor allem auf den Symbolismus, die Art-Nouveau-Bewegung oder den Frühexpressionismus zurückgriff – und daraus eine Ahnenfolge der ‚Moderne‘ abzuleiten suchte, die sich von jeder ideologischen Indienstnahme oder funktionellen Bestimmung fernhält und sich vornehmlich dem Gedanken der totalen künstlerischen Autonomie verschreibt. Die wissenschaftlichen Begleiterscheinungen dieser Haltung, ob nun New Criticism oder werkimmanente Methode, sind wohl bekannt. In diesen Bereichen wurde Kunst nur noch qua Kunst betrachtet und vor allem ihre Ambiguität, ihr formaler Innovationswert, ihre Chiffrenhaftigkeit, ihr experimenteller Charakter, ihr extremer Subjektivismus herausgestellt. Wenn man überhaupt noch geschichtliche Elemente ins Spiel brachte, wie etwa Hugo Friedrich in seiner *Struktur der modernen Lyrik* (1956) oder Gustav René Hocke in seinen *Manierismus-Studien* (1957), dann nur um die Vergangenheit nach sogenannten ‚Vorläufern der Moderne‘ durchzukämmen. Als das eigentliche Signum von Größe innerhalb dieser ‚Moderne‘ galt eindeutig die „Vereinzelung“, ³¹ wofür im Bereich der Literatur als Beispiele vor allem Autoren wie Joyce, Proust, Rilke, Benn, Valéry oder Camus herangezogen wurden. Immer wieder ist es in diesen Jahren der Einzelne, den man wie Ionesco gegen das böse Kollektiv der Nashörner ausspielt. Alles Überindividuelle, Programmatische, Kollektive, Positive, Utopische, Sozialistische, Revolutionäre und damit Avantgardistische verfällt so der Verdammung – oder wird einfach ins Lächerliche gezogen. Was dagegen als ‚modern‘ gilt, sind Haltungen wie Defätismus, Existentialismus, das Gefühl der Endzeitlichkeit oder ein sinnloses Standhalten dem Nichts gegenüber – was meist zu elitären Konzepten allgemeiner Fortschrittslosigkeit ausgeweitet wird. Wahre Kunst sei heute nur noch in ‚Einzelleistungen‘ möglich, liest man immer wieder, die sich vor allem durch ihre exquisit-originelle Form auswiesen. Da man in einer „postrevolutionären Situation“ lebe, schrieb Hans Egon Holthusen damals höhnisch, auf welche „marxistische Kategorien“ nicht mehr zuträfen, seien alle „Vorausabteilungen“ der avantgardistischen Kunst notwendig „im Nebel steckengeblieben“. ³² Ja, andere, wie die Autoren des *Fischer-Lexikons*, erklärten noch direkter, daß auf dem „Boden des Marxismus“ bisher keine „bedeutende Kunst“ erwachsen sei – und daß daher die wahrhaft ‚moderne‘ Kunst lediglich im Westen zu Hause sei. ³³

Noch am interessantesten in diesem Umkreis antikommunistischer ‚Moderne‘-Konzepte ist die Haltung der Frankfurter Schule. So verteidigt zwar auch Theodor W. Adorno 1958 im *Monat*, einem offiziellen Organ des Kalten Krieges, das – wie wir heute wissen – von der CIA finanziert wurde, im Rahmen einer

scharfen Attacke gegen Lukács das „Individuierte“ als das eigentliche Prinzip der Kunst, während er alles, was einer „allgemeinen Regelhaftigkeit“ entspricht, von vornherein als unkünstlerisch „disqualifiziert“.³⁴ Was Adorno dabei von bloßen Opportunisten unterscheidet, ist sein Beharren auf einem ‚avantgardistischen‘ Widerstandspotential innerhalb dieser extremen Individuiertheit. Gerade indem Kunst hermetisch-elitär werde, erklärte er, verweigere sie sich der ideologischen Indienstnahme und werde so zum einzig möglichen Ausdruck des Protests. Adorno betont deshalb schon 1947 in seiner *Philosophie der neuen Musik*, daß gerade eine Musik wie die Schönbergs, welche „ungehört verhallt“, die „wahre Flaschenpost“ sei.³⁵ An diesen Überzeugungen hat Adorno bis zur *Ästhetischen Theorie* von 1970 festgehalten, wo er noch immer den ‚revolutionären‘ Charakter des Hermetisch-Avantgardistischen herausstreicht – und darum die „Dunkelheit des Absurden“ gut und die Werke eines Brecht „naiv schlecht“ findet.³⁶ Wie eh und je ist es die „unversöhnliche Absage“ an das Bestehende, die „absolute Negativität“, die hier als avantgardistisch gilt. Jeder Versuch, eine bestimmte Utopie künstlerisch zu „konkretisieren“, wird deshalb scharf verworfen.³⁷

Doch solche Theorien waren um 1970 kaum noch gefragt. Die Mehrheit der westlichen Kunsttheoretiker schlug in den sechziger Jahren einen ganz anderen Kurs ein. Angesichts des allmählich abflauenden Kalten Krieges, der Formierung neuer gesellschaftskritischer Bewegungen (Beatniks, Hippies, Provos, Anarchisten, antiautoritäre Studenten, Linke) und neuer gesellschaftskritischer Kunstströmungen (Neuer Realismus, Dokumentarische Literatur, Alternativtheater, Protestlied, Rotsong), die zum Teil an linke Kunstkonzepte der zwanziger Jahre anknüpften, ließ sich eine Theorie, die weitgehend auf antikommunistischen oder zumindest hermetischen Kunstkonzepten beruhte, nicht weiter aufrechterhalten. Die ‚Kritische Theorie‘ war zwar kritisch, aber doch zu elitär gewesen, um den neuen Tendenzen ins Radikaldemokratische, Postmoderne, ja Massenhafte gerecht zu werden. Die westliche Kunstkritik, die in den fünfziger Jahren noch mit klaren Schwarz-Weiß-Techniken operieren konnte, sah sich deshalb seit etwa 1965 einer wesentlich diffuseren Situation gegenüber – und reagierte dementsprechend, das heißt spaltete sich in verschiedene Lager und Richtungen.³⁸ In Hinblick auf das Konzept ‚Avantgarde‘, das in diesen Jahren erneut auftaucht, lassen sich dabei drei Haltungen herauspräparieren.

Da wären erst einmal jene, die weiterhin am Konzept der pluralistisch-individualistischen ‚Moderne‘ festzuhalten versuchten und alles Avantgardistische von vornherein als einen Einbruch des Gesellschaftsverpflichteten, ja Kollektivistischen empfanden und dementsprechend reagierten. Nachdem diese Kreise Kunst und Politik lange Zeit säuberlich getrennt hatten, mußte ihnen jede Vermischung dieser beiden Bereiche wie eine Korruption des Ästhetischen ins Aktualistische oder gar Agitpropmäßige erscheinen. Sie, die im Umfeld der Anti-Totalitarismus-Theorien der unmittelbaren Nachkriegszeit großgeworden waren, konnten all das nur als Linksfaschismus empfinden. Wer also mit eindeutig ‚politisierten‘ Kunstkonzepten (im Sinne älterer Avantgarden) auftrat, wurde von ihnen sofort als Radikaler, als Systemschädling, als Sympathisant von Gewalt und

Terror angeprangert. Im Gegensatz dazu versuchten sie selbst an einer ‚Moderne in Permanenz‘ festzuhalten, die einen absolut ‚unpolitischen‘ Charakter (im Sinne Thomas Manns) hat und sich auf Klassiker des Modernismus wie Joyce, Schönberg und Kandinsky stützt, ja diesen Klassikern des Modernismus nicht einmal ein gewisses Verweigerungspotential im Sinne Adornos zugesteht, sondern in ihnen bloße Legitimationsfiguren des eigenen Außenseitertums erblickt. Bei dieser Gruppe geht also die Bewunderung für die traditionelle ‚Moderne‘ bruchlos in den elitären Kunstkonzepten der älteren High Society auf.³⁹

Die zweite Haltung der alten und neuen Avantgarde gegenüber bestand weitgehend darin, das Konzept ‚Avantgarde‘ einfach zu historisieren, das heißt als veraltet hinzustellen und es auf den Zeitraum zwischen 1905 und 1930 bzw. 1960 zu lokalisieren. Die letzten fünfzehn oder auch dreißig Jahre werden von den Vertretern dieser Richtung meist als die Ära des Postavantgardismus oder Postmodernismus charakterisiert. So bezeichnet etwa Hilton Kramer nur die Malerei von Courbet bis zum Abstract Expressionismus als ‚Avantgarde‘, die jedoch heute – wie alles Ältere – notwendig passé sei.⁴⁰ Auch Harold Rosenberg sieht im kollektivistischen Prinzip der Avantgarde etwas Vorgestriges, das heute dem rein Individualistischen in der Kunst gewichen sei. „The only force for the new in art“, heißt es bei ihm, „is the individual in his erratic communion with other individuals.“⁴¹ Im Hinblick auf die UdSSR wird jedoch von den gleichen Leuten aus ideologischen Gründen der Spieß häufig umgekehrt. Hier wird gerade die russische Avantgarde zwischen 1910 und 1930 als eine zukunftsweisende Bewegung hochgejubelt, um dann alles Spätere als einen Rückfall ins 19. Jahrhundert hinstellen zu können.⁴² Doch selbst diese Haltung griff nicht über gewisse Cliques hinaus.

Eine viel größere Breitenwirkung hatten dagegen jene Gruppen, die den Begriff ‚Avantgarde‘ in den sechziger Jahren einfach mit Begriffen wie ‚Moderne‘ oder ‚Modernismus‘ gleichsetzten – und alles ‚Neue‘ in der Kunst der letzten 150 Jahre als ‚Avantgarde in Permanenz‘ bezeichneten. Von den ersten Refusés der Pariser Salons über den Sezessionismus der Jahrhundertwende, die verschiedenen Ismen zwischen 1910 und 1925/30 bis zum Abstract Expressionismus der fünfziger und der Pop Art der sechziger Jahre: hier galt alles Neue als gewagt, kühn, frappierend, kurz: als avantgardistisch. Viele zählten dazu sogar die Happenings, die in Brand gesteckten Müllhaufen, die ausgestellten Klobecken, die Erdhügel der Land Art, die neodadaistischen Ready-Mades, den Wiener Aktionismus, das Living Theater, die Body Art, den Photorealismus, die Concept Art, die Konkrete Lyrik, die Minimal Art, die Hard-Edge-Produkte, Dinge wie Trash, Punk und High-Tech sowie die semiologische, psychotropische und cybernetische Kunst der letzten fünfzehn Jahre. So trägt etwa das von Thomas B. Hess und John Ashbery herausgegebene Buch *Avant-Garde Art* (1968) den kühnen Untertitel *150 Years of Rebellion, Experiment and Audacity*.⁴³ Dazu paßt eine ‚Theorie der Avantgarde‘, wie sie Renato Poggioli aufgestellt hat, die einfach alle ‚modernen‘ Kunstströmungen seit dem Sturm und Drang und der Romantik unter dem Stichwort ‚Avantgarde‘ zusammenfaßt und so bei einer geistesgeschichtlich orientierten Typologie landet, die auf folgenden Adjektiv-Charakterisierungen beruht: sezessionistisch,

elitär, aristokratisch, bewußt unpopulär, antagonistisch, antitraditionell, aktivistisch um des Aktivismus willen, ziellos, nihilistisch, snobistisch, intellektualistisch, egozentrisch, provozierend – hinter denen letztlich immer wieder das Adjektiv „individualistisch“ hervorschimmert.“

Und zwar herrscht bei dieser Gleichsetzung aller modern-modernistischen Kunstströmungen entweder ein naiver Optimismus, der an den jeweiligen Erscheinungsformen dieser ewigen Avantgarde vor allem das Neue, Innovative, Experimentelle, Schockierende, Tabuzertrümmernde betont,⁴⁵ oder ein blanker Zynismus, der in all dem ein ewiges Ismen-Karussell, einen modischen Wechsel verschiedener Formkollektionen sieht, deren Hauptnutznießler die industrielle Werbung sei. Von inhaltlichen Zielsetzungen der neuesten Avantgarde ist in diesem Umkreis kaum noch die Rede. Sie gilt weder als Ausdruck bestimmter gesellschaftlich-progressiver Kräfte noch als Vorschein bestimmter Utopien, sondern wird als autonome Schöpfung besonders talentierter Künstler hingestellt, die lediglich ihrem eigenen Formwillen Ausdruck verleihen. Wenn man in modernistisch orientierten Kreisen überhaupt noch Entwicklungstendenzen innerhalb dieser rein formalistisch aufgefaßten Avantgarde entdeckt, dann nur in folgendem: erstens in einer fortschreitenden „Vereinsamung“ der einzelnen Avantgardisten,⁴⁶ zweitens in einer Verlagerung des Schwerpunkts der avantgardistischen Aktivitäten von Westeuropa nach den USA,⁴⁷ drittens in der Tatsache, daß in der heutigen Aktionskunst, Conceptual Art und Individuellen Mythologie – weit über Futurismus, Dadaismus und Surrealismus hinaus – das Konzept „Werk“ überwunden und damit der Begriff „Kunst“ ins Grenzenlose erweitert worden sei.⁴⁸

Und viele der heutigen Kunstkonsumenten fühlen sich bei diesem Progreß ohne Progreß, dieser Avantgarde ohne Avantgarde recht wohl. Was daher in weiten Bereichen dominiert, ist eine Schickeria-Avantgarde, mit der sich bestimmte In-Groups gesellschaftlichen Status zu geben versuchen. Selbst wenn die Produkte dieser Schickeria-Avantgarde noch so belanglos oder gar blöd sind, so heucheln ihre Fans doch Interesse, ja Bewunderung, um nicht als vorgestrig zu gelten. Hier ist die Avantgarde wirklich zur bloßen Mode, zum Dernier Cri, zum letzten Dreck verkommen – und hat damit jede Relevanz, jede Änderungsabsicht, jeden revolutionären Elan eingebüßt.⁴⁹ Kein Wunder daher, daß der Begriff ‚Avantgarde‘ – wie der Begriff ‚Moderne‘ – heute zu einer „Allerwärtsbezeichnung“ geworden ist,⁵⁰ die sich inhaltlich überhaupt nicht mehr bestimmen läßt. Eine Kritik dieses Begriffs, welche seinen ursprünglichen Charakter zu restituieren suchte, um damit einen neuen Fixpunkt innerhalb des modernistischen Chaos zu gewinnen, müßte daher gerade an der Inflationierung des Avantgardistischen ins Modische ansetzen. Schließlich ist durch all diese Entwicklungen die westliche Avantgarde aus einem rebellischen Element zur wohlbezahlten In-Kunst des Establishments geworden, die längst alle führenden Positionen innerhalb des E-Kunstmarks für sich erobert hat. Avantgarde ist heute nicht mehr die Kunst, die gegen das Establishment anrennt, sondern die dieses Establishment repräsentiert.

Die Kritik an diesem korrumpierten Avantgarde-Konzept hat sich bisher in drei

Richtungen manifestiert. Da wären erst einmal jene, die im Prinzip gegen alle moderne Kunst eingestellt sind und deshalb die Verfallserscheinungen der alten Avantgarde gegen die moderne Kunst schlechthin ins Feld führen – und sich zu den alten Meistern zurückziehen. Darüber braucht wohl kein Wort verloren zu werden. Doch da wären auch jene, die in diesem Verfall einen bedauerlichen Verlust linker Elemente in der modernen Kunst des Westens sehen. Und darauf muß kurz eingegangen werden. Einer ihrer interessantesten Vertreter ist Hans Magnus Enzensberger, der bereits 1962 in seinem Aufsatz *Aporien der Avantgarde* der neuen und neuesten Avantgarde höchst kämpferisch die Leviten las. Er setzte sich dabei, wie Adorno, scharf von Lukács' Verdammung der Avantgarde ab, indem er einige der älteren Avantgarde-Bewegungen als echte Kollektive hinstellte, den neueren Avantgardisten jedoch „Unbestimmtheit, Leere, Reduktion zur reinen Bewegung, reine Aktion, absolute Bewegung, Motorik, mouvement pur“ und damit inhaltliche „Austauschbarkeit“ vorwarf.⁵¹ Viele ihrer falschen Radikalismen könnten, wie Enzensberger behauptet, „auf die Politik übertragen“, jeder „faschistischen Organisation als Wahlspruch dienen“.⁵² Was schon im Futurismus und Surrealismus deutlich ans ‚Gewalttätige‘ grenze, sei heute blinde Aktion, sinnloses Experiment oder bloßes Modephänomen geworden. Statt sich gegen die Herrschenden zu wenden, lasse sich die heutige Avantgarde – trotz ihrer verbalen Molotow-Cocktails – von ihnen aushalten oder belustige sie lediglich. Enzensberger schrieb daher apodiktisch: „Jede heutige Avantgarde ist Wiederholung, Betrug oder Selbstbetrug. Die Bewegung als doktrinär verstandenes Kollektiv, vor fünfzig oder dreißig Jahren erfunden, um den Widerstand einer kompakten Gesellschaft gegen die moderne Kunst zu sprengen, hat die historischen Bedingungen, die sie hervorgerufen haben, nicht überlebt. Konspiration im Namen der Künste ist nur möglich, wo sie unterdrückt werden. Eine Avantgarde, die sich staatlich fördern läßt, hat ihre Rechte verwirkt.“⁵³ Im gleichen Sinne hat Peter Bürger später von einer totalen Korruption der „genuin avantgardistischen Intentionen“ gesprochen.⁵⁴ Ja, andere sind sogar noch einen Schritt weiter gegangen und haben – wie Berthold Hinz – die These aufgestellt, daß die moderne Avantgarde, als ästhetischer Ausdruck des Establishments, eindeutig autoritäre Züge aufweise und daher (in bewußter Umkehrung der älteren Totalitarismus-Theorie) streckenweise fast ans Faschistische grenze. Für ihn ist deshalb braun nicht mehr gleich rot, sondern braun gleich modernistisch.⁵⁵

Eine solche These erscheint mir etwas überspitzt. Zugegeben: weite Bereiche der heutigen ‚Avantgarde‘ wirken wie ein offener Affront gegen die sozialistisch-realistische Kunst und zugleich die positiven bürgerlich-demokratischen Traditionen in der Kunst. Immer wieder wird man mit modischem Getue, hanebüchenem Sensationalismus, sinnlosen Experimenten und intellektueller Megalomanie konfrontiert. Obendrein neigen viele Vertreter dieser ‚Avantgarde‘ zu Horror, Sadismus, Masochismus, sexueller Brutalität, Lebensmüdigkeit und Weltuntergangsstimmung, die sie zwar immer noch als Schockelemente ausgeben, obwohl sie längst auf alle progressiv-utopischen Intentionen verzichtet haben. All das

wirkt streckenweise recht niederdrückend. Dennoch sollte man sich von seinen Opponenten – selbst auf dem Gebiet der ‚Avantgarde‘ – nicht die Strategien oder den Wortgebrauch vorschreiben lassen. Wäre es nicht angebrachter, schärfer als bisher auf den Unsinn einer rein formalistischen Bestimmung des Konzepts ‚Avantgarde‘ hinzuweisen, die selbst das Inkongruenteste, das Linke und das Rechte, unter einem ursprünglich positiven Konzept zusammenfaßt, um es somit seiner politisch-progressiven Elemente zu berauben? In diesen Bereichen ist ‚Avantgarde‘, wie gesagt, längst zu einer schwammigen Allerweltsbezeichnung geworden, die nur noch verschleiert, aber nicht mehr klärt, indem sie einerseits das – im westlichen Sinne –,subjektive‘ Element betont, andererseits nach einem Sammelbegriff sucht, um die von diesen Individuen geschaffenen Produkte massenhaft bekannt machen zu können. In diesem Punkte unterscheiden sich auch Kunstwerke in nichts von anderen Waren im Rahmen der kapitalistischen Marktsituation. Alle diese Waren appellieren an den Einzelnen (*Me and my RC*), sollen aber zugleich von Tausenden, ja Millionen vereinnahmt werden. Dieser Widerspruch zwischen Subjekt und Kollektiv, Individualismus und Konformismus ist nun einmal systemimmanent und wird daher zwangsläufig weiterbestehen. Vielleicht sollte man sich deshalb entschließen, in Zukunft nur noch das als ‚Avantgarde‘ zu bezeichnen, worin sich eine Gleichzeitigkeit von politischem *und* künstlerischem Fortschritt abzeichnet. Für das, was lediglich für die nötigen Abwechslungen sorgt und damit die Kunst-, Freizeit- und Bewußtseinsindustrie auf Touren hält, wären eher Begriffe wie modernistisch, sensationalistisch und marktorientiert angebracht.

All das ist selbstverständlich leichter gesagt als durchgesetzt. Wieviel solchen Versuchen in unserer Gesellschaft entgegensteht, weiß jeder: nämlich die weithin akzeptierte Ausweitung des Begriffs ‚Avantgarde‘ auf den gesamten Nouveauté-Betrieb, die zynische Vermarktung und Korruption aller wirklich ‚neuen‘ ästhetischen Innovationen, die allgemeine Aversion gegen Fortschrittsdenken oder gar Utopismus, die zunehmende Individualisierung innerhalb aller Bevölkerungsschichten, die vom System geförderte Eitelkeit vieler Intellektueller und Künstler, die verbreitete Abneigung gegen alles, was nach Kollektivismus riecht, der von vielen Panikmachern unterstützte Defätismus, der unter der Devise ‚Nach mir die Sintflut‘ zu größerer Kauflust beitragen soll, die Aversion gegen jenen technischen Fortschritt, der bisher eng mit dem Konzept ‚Avantgarde‘ verbunden war, das lähmende Bewußtsein einer zunehmenden Umweltverschmutzung und rapiden Plünderung aller übriggebliebenen Rohstoffe usw. usw. Nicht alle diese Tendenzen sind gleich gewichtig, doch wirken sie sich fast alle in der gleichen Richtung – nämlich der Verhinderung systemkritischer Tendenzen und damit der Entstehung einer neuen Avantgarde – aus. Und dabei war eine neue Avantgarde nie so nötig wie heute, wenn nicht alles in Stagnation, ja Rückschritt versinken soll.

Wie müßte jedoch eine solche Avantgarde aussehen? Sicher nicht wie jene Kunst-Ismen um 1900 oder zum Teil noch der zwanziger Jahre, die mit den Mitteln des „Bürgerschrecks“ (Dada) oder des „Rausches“ (Surrealismus) für die

„Revolution“ einzutreten versuchten.“ Eine Avantgarde, welche die Welt von der Kunst her zu verändern sucht, würde heute nur noch ein mokantes Lächeln hervorrufen. Solche Vorstellungen waren bürgerlich-antibürgerliche Illusionen, die letztlich immer wieder auf einen ästhetischen Sezessionismus und damit auf einen neuen ‚Ismus‘ hinausliefen. Eine Avantgarde im besseren Sinne des Wortes dürfte in Zukunft nicht primär von Kunst, ja nicht einmal primär von Kultur ausgehen, weil auch das noch zu partikular wäre, sondern müßte endlich ins allgemeine Leben, ins Gesamtgesellschaftliche, das heißt zu jenen konkreten Problemen vorstoßen, die heute immer größere Schichten der Bevölkerung betreffen. Und ein solcher Vorstoß würde ihr nur gelingen, wenn sie all das, was sich in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren im Rahmen gesellschaftskritischer, feministischer, ökologiebewußter und anderer alternativer Bewegungen entwickelt hat, in sich aufzunehmen verstünde. Was nämlich heute an Problemen ins Haus steht (vor allem Umweltverschmutzung, Energiekrise, Bevölkerungsexplosion, Rohstoffmangel, Arbeitslosigkeit usw.) wird sich mit herkömmlichen Mitteln nicht lösen lassen, sondern verlangt nach einem Gesamtwillen, der sich auch im heraufziehenden „Age of Scarcity“ sowohl von jedem rigiden Kollektivismus als auch von jedem bloßen Anarchismus schärfstens distanziert. Statt Spontis zu werden oder den Faschisten in die Arme zu laufen, sollten wir – aufgrund unserer demokratischen Traditionen – lieber darauf hinwirken, daß sich die kommende Avantgarde dem Prinzip der „Freien Assoziation“ verschreibt. Daß man mit solchen Forderungen notwendig ins ‚Utopische‘ vorstößt, ist nun einmal bei einem Thema, wie dem der Avantgarde, kaum zu vermeiden.

Anmerkungen

- 1 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1958), S. 257.
- 2 Vgl. Fritz Martini, Modern. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 2 (Westberlin, 1965), S. 391.
- 3 Zur Entstehungsgeschichte des Begriffs ‚Avantgarde‘ vgl. Hans Egon Holthusen, *Avantgardismus und die Zukunft der modernen Kunst* (München, 1964), S. 5ff.; Donald D. Egbert, The Idea of ‚Avantgarde‘ in Art and Politics. In: *American Historical Review* 73 (1967), S. 338–366; Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass., 1968), S. 8ff.; Linda Nochlin, The Invention of the Avant-Garde: France 1830–1880. In: *Avant-Garde Art*. Hrsg. von Thomas B. Hess und John Ashbery (New York, 1968), S. 5ff.; Edgar Lohner, Die Problematik des Begriffs Avantgarde. In: *Herkommen und Erneuerung*. Hrsg. von Gerald Gillespie und Edgar Lohner (Tübingen, 1976), S. 26ff.; Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington, 1977), S. 97ff.
- 4 Vgl. [Henri de Saint-Simon], *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (Paris, 1825), S. 331 und 341 ff.; [Olinde Rodrigues], *L'Artiste, le Savant et l'Industriel*. Dialo-

- gue. In: *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin* (Aalen, 1963), S. 210ff.; Miklos Szabolcsi, *L'Avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international* (Belgrad, 1969), S. 318.
- 5 Gabriel-Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes* (Paris, 1845), S. 4ff.
 - 6 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris, 1961), S. 605. – Vgl. dazu auch Dolf Oehler, *Pariser Bilder I (1830–1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine* (Frankfurt, 1979), S. 212ff.
 - 7 Lohner, Die Problematik des Begriffs Avantgarde, S. 29.
 - 8 Zit. ebd., S. 28.
 - 9 Den jüngsten Forschungsstand zu diesem Thema bietet der Band *Naturalismus/Ästhetizismus*. Hrsg. von Christa Bürger u. a. (Frankfurt, 1979). Vgl. vor allem Andreas Huyssen, Nochmals zur Naturalismus-Debatte und Linksopposition, S. 244 ff.
 - 10 Vgl. Manfred Brauneck, *Literatur und Öffentlichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert* (Stuttgart, 1974), S. 99f.
 - 11 Vgl. Richard Hamann/Jost Hermand, *Impressionismus* (Frankfurt, 1977), S. 31 ff.
 - 12 Walter Benjamin, *Illuminationen* (Frankfurt, 1961), S. 257.
 - 13 Vgl. Richard James Tobin, *Judging the Avant-Garde: Originality and Value in the Arts* (Diss. Wisconsin, 1975).
 - 14 Vgl. Hans-Ulrich Simon, *Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst* (Stuttgart, 1976), S. 247ff.
 - 15 Vgl. Jost Hermand, Der Aufbruch in die falsche Moderne. In: Ders., *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende* (Frankfurt, 1972), S. 13–25.
 - 16 Arnold Hauser, *Soziologie der Kunst* (München, 1974).
 - 17 Renato Poggioli (vgl. Anm. 3).
 - 18 Peter Bürger, *Der französische Surrealismus* (Frankfurt, 1971) und *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt, 1974).
 - 19 Matei Calinescu (vgl. Anm. 3).
 - 20 Bürger, *Theorie*, S. 29.
 - 21 Vgl. ‚*Theorie der Avantgarde*‘. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Hrsg. von W. Martin Lüdke (Frankfurt, 1976).
 - 22 Vgl. Jost Hermand/Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik* (München, 1978), S. 382ff.
 - 23 Vgl. Werner Mittenzwei, Brecht und die Schicksale der Materialästhetik. In: *Dialog 75. Positionen und Tendenzen* (Berlin/DDR, 1975), S. 9–44.
 - 24 Vgl. Umberto Silvia, *Kunst und Ideologie des Faschismus* (Frankfurt, 1975).
 - 25 Vgl. Jost Hermand, Bewährte Tümligkeiten. Der völkisch-nazistische Traum einer ewig-deutschen Kunst. In: *Die deutsche Literatur im Dritten Reich*. Hrsg. von Horst Denkler und Karl Prümm (Stuttgart, 1976), S. 103ff.
 - 26 Über die deutsche Verwendung des Begriffs ‚Avantgarde‘ in diesen Jahren vgl. Ulrich Weisstein, Le terme et le concept de l'avantgarde en Allemagne. In: *Revue de l'Université de Bruxelles* (1975), H. 1, S. 10–37.
 - 27 *Great Soviet Encyclopedia*. Hrsg. von A. M. Prochorow (New York, 1973), I, 519.
 - 28 Vgl. László Illés, Vieilles querelles sur l'Avant-Garde. In: *Littérature Hongroise – Littérature Européenne*. Hrsg. von István Soter und Otto Supek (Budapest, 1964), S. 450–473; *Probleme der literarischen Avantgarde* (Bratislava, 1968); Miklos Szabolcsi, *L'Avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international* (Belgrad, 1969); László Illés, Sozialistische Literatur und Avantgarde. In: *Acta Litteraria Scientiarum*

- Hungaricae* 12 (Budapest, 1970), S. 53–64; Aleksandr Flaker, *Die russische Avantgarde als Stilformation* (Konstanz, 1974); Zofia Baranowicz, *Polska awangardia artystyczna. 1918–1939* (Warschau, 1975); Silvia Schlenstedt, Problem Avantgarde. In: *Weimarer Beiträge* (1977), H. 1, S. 126–144; Gudrun Klatt, Proletarisch-revolutionäres Erbe als Angebot. In: *Literarisches Leben in der DDR. 1945–1960* (Berlin/DDR, 1979), S. 244–292; *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*. Hrsg. von Karlheinz Barck, Dieter Schlenstedt und Wolfgang Thierse (Berlin/DDR, 1979).
- 29 Schlenstedt, Problem Avantgarde, S. 126 ff.
- 30 Vgl. Hermand, Bewährte Tümligkeiten, S. 109 ff.
- 31 *Fischer-Lexikon. Literatur* II, 2. Hrsg. von Wolf-Hartmut Friedrich und Walter Killy (Frankfurt, 1965), S. 388.
- 32 Holthusen, *Avantgardismus*, S. 44 f.
- 33 *Fischer-Lexikon*, S. 388.
- 34 Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur* (Frankfurt, 1961), S. 181.
- 35 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 12 (Frankfurt, 1975), S. 176.
- 36 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt, 1970), S. 48.
- 37 Ebd., S. 56. – Vgl. dazu auch den an Adorno anknüpfenden Aufsatz „Avantgarde und Popularität“ von Carl Dahlhaus. In: *Avantgarde und Volkstümlichkeit*. Hrsg. von Rudolf Stephan (Mainz, 1975), S. 9–16, wo an den gleichen ‚Autonomie‘-Konzepten festgehalten wird.
- 38 Vgl. Jost Hermand, Die ‚wirkliche Wirklichkeit‘. Zum Realismus-Streit in der westlichen Kunstkritik. In: Ders., *Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst* (Wiesbaden, 1977), S. 169–193.
- 39 Vgl. Jost Hermand, *Pop International. Eine kritische Analyse* (Frankfurt, 1971), S. 46 ff.
- 40 Hilton Kramer, *The Age of the Avant-Garde* (New York, 1973).
- 41 Harold Rosenberg, Collective, Ideological, Combative. In: *Avant-Garde Art*. Hrsg. von Thomas B. Hess und John Ashbery (New York, 1968), S. 92.
- 42 Vgl. die vielen Kataloge zu ‚progressiver‘ oder ‚avantgardistischer‘ Malerei aus Ungarn, Polen und Rußland zwischen 1910 und 1930, die in den letzten zehn Jahren im Westen gezeigt wurden.
- 43 Vgl. Anm. 3.
- 44 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass., 1968), S. 97.
- 45 Vgl. neben Poggiolis *Theory of the Avant-Garde* und dem Sammelband *Avant-Garde Art* (Anm. 3) auch Pierre Gabanne/Pierre Restany, *L'Avant-garde au XXe siècle* (Paris, 1969), Theda Shapiro, *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society. 1900–1925* (New York, 1976), Roselee Goldberg, *Performance. Live Art, 1909–1977* (London, 1979) u. a.
- 46 Leonard C. Pronko, *Avant-Garde: The Experimental Theater in France* (Berkeley, 1964), S. VII.
- 47 Shapiro, *Painters and Politics*, S. 213.
- 48 Wolfgang Max Faust, Zeitbombe oder Kuckucksei. Avantgarde und Gebrauchsliteratur als Problem eines Paradigmawechsels in der Literaturwissenschaft. In: *Sprache im technischen Zeitalter* (1976), S. 348.
- 49 Vgl. hierzu Leslie Woolf Hedley, Retreat of the Avant-Garde. In: *Georgia Review* 24 (1970), S. 441–453.
- 50 So Martini (Anm. 2), S. 414.
- 51 Hans Magnus Enzensberger, Die Aporien der Avantgarde. In: Ders., *Einzelheiten* (Frankfurt, 1962), S. 307.

- 52 Ebd., S. 308.
- 53 Ebd., S. 314. – Vgl. hierzu auch Robert Estivals, *La philosophie de la culture dans l'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945* (Paris, 1962). In der Musikwissenschaft finden sich ähnliche Angriffe in dem Aufsatz „Kritik der westlichen Avantgarde“ von Wilhelm Zobl. In: *Musik zwischen Engagement und Kunst*. Hrsg. von Otto Kolleritsch (Graz, 1972), S. 80ff.
- 54 Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 80. – Vgl. auch Douglas Cooper, Establishment and Avant-Garde. In: *Times Literary Supplement* (3. 9. 1964), S. 823f.
- 55 Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus* (München, 1974), S. 16f.
- 56 Vgl. Walter Benjamin, Der Surrealismus. In: Ders., *Ausgewählte Schriften 2* (Frankfurt, 1966), S. 200–215.

Judith Ryan

Ezra Pound und Gottfried Benn: Avantgarde, Faschismus und ästhetische Autonomie

Das Verhältnis der historischen Avantgarde zu den aktuellen politischen Ereignissen gehört zu den schwierigsten Fragen der heutigen Literaturtheorie. Wie erklärt sich die Tatsache, daß eine ästhetisch fortschrittliche Bewegung nicht immer auch politisch fortschrittlich gewesen ist? Wie kommt es, daß gewisse avantgardistische Schriftsteller politisch reaktionär, protofaschistisch oder gar faschistisch waren? Durch die Gegenüberstellung von Benn und Pound möchte ich nicht nur diese Frage aufs neue erörtern, sondern auch auf zwei verschiedene Richtungen aufmerksam machen, welche die politisch reaktionäre Avantgarde eingeschlagen hat. Die äußeren Ähnlichkeiten zwischen Benn und Pound sind auf den ersten Blick frappierend. Beide Dichter veröffentlichten Anfang unseres Jahrhunderts ihre ersten Gedichte (Pound im Jahre 1908, Benn im Jahre 1912), und zwar zu einem Zeitpunkt, als in der Lyrik noch die Autonomievorstellungen der Jahrhundertwende vorherrschten.¹ Modernistische Themen und Techniken wurden zwar von Benn viel früher aufgegriffen als von Pound; aber Pounds um 1920 einsetzende Hinwendung zum Modernismus erwies sich letzten Endes als endgültiger und radikaler. Beider Fortschrittlichkeit im Bereich der Dichtung führte jedoch keineswegs zu einer Fortschrittlichkeit ihrer politischen Ansichten. Sowohl Benn als auch Pound fanden die ersten Erscheinungen des europäischen Faschismus in gewisser Hinsicht faszinierend. Bald nach seinen ersten avantgardistischen Experimenten zog es Pound, der vom literarischen Leben in England sehr enttäuscht war, nach Italien. Hier hatte die literarische Avantgarde – in Gestalt des Futurismus – schon seit der Wahlkampagne von 1913 enge Beziehungen zum Faschismus aufgenommen; es läßt sich vermuten, daß Pounds Interesse an der englischen Variante des Futurismus, dem Vortizismus, sein neu erwecktes Interesse an dem italienischen Faschismus in seinen Augen rechtfertigte.² Noch wichtiger war aber seine Übernahme der verworrenen Ansichten des Ökonomen Clifford Douglas, dessen Theorien – wie Pound dachte – von einer Regierung Mussolini sicher in die Praxis umgesetzt werden würden.³ Außerdem führte Pounds Vorstellung, daß die Hauptschwäche des Kapitalismus im Wucher liege, zu einem hartnäckig-aggressiven Antisemitismus, der wiederum – obgleich die rassistische Komponente des Faschismus in Italien nie so stark betont wurde wie in Deutschland – seine Identifizierung mit dem Faschismus verstärkte. Bei Benns kurzlebiger Verbindung mit dem Nationalsozialismus spielte dagegen kein wirtschaftswissenschaftlicher Aspekt eine Rolle. Ausschlaggebend waren in seinem Falle eher die rassenhygienischen Programme der Nazis, die in ihm – infolge seiner ärztlichen Erfahrungen – erste Sympathiebekundungen hervorriefen. In der Hoffnung, auf diese Weise gewisse geistige und körperliche Krankheiten der Zeit beseitigen zu kön-

nen, unterstützte Benn 1933/34 in einer Reihe von Aufsätzen diesen Aspekt des Nationalsozialismus, wobei er sogar seine eigenen früheren Arbeiten in diesem Sinne umzudeuten versuchte.⁴ Im Gegensatz zu Pound wurde Benn jedoch sehr bald vom Nationalsozialismus enttäuscht, zumal er erkannte, daß das neue Regime kein Interesse an literarischen Avantgardebewegungen hatte und die avantgardistischen Schriftsteller offensichtlich nicht für politische Zwecke einsetzen wollte. Als schließlich die Nazis den Expressionismus als „entartet“ denunzierten, stellte er schon 1934 seine öffentliche Unterstützung des Nationalsozialismus ein; er stand nunmehr unter Veröffentlichungsverbot und begab sich als Armeearzt in eine Art „inneren Exils“;⁵ erst nach dem Zweiten Weltkrieg fing er wieder an zu publizieren. Pound wurde dagegen nicht müde, in seinen scheinbar nicht enden wollenden *Cantos* seine wirtschaftswissenschaftlichen Thesen zu veröffentlichen, und brachte außerdem während der Kriegsjahre in zahlreichen Aufsätzen und Radiosendungen seine Bewunderung für Mussolini zum Ausdruck. Als er schließlich unmittelbar nach Kriegsende als Verräter verhaftet wurde, wollte er durchaus nicht einsehen, warum man ihn für einen solchen hielt – hatte er doch durch seine Propagandareden die Vereinigten Staaten lediglich vor dem Übel des Wuchers retten wollen. Die Exzentrizität seiner Ansichten machte eine klare Beurteilung seines Falles sehr schwierig, und die Frage, ob Pound im engeren Sinne als Faschist bezeichnet werden kann, muß wohl letzten Endes offen bleiben. Weitere Komplikationen entstanden durch das Urteil der amerikanischen Gerichtspsychologen, daß Pound wegen Unzurechnungsfähigkeit nicht vor Gericht gestellt werden dürfe. Als er 1948 den Bollingen-Preis für Lyrik erhielt, kam es in der Presse zu einer heftigen Kontroverse über das Verhältnis von Politik und Dichtung.⁶ Fast gleichzeitig erhielt Gottfried Benn einen wichtigen Literaturpreis: den Georg-Büchner-Preis 1951. Benns Schweigen während der Jahre 1935–1945 ließ die Verleihung gerechtfertigter erscheinen als im Falle des Amerikaners, und in der Diskussion wurde seine frühere Verbindung mit dem Nationalsozialismus im allgemeinen als „Verirrung“ abgetan. Überhaupt wurde die Debatte über Politik und Dichtung in Deutschland weniger intensiv geführt als in Amerika.

Das Versäumnis, sich ernsthaft mit dieser Fragestellung auseinanderzusetzen, gehört zu den Charakteristika der frühen BRD. Typisch war auch der ungeheure Einfluß, den der rehabilitierte Gottfried Benn auf die Literaturtheorie dieser Jahre ausübte.⁷ Beides läßt sich auf die in den fünfziger Jahren weitverbreitete Ansicht zurückführen, daß – trotz der Ereignisse der jüngsten Geschichte – die Dichtung als autonomer, vom Politischen völlig abgetrennter Bereich zu betrachten sei. In den Vereinigten Staaten vertraten die Befürworter der Bollingen-Entscheidung ungefähr den gleichen Standpunkt: nämlich daß die Größe eines Kunstwerks in keiner Weise von den darin zum Ausdruck gebrachten politischen Ansichten abhängig sei. Von den beiden Dichtern hielt aber nur Benn an der Autonomievorstellung fest; Pound vertrat nach wie vor die gegenteilige Meinung.⁸ Dieser Unterschied ist – wie ich im folgenden aufzeigen möchte – für die Beurteilung des Komplexes Avantgarde und Faschismus bei den beiden Dichtern entscheidend.

Allerdings sollte man nicht vergessen, daß Benns Wiederaufnahme des Autonomiegedankens keineswegs neu war, hatte er doch schon immer in seiner Lyrik jegliche Art von politischem Engagement vermieden. Insbesondere erklärt dies seine sonderbare Reaktion auf die Vorwürfe der linken Exilautoren.⁹ Die 1937 durch den Fall Gottfried Benn ausgelöste Expressionismusdebatte warf nachdrücklicher als zuvor die Frage nach der politischen Bedeutung der literarischen Avantgardebewegungen auf, indem vor allem gefragt wurde, warum die „destruktiven Kräfte“ des Expressionismus nicht für den Widerstand gegen den Nationalsozialismus eingesetzt worden waren.¹⁰ Diesen Gesichtspunkt hat sich aber Benn nicht zu eigen gemacht, und er beharrte in seiner Antwort auf die Exilkritiker auf dem Standpunkt, daß sich die ästhetische Avantgarde nicht unbedingt mit der politischen Linken allieren müsse.

Was den Exilierten in der UdSSR als zwangsläufige Verbindung zwischen künstlerischer und politischer Fortschrittlichkeit erschien, wurde andernorts keineswegs so gesehen. So schrieb Thomas Mann während der Kriegsjahre an seinem großen Exilroman *Doktor Faustus*, in dem er die Genese des Nazismus aus jenen „vertrackten Situationen“ darstellt, „wo das Avantgardistische mit dem Reaktionären zusammenfällt“. Selbstverständlich denkt Mann hier nicht an die literarische Avantgarde – aber das Zitat läßt sich genauso gut darauf anwenden. Der wohl wichtigste Aspekt seiner Analyse der reaktionären Avantgarde liegt in seiner Beschreibung von deren Entstehung aus einer Art „atavistischen Konservatismus“.¹¹ Benns Lyrik bietet ein treffendes Beispiel dieses Atavismus – ein noch besseres eigentlich als jener politische Atavismus, den Thomas Mann an der zitierten Stelle im Sinne hat. Eben dieser Atavismus Benns, sein in der Lyrik ständig ausgedrückter Drang, zum „Urschleim“ zurückzukehren, war das Ziel des kritischen Angriffs von seiten der kommunistischen Exilanten.¹² Für sie war Benns Atavismus protofaschistischer Natur;¹³ er untergrabe auf sehr gefährliche Weise die Progressivität seiner künstlerischen Technik. Von derartiger Kritik fühlte sich Benn aber gar nicht getroffen – im Gegenteil, er hielt sich auf seine atavistischen Tendenzen viel zugute und bezeichnete sie pathetisch als „thalassale Regression“.¹⁴

Noch wesentlicher für unsere Fragestellung ist aber sein Festhalten an der Autonomie der Kunst, das für seine – wenn auch nur zeitweilige – Annäherung an den Faschismus den Weg gewissermaßen freilegte. Damit geht eine These einher, die Benn zwar erst nach dem Zweiten Weltkrieg explizit entwickelt hat, die seiner Lyrik aber schon lange zugrunde gelegen hatte: nämlich die Vorstellung des „monologischen Ichs“. Ich möchte nun der Frage nachgehen, inwiefern die Vorstellung des Gedichts als eines autonomen und monologischen mit den reaktionären und protofaschistischen Tendenzen von Benns Lyrik verknüpft ist.

Dazu müssen wir einen kurzen Rückblick auf die Entstehung von Benns Kunsttheorie werfen. Seine Vorstellung der künstlerischen Autonomie geht auf seine frühesten Anfänge zurück. In seinem 1934 entstandenen Aufsatz über Stefan George stellt er selber diesen Zusammenhang her, indem er behauptet, daß das absolute Wort notgedrungen als Ersatz für die Wirklichkeit hingenommen wer-

den muß: „Hier sollten Worte auftreten nur als Kunstringedienzen, absolute Sprache, vokaler Urlaub, vor der Zivilisierung des Wortes zum Inhalts- und Verständnisträger, sie sollten eine Welt ausschließen und an ihrer Stelle eine neue Ordnung bauen.“¹⁵ Wie Peter Bürger in seiner umstrittenen *Theorie der Avantgarde* darstellt,¹⁶ hat die Kunsttheorie der Jahrhundertwende zum erstenmal die Vorstellung der künstlerischen Autonomie zu einem Schlüsselbegriff gemacht, wodurch sie manchen Dichter dieser Zeit dazu autorisierte, der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit auszuweichen. Charakteristisch für diese Autonomieperiode war also eine im wesentlichen unpolitische Einstellung. Vor diesem Hintergrund profilierten sich die ersten Avantgardebewegungen, wobei die Futuristen, die Vortizisten und gewisse expressionistische Gruppen gegen die absolute Abtrennung der Kunst vom „Leben“ argumentierten und versuchten, durch die Entwicklung neuer Kunstformen die von Peter Bürger so bezeichnete „Überführung der Kunst in die Praxis“ zu ermöglichen. Im Gegensatz dazu haben allerdings neuere Beiträge dargetan, daß dieser Bruch keineswegs so glatt war, wie er zunächst erscheinen mag: im Gegenteil, manche Überreste der Autonomieperiode wurden in die Avantgardebewegungen hinübergerettet.¹⁷ Dafür ist Benn meines Erachtens das schlagendste Beispiel.

Daß die Kombination von Elementen aus der Jahrhundertwende und aus der Avantgarde für Benn selbst keineswegs problematisch war, zeigt sich nicht zuletzt in seiner Wiederaufnahme der Theorie der künstlerischen Autonomie in den fünfziger Jahren, zu einem Zeitpunkt also, wo sein politischer Standpunkt noch recht umstritten war. Im Gegensatz zu Benn war sich jedoch Pound schon 1920 des problematischen Verhältnisses zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde bewußt, eines Verhältnisses, das er geradezu zum Hauptthema des Gedichts *Hugh Selwyn Mauberley* machte.¹⁸ Besonders amüsant wirkt es, wenn man dieses Gedicht nicht nur als Kritik des fiktiven Jugendstilchriftstellers Mauberley, sondern auch gleichsam als Kritik an Gottfried Benn liest (den Pound meines Wissens nicht kannte). Die Beschreibung Mauberleys ließe sich nämlich ohne weiteres auf den deutschen Dichter übertragen – trotz des Avantgardistischen an Benn, das seine Ursprünge im literarischen Jugendstil zum großen Teil verdeckt.

Charakteristisch für Mauberley sind seine intensive Beschäftigung mit dem Schönen und seine Abwendung von der Gesellschaft. Gegen Ende des Gedichts schwebt er allein in einem Südseekahn, abgeschnitten von der Welt und unberührt von deren Problemen. Nach wie vor in die Kontemplation des Schönen versunken, stellt er keine Verbindung her zwischen dem Ästhetischen und dem Gesellschaftlichen („he makes no application of this to the relation of the state to the individual“).¹⁹ Er ist sich der gesellschaftlichen Belanglosigkeit („social in consequence“ [II,iii, 8]) seiner Kunst unbewußt und beobachtet ganz ohne Reformwillen („reforming sense“ [II,ii,6]) die Welt um sich. Der Nachwelt hinterläßt er nur den selbstkritischen Spruch: „I was/And I no more exist;/Here drifted/An hedonist“ (II,iv,22–25). Das letzte Gedicht der Reihe, *Medallion*, bringt eine Beschreibung von Mauberleys Kunst, in der – durch die Erwähnung von Metall, Stein und Kristallen – ausdrücklich das Statische hervorgehoben wird. „Intracta-

ble amber“ (II,v,12) ist die bezeichnende Umschreibung einer Kunstform, die sich von der Wirklichkeit so weit entfernt hat, daß sie unbiegsam und versteinert wirkt. Eine ganz ähnliche Verbindung zwischen dem hedonistischen Schweben des Dichters und der statischen Form seiner Dichtung läßt sich bei Benn schon vor der Veröffentlichung der *Statischen Gedichte* (1948) nachweisen.

Pounds Kritik zielt aber nicht nur auf den prototypischen Ästheteten Mauberley. Im Zusammenhang mit unserer Frage nach dem Übergang von der Jahrhundertwende zur Avantgarde ist Pounds Analyse seines früheren Ichs (E. P., wie er es nennt) noch aufschlußreicher. Da er sich die klassische Antike zum Vorbild nimmt, mag es zunächst den Anschein haben, als arbeite E. P. auf einem höheren künstlerischen Niveau als der modische Jugendstildichter Mauberley. In Wirklichkeit ist er aber nicht weniger problematisch als Mauberley. Das Schweben des fiktiven Jugendstildichters auf den Wellen des Pazifik findet seine Parallele in der verfehlten Odyssee des E. P. durch das Mittelmeer, bei der er schließlich, durch Felsen abgeschnitten, an der Weiterreise gehindert wird. Die „chopped seas“ halten ihn fest und die Erinnerung an Homer – „caught in the unstopped ear“ – überreden ihn zum Verweilen (I,i,9–12). Die kitschigen Aspekte der Moderne lehnt er ab, wie zum Beispiel das Pianola, „the tea-rose tea-gown“ und anderes mehr (I,iii,1–4). Letzten Endes wird aber E. P.s Bewunderung des Attischen von Pound nicht weniger getadelt als Mauberleys Desinteresse für gesellschaftliche Probleme. Der blaue Himmel beim pazifischen Abenteuer Mauberleys wird als „cobalt of oblivions“ bezeichnet (II,iv,9), E. P.s griechisches Idealbild wird mit der Beschreibung „obscure reveries of the inward gaze“ abgetan (I,ii,5). Innerlichkeit und soziale Gleichgültigkeit kennzeichnen Mauberley und E. P. gleichermaßen. Mit anderen Worten: Pound kritisiert in Mauberley wie auch in seinem früheren Selbst zwei Kunstideale, die ebenfalls bei Gottfried Benn aufzuweisen sind. Man denke an den von Benn immer wieder beschworenen „Trance-Traum“; an seine Lieblingsfarbe, das „Südwort Blau“, als Zeichen für diese Ekstase;²⁰ an das alte Griechenland, das bei Benn mit dem ersehnten Traumzustand zusammenfällt.²¹ Man denke vor allem an seine – allerdings höchst zweideutigen – Angriffe auf das „Gehirn“ als Hauptübel der modernen Gesellschaft.²² All dies greift der gesellschaftlich viel bewußtere Pound bei seiner Auseinandersetzung mit dem Jugendstil an, die aus dem Blickwinkel der auf ihn folgenden Avantgarde vorgenommen wird. Ermöglicht wird die Kritik in erster Linie durch die Verwendung der beiden „Personae“ Mauberley und E. P. Benns Selbstbeschränkung auf das „monologische Ich“ verhindert eine vergleichbare Distanzierung von der eigenen Dichtung. Noch wichtiger: Pound erkannte, wofür Benn zeit seines Lebens blind blieb: die Verbindung zwischen dem Ästhetizismus und der Abwendung von Politik und Gesellschaft. Ichbezogenheit und Stasis sind die Kennzeichen der unpolitischen Einstellung dieser Ästhetik.

Mit diesen Einsichten bekennt sich Pound zu jenen Richtungen der Avantgarde, die bestrebt waren, die absolute Trennung zwischen „Kunst“ und „Leben“ aufzuheben. Die Montagetechnik von *Hugh Selwyn Mauberley* ist die unmittelbare Folge dieses Versuchs, die beiden Bereiche zu integrieren. Später entwickelt

sich Pound noch weiter in Richtung auf eine nichtautonome Kunst, indem er in den *Cantos* eine Montage aus allen Aspekten der modernen Gesellschaft und deren Vorgeschichte aufzubauen versucht.

Gleichsam unter dem Gesichtspunkt Pounds – lassen sich nun die Voraussetzungen für Benns sehr komplexes Verhältnis zum Protofaschismus besser erkennen. Es hat seinen Ursprung in Benns Vorstellung des Ichs als eines grundsätzlich isolierten und in seinem damit einhergehenden Glauben an die Autonomie der Kunst. Seine Zusammenstellung eines geistfeindlichen Primitivismus mit einem inflexiblen dichterischen Formalismus hat ihre Parallele in Mauberley und E. P. Das Wort „Ithaka“ verwendet Benn als magische Formel, um die Rückkehr zur archaischen Traumwelt wie auch zu den ästhetischen Idealen der attischen Kunst zu kennzeichnen. Im Gegensatz zu Mauberleys verfehlter Odyssee, die unerwartet in eine Sackgasse führt, läßt sich Benns poetische Reise in die Vergangenheit als bewußt unternommene rückwärtige Odyssee auffassen, als visionäre Flucht aus den Koordinaten von Zeit und Raum.²³

Meer- und Wandersagen –
unbewegter Raum,
keine Einzeldinge ragen
in den Südseetraum,
nur Korallenchöre,
nur Atollenflor,
„ich schweige, daß ich dich höre“,
sommambul im Ohr. (Gedichte, 66)

In Mauberleys „unstopped ear“ tönt noch der Sirenengesang Homers; Benns „sommambules“ Ohr hört dagegen nichts als das Schweigen der Natur, die ihrerseits auf den Dichter selbst zu horchen scheint. Was Pound das „impetuous troubling“ der poetischen Bilder von Mauberley nennt (II,iii,19), sein unterbewußtes Gefühl also, daß etwas nicht stimmt, fehlt ganz offensichtlich bei Benn. Auch wenn Benn gewisse Diskrepanzen und Diskontinuitäten zum Ausdruck bringt, gehen sie letzten Endes in einem Kontinuum auf, in dem sich das Einzelne auflöst und die Dichtung selbst mit Korallenchören und Atollenflor identisch wird. Die Rückkehr nach Ithaka findet im Unterbewußten statt: „Ulyss, der nach den Qualen,/schlafend die Heimat fand“ (Gedichte, 109). Auch Benns Gedichte der Jahre 1912–17 sind – trotz ihrer Kritik an der Gesellschaft, trotz ihres Bewußtseins der Übel der modernen Welt – durch die Sehnsucht nach Ithaka gekennzeichnet, nach einer Heimat also, die uns von der bedrückenden Häßlichkeit der Zivilisation befreien soll.

Warum läßt sich bei Benn kein Äquivalent für Pounds Selbstkritik finden? Meines Erachtens verhindert seine Vorstellung der Dichtung als einer absoluten und des Ichs als eines monologischen die Erkenntnis eines größeren Zusammenhangs im politisch-gesellschaftlichen Sinne. Noch schlimmer: das monologische Ich wird mit dem Primitiven und zugleich auch mit der eigenen Selbsttranszendenz identisch. Diese Verwandlung erhebt den Anspruch, die Hegemonie des Ichs in der Dichtung wie auch in der Wirklichkeit zu rechtfertigen; aber letzten

Endes stellt dies nur eine Selbsttäuschung dar. Indem er alle anderen Perspektiven ausblendet, vermag Benn weder die Lyrik noch die Gesellschaft aus kritischer Distanz zu betrachten. Das hermetisch-autonome Gedicht erlaubt keine wirklich politischen Überlegungen. Die Selbstgenügsamkeit der Lyrik Benns bedeutet in Wirklichkeit eine Flucht aus der Welt.

Während Benn die Autonomievorstellung überbetont, reflektiert Pound zu wenig die Verbindung zwischen Dichtung und Wirklichkeit. In dieser Hinsicht täuschen die vielfältigen Distanzierungen des *Hugh Selwyn Mauberley*. Sobald Pound über seine Kritik an Ästhetizismus und Autonomie hinausgehen will, scheitert er. Die *Cantos* stellen vielleicht am drastischsten das Scheitern der Avantgardebewegungen beim Versuch dar, die Kluft zwischen „Kunst“ und „Leben“ zu überbrücken. Ein Vergleich zwischen der Geschichtsvorstellung Benns und Pounds soll die versteckten Ursachen dieses Scheiterns beleuchten. Bei Benn werden alle historischen Epochen zu einem alles umfassenden Trance-Traum verwoben, der die beunruhigende Gegenwart soweit wie möglich ausschließt. Sein satirisches Wort über den modernen Eisenbahnreisenden könnte man ebensogut auf seine eigene Vorstellung der Geschichte anwenden: „Er stieg mit festen Schritten/in seinen Sleeping-car/und schon war er inmitten/von Rom und Sansibar“ (*Gedichte*, 92). Nachdem er in seinem Ithaka angelangt ist, wird alles Weitere zu einer Art „Après-lude“ – Benn stellt sich das Ich keineswegs als historisch bedingt vor. Die Geschichte – die ja Benns eigenes Leben entscheidend berührt hat – erscheint in seiner Lyrik nur in Form der atavistischen Sehnsucht.²⁴ Das bedeutet jedoch nicht, daß sich Benn keine Gedanken über die Geschichte als Prozeß gemacht hat; im Gegenteil, seine Aufsätze bezeugen genaue Kenntnisse gewisser historischer Epochen. Problematisch wird sein Denken nur, wenn Benn das Verhältnis zwischen Dichtung und Geschichte zu reflektieren versucht. Schon 1930 stellt er rhetorisch die Frage: „Ist der Künstler nicht vielleicht a priori geschichtlich unwirksam, rein seelisch phänomenal, muß man ihn nicht vielleicht allen historischen Kategorien entrücken?“ (*Essays*, 72). Und noch 1955 verfiert er bei einer öffentlichen Diskussion, ob die Kunst das Leben verändern könne, den Standpunkt, daß die Lyrik im Grunde die Transzendenz der Geschichte sei: „Sie hebt die Zeit und die Geschichte auf“ (*Essays*, 593).

Pounds Geschichtsvorstellung ist ganz anders.²⁵ Nachdem er den fiktiven Mauberley wegen seiner Isolierung von Politik, Gesellschaft und Geschichte ins Unrecht gesetzt hat, unternimmt Pound in den *Cantos* eine umfassende Beschreibung der Gesamtentwicklung der abend- und morgenländischen Kultur. Sein Bestreben, das nichtautonome Kunstwerk *par excellence* zu schaffen, wird aber ständig durch die Gefahr bedroht, daß ein in seiner Weite und Vielfalt so überwältigender Stoff die Grenzen des Darstellbaren sprengen könnte. Der von Pound gewählte Ausweg aus diesem Dilemma führt ihn aber sogleich in neue Schwierigkeiten: er rückt nämlich seine umfangreiche Darstellung von Geschichte und Kultur in einen mythischen Rahmen, der sowohl bei Homer als auch bei Dante seinen Ursprung hat. Pound will am Ende des Gedichts unbedingt in Ithaka bzw. im Paradies ankommen, so daß die Bedeutung der vielen historischen

Ereignisse, von denen im Verlauf der *Cantos* berichtet wird, letzten Endes durch den mythischen Rahmen bedingt wird. Die potentielle Ironie einer solchen Abwandlung des Mythischen wird also ständig durch den dem Gedicht zugrunde liegenden Glauben an das Zyklische in der Geschichte in Frage gestellt. Diese Verwendung von bestimmten Grundmustern hat ihre Begründung nicht nur in der Notwendigkeit, dem monströsen Gedicht Kohärenz zu verleihen, sondern entspringt auch dem eigentümlichen wirtschaftswissenschaftlichen Denken von Pound. Seine Rückkehr nach Ithaka findet allerdings – im Gegensatz zu der somnambulistischen Rückkehr Gottfried Benns – mit offenen Augen und in einem wahren Furor der „Zerebration“ statt; aber Pounds Denken geht von falschen Voraussetzungen aus. Während Benns Lyrik nach wie vor unterbewußt mit gewissen Aspekten des Protofaschismus verbunden ist, erklärt sich Pound öffentlich zum Anhänger einiger faschistischer Denkrichtungen und schreibt mit einer autoritären Attitüde, die seinem eigentümlichen Faschismus durchaus entspricht. Mit anderen Worten: Pounds Ithaka ist eine genau umrissene Utopie – eine Utopie allerdings, die nur die wenigsten verwirklicht sehen möchten. Im Gegensatz dazu besteht Benns Ithaka im Ausschalten des Bewußtseins und damit auch jeglicher Diskussion über gesellschaftlich-ökonomische Strukturen. Beide Dichtungsarten – die autonome Lyrik Benns und die nichtautonome Lyrik Pounds – haben ihre eigenen Schwächen. Benn reißt uns unkritisch in seinen regressiven Trance-Traum hinein; Pound ödet uns mit seinen simplistischen Angriffen auf das Wucherwesen an.

Wir haben es hier also mit zwei sehr verschiedenartigen Formen der Berührung mit dem Faschismus, aber auch mit zwei sehr verschiedenartigen Formen des Modernismus zu tun. Da in beiden Fällen das Avantgardistische mit dem Reaktionsären einhergeht, muß noch einmal betont werden, daß diese Verbindung keineswegs zwangsläufig ist – waren doch viele andere Avantgardisten politisch links orientiert. Es läge nun nahe, von den „Antinomien der Avantgarde“ zu sprechen; eine solche allumfassende Verallgemeinerung möchte ich aber lieber vermeiden. Aus der Gegenüberstellung von Benn und Pound geht hervor, daß auch auf der konservativen Seite verschiedene Formulierungen der Funktion der Kunst möglich waren, wobei jede Richtung die Bedeutung der avantgardistischen Experimente anders einschätzte. Benn, der technisch weniger innovativ ist als Pound, versucht trotzdem, die feststehenden Kunstformen zugunsten der Wiederbelebung Ithakas zu zerstören. Obgleich er manche formalen Traditionen verwirft, rüttelt er nicht an der Vorstellung der künstlerischen Autonomie, die sich um die Jahrhundertwende eingebürgert hatte. Pound fordert dagegen eine neue Offenheit der Dichtung dem Leben gegenüber, um so die den Futuristen nicht gelungene Überführung der Kunst in die Praxis zu verwirklichen. Während Pound manche Gedanken der Futuristen aufnimmt, übernimmt er nie deren leere „Wortgymnastik“, wie sie Döblin einmal genannt hat.²⁶ Statt dessen wurde bekanntlich von Benn, nicht von Pound, die Meinung vertreten, daß Lyrik im Grunde eine Art „Akrobatik“ sei. Pounds frühes Manifest *A Few Don'ts from an Imagiste* läßt sich auf den ersten Blick als unmittelbarer Vorgänger von Benns

Nachkriegsaufsatz *Probleme der Lyrik* auffassen;²⁷ aber bei näherer Betrachtung erkennt man grundlegende Unterschiede. Beide Dichter verlangen einen Bruch mit der herkömmlichen Sprache der Lyrik und machen in bezug auf Wortwahl, Syntax und Versformen fast identische Vorschläge. Während Pound sich aber für eine bewußtere, kantigere Lyrik einsetzt als die seiner Vorgänger, bezeichnet Benn die Lyrik als ein Labyrinth, das in Schweigen und Dunkelheit endet. Benns Lyrik setzt in neuer Form die ästhetizistische Vorstellung der autonomen Kunst fort; Pound verwendet seine genauen Kenntnisse der autonomen Kunst als negativen Hintergrund, vor dem er seine eigene Vorstellung einer nichtautonomen Kunst abhebt. So werden zum Beispiel die *Cantos* identisch mit dem Verlauf seines eigenen Lebens (mit der etwas peinlichen Vorstellung allerdings, daß der Schluß im Paradies stattfinden soll!). Während Benns Lyrik im Laufe seiner Entwicklung immer poetologischer wird, ähnelt Pounds Lyrik immer mehr einem historisch-ökonomischen Traktat. Bei Benn wird die Fragmentierung des modernen Lebens durch die Verwischung aller Gegensätze überwunden, bei Pound werden die Fragmente zu Bestandteilen einer komplizierten Montage, die versteckte Wiederholungen und Ähnlichkeiten aufdecken soll.

Die Erkenntnis, die Pound gegen Ende der *Cantos* gewinnt, daß die Fragmente ohne größte Willensanstrengung nicht zusammenhängen werden, führt zu einem verwirrenden Kaleidoskop von durcheinanderwirbelnden Informationen und Einzelheiten. Seine Unfähigkeit, die historischen Fragmente mit der Gegenwart zu vermitteln, wird zwar nur leise angedeutet, aber Pound wird dennoch durch diese Einsicht sichtlich beunruhigt. Das gibt das witzige Bild des *Cantos* 109 zu erkennen, wo der verzweifelte Leser beim Versuch dargestellt wird, den allwissenden Pound einzuholen. Eine winzige Gestalt in einem leichtgebauten Rettungsboot, rudert er verzweifelt dem ständig vorausseilenden Segelboot des Odysseus nach. So werden die *Cantos* zu einem Zeugnis für Pounds aufkeimende Erkenntnis, daß sein Gesamtprojekt an einer grundlegenden Diskrepanz scheitern muß: an der dialogischen Struktur, bei der der Leser ständig angedeutet und gemahnt wird, den Dichter aber nie ganz einholen kann. In dieser Hinsicht gelingt also die „Überführung in die Praxis“ nur partiell. Außerdem verdeutlichen die *Cantos* eine weitere Diskrepanz im Denken unseres Jahrhunderts: die Vorstellung von Geschichte als Mythos und Faktum zugleich. Bei seiner hartnäckigen Suche nach den „Fakten“, bei seinem ständigen Versuch, vermeintliche „Mißverständnisse“ der Geschichte zu korrigieren, droht das Poundsche Gedicht immer wieder, aus den eigenen Strukturen auszubrechen. Hätte Pound die potentielle Dialektik dieser Diskrepanz ausgenützt, wäre es ihm vielleicht möglich geworden, in den *Cantos* eine ähnliche Kritik des Modernismus zu unternehmen wie die im *Maunderley* vorgenommene Kritik des Ästhetizismus. Seine Monomanie in Sachen Wirtschaftswissenschaft hinderte ihn daran, diese Diskrepanzen produktiv auszunützen. Und wie diese Monomanie ihn hinderte, zwischen dem frühamerikanischen Idealismus, dem Faschismus und seinen eigenen eigenwilligen Theorien zu unterscheiden, so ließ sie ihn nicht erkennen, daß eine wissenschaftliche Analyse von Geschichte und Kultur kaum diejenigen Grundmuster zutage för-

dern konnte, die er in den *Cantos* darstellen wollte. In diesem ungelösten Widerspruch liegt das ästhetische und politische Scheitern der *Cantos* begründet. Bennis Lyrik dagegen – ästhetisch vielleicht eher gelungen als die Dichtung Pounds – benutzt ihre eigene Stasis und Autonomie, um dem Politischen auszuweichen. Daß sie ebenfalls nicht ganz überzeugt, hat eine ganz andere Begründung; Schönheit allein genügt nicht, um über die Unfähigkeit zum Engagement hinwegzutauschen.

Dieser so frappierende Unterschied in der Schlußposition von zwei Dichtern, die sehr leicht den gleichen Weg hätten einschlagen können und deren früheste Dichtungsversuche fast zum Verwechseln ähnlich sind, läßt noch einmal die Notwendigkeit eines differenzierteren Verständnisses der Avantgarde deutlich werden. Seinerzeit riefen die Avantgardebewegungen zwei gegensätzliche Beurteilungen hervor: einerseits wurden sie im Vergleich zum literarischen Realismus abgewertet und als Symptom der modernen Dekadenz hingestellt;²⁸ andererseits wurden sie als neue revolutionäre Impulse begrüßt, ganz unabhängig von den in ihnen reflektierten politischen Ansichten. Obgleich diese beiden Positionen auch in unserem Tage noch Anhänger finden, ist die heutige Theorie im allgemeinen darüber hinausgelangt. Trotzdem wird weder der historisch-deskriptive Ansatz eines Poggioli²⁹ noch der abstrakt-theoretische eines Peter Bürger³⁰ dem besonderen Problem gerecht, das durch die Gegenüberstellung von Benn und Pound evident wird. Was von Poggioli für die Vielfältigkeit der Avantgarde gehalten wird, erscheint bei Bürger als deren grundlegende Antinomie. Aber keine dieser beiden Theorien erklärt das Phänomen zweier radikal verschiedener Varianten des Faschistischen bzw. Protofaschistischen in der Kunst der Avantgarde. Eine kürzlich erschienene Studie versucht die ursprüngliche Debatte über die Avantgarde neu zu beleuchten, und zwar in bezug auf einen weiteren reaktionären Schriftsteller. Gemeint ist die anregende Arbeit Frederic Jamesons über Wyndham Lewis,³¹ deren Untertitel *The Modernist as Fascist* diese problematische Kombination zum Angelpunkt ihrer Analyse macht. Ohne auf die von Peter Bürger angeregte Debatte einzugehen, verwendet Jameson eine Fülle von neuen methodischen Ansätzen, um der Verbindung von Modernismus und Faschismus bei Lewis beizukommen. In seiner Sicht erscheint die Avantgarde als Widerspiegelung der Entfremdung und Verdinglichung des modernen Lebens wie zugleich als Versuch, diese zu überwinden. Daher sei auch der Faschismus, wenn man ihn auf seine ursprünglichen Impulse zurückführe, eine Art Protest gegen die Verdinglichung; einfach ausgedrückt sei er die reaktionäre Entsprechung der von der politischen Linken auf andere Weise vorgenommenen Kritik an der modernen Gesellschaft. Den gemeinsamen Nenner von Faschismus und Avantgarde erblickt Jameson im Widerstand gegen den kapitalistischen *Status quo*. Diese Art und Weise, Faschismus und Avantgarde zu verbinden, vermag allenfalls zu erklären, warum Lewis selber die beiden Prinzipien nicht als Widerspruch empfand. Hinter der scheinbaren Ähnlichkeit entdeckt Jameson aber eine weitere Diskrepanz, deren sich Lewis kaum bewußt gewesen zu sein scheint. Die Schriften von Lewis, insbesondere seine frühen Schriften, weisen in Jamesons Sicht eine Dualität auf, deren Ursprung in dem verdeckten Konflikt zwischen Modernismus und Protofa-

schismus zu suchen ist. Hier untergrabe die „molekulare Struktur“ (der expressionistische Stil) die „molare Struktur“ (die „Aggressivität“ des Inhalts und die Geschlossenheit der Erzählform). Mythen von Macht und Eros, wie auch der geschlossene Aufbau der Romane, seien als Anzeichen der faschistischen Tendenz bei Lewis zu verstehen; der innovative Sprachgebrauch, das heißt Gegenstände und Ereignisse bis zur Unkenntlichkeit zu entstellen, sei für seine Zugehörigkeit zur literarischen Avantgarde kennzeichnend. „Schizophren“ nennt Jameson diesen Dualismus bei Wyndham Lewis.³² Anders ausgedrückt, läßt sich in seiner These eine neue, subtilere Variante des bekannten Paradoxons erkennen: „Es gibt Werke, die inhaltlich faschistisch, aber formal modernistisch sind.“ Aber Jameson macht nicht deutlich, ob die Schriften von Lewis mit Absicht oder nur zufällig in diesem Sinne paradox seien. Teils behauptet er, die Dualität der Werke ermögliche beim Leser eine von Lewis selber nicht unternommene Kritik, teils behauptet er, daß die Übertreibung des Protofaschismus schon innerhalb des Textes dessen Vitalität untergrabe. In jedem Fall besteht die eigentliche Bedeutung des „schizophren“ Textes für Jameson darin, daß der Text uns veranlaßt, durch unsere Kritik das „unschöne Bild“ des Protofaschismus als solches zu entlarven.³³

Wäre dem so, könnte man nun im Hinblick auf Pound ähnlich argumentieren; dessen Werke weisen, wenn auch ohne die libidinöse Aggressivität eines Lewis, eine vergleichbar „schizophrene“ Mikro- und Makrostruktur auf wie diejenigen seines englischen Zeitgenossen. Man könnte behaupten, daß Pound, indem er die beiden Ebenen seines Epos nicht integrieren konnte, eine Kritik anrege, die der ursprünglichen Intention des Dichters ganz entgegengesetzt sei. Mit dem gleichen Recht könnte man argumentieren, daß die harmonische Ästhetik von Benns Lyrik mit deren unterbewußtem Protofaschismus zu einem inneren Widerspruch führe, die beim Leser unausweichlich eine Kritik dieser Lyrik provoziere. Im gewissen Sinne – wie wir schon gezeigt haben – ist eine solche Kritik der beiden Dichter möglich und gerechtfertigt. Indem man aber so argumentiert, unterscheidet man jedoch nicht zwischen Gedichten, in denen die Widersprüche in Wirklichkeit Schwächen der künstlerischen Verwirklichung darstellen, und Gedichten, in denen die Diskrepanzen und die Lücken als Teil der eingebauten Ironie des Gedichts zu verstehen sind. Wir haben es hier mit zwei Textarten zu tun: mit Texten, die bei kritischen Lesern eine kritische Reaktion auslösen, und mit Texten, die ihre eigene Selbstkritik enthalten.

Pounds *Mauverley* läßt vermuten, daß er imstande war, eine andersgeartete avantgardistische Dichtung zu schreiben, in der nicht nur die Widerspiegelung, sondern auch die Kritik seiner eigenen Zeit enthalten wäre. Was hat ihn in den *Cantos* daran gehindert? Meines Erachtens liegt die Erklärung dafür in seinem Versuch, eine historische Totalität darzustellen. Und auch Gottfried Benn, dessen Rönne-Novellen den Keim einer ähnlichen Selbstkritik enthalten, blieb im Statischen und Monologischen stecken. Die Schwäche beider Dichter liegt also in ihrer Unfähigkeit, den Glauben an den Totalitätsanspruch der Kunst aufzugeben.³⁴ Diese einst sehr beliebte Vorstellung hat heute entscheidend an Überzeugungskraft verloren. Allgemein gesagt bedeutet sie, daß die Form eines Kunstwerks eine

der Wirklichkeit zugeschriebene Einheit im Kleinen wiedergibt. Mit anderen Worten: die Kunst läßt eine Ganzheit deutlich werden, die sonst überhaupt nicht erkennbar wäre. Dieser „Totalitätsanspruch“ nimmt bei verschiedenen Dichtern verschiedene Formen an. Bei Benn deutet die Einheitlichkeit der Vision auf eine im Gedicht wiedergegebene Totalität – oder genauer: das Gedicht deutet eine Totalität an, die es selber nur annähernd wiederherstellen kann. Bei Pound wird die Ganzheit dagegen durch die Vielfältigkeit der im Gedicht dargestellten Wirklichkeit wiedergegeben. Auf jeden Fall liegt der Dichtung die Überzeugung zugrunde, dem Dichter sei eine allumfassende Vision zuteil geworden.

Diese beiden sehr unterschiedlichen Versuche, den Totalitätsanspruch der Kunst aufs neue zu verwirklichen, rücken den für die Avantgarde so wichtigen Begriff der Montage in ein neues Licht. Peter Bürger erkennt nämlich die inhärente Dualität der Montage, wenn er sie als Hauptcharakteristikum der Avantgarde bezeichnet.³⁵ Von ihr hängt nämlich der Erfolg der verschiedenen Versuche, die Kunst in die Praxis überzuführen, auf entscheidende Weise ab. Statt den Glauben an eine versteckte Einheit der Wirklichkeit als Täuschung zu entlarven, stellen die Montagetechniken von Benn und Pound eine allumfassende Sicht her. Das bekannte Eliot-Wort „These fragments I have shored against my ruins“³⁶ bezeichnet ebendiese wie auch immer verwirklichte Totalität, die aus diskrepanten Einzelbestandteilen besteht. Brochs polyhistorischer Roman *Die Schlafwandler* versucht auf ähnliche Weise eine verlorene Ganzheit wiederherzustellen. Andere Avantgardisten dagegen, vornehmlich die Futuristen, aber noch stärker Dos Passos und Döblin, verwenden die Montagetechnik für einen entgegengesetzten Zweck: ihre Absicht war es nämlich, die Möglichkeit der Totalitätserfassung in Zweifel zu ziehen oder gar zu negieren. Der offene Schluß von *Manhattan Transfer* und der ironische Aufbau von *Berlin Alexanderplatz* lassen eine ganz andere Vorstellung des avantgardistischen Kunstwerks erkennen. Diese Romane stellen die Prämisse in Frage, daß die Ereignisse sich um einen festen Mittelpunkt bewegen oder daß der lückenhaften Romanhandlung ein rationaler Mechanismus zugrunde liegt. Solche Werke greifen die herkömmliche Vorstellung der Totalität – der Kunst wie des Lebens – auf entscheidende Art und Weise an.

Indem sie am Totalitätsanspruch festhalten, erweisen sich Benn und Pound als konservative Entsprechungen zu progressiven Modernisten wie Dos Passos und Döblin. Ihr Verständnis der Kunst erkennt die Tatsache, daß die Kunst oft gerade durch ihre Unvollendetheit ihre effektivste Kritik des Lebens unternehmen kann. *Mauberry* läßt dies auch durchblicken, indem hier das eigentliche, wenn auch verkannte Ziel des Dichters folgendermaßen definiert wird:

His true Penelope was Flaubert,
He fished by obstinate isles;
Observed the elegance of Circe's hair
Rather than the mottoes on sundials. (I,13-16)

Es besteht ein eigentümlicher Parallelismus zwischen der Erwähnung von Flaubert und den „Worten auf Sonnenuhren“ – ein Parallelismus, der weder an dieser

noch an anderer Stelle ausgeführt wird. Es kann sich hier nicht, wie mehrfach behauptet wurde, um Flaubert als Meister des französischen Stils handeln,³⁷ noch gibt sich dieser Flaubert als Autor der von den Strukturalisten so bezeichneten „Romane über den Roman“ zu erkennen. Es ist statt dessen anzunehmen, daß die Verbindung zwischen der vergehenden Zeit und der Erwähnung des französischen Romanciers darin besteht, daß Flaubert den Ästhetizismus seiner Zeit in seinen Romanen zugleich darstellen und kritisieren konnte. Indem er über den einfachen Realismus hinausging und – etwa in *Madame Bovary* – einen ironischen, doppelperspektivischen Roman entwickelte, war er in mancher Hinsicht seiner Epoche voraus. Pound will hier sagen, daß Mauberley ebenfalls – gleichsam in der Nachfolge Flauberts – Beschreibung mit Zeitkritik hätte verbinden können. Auf diese Weise wäre Mauberley vielleicht eine wirklich progressive Kunst gelungen. Wie der fiktive Mauberley, bemühte sich auch Benn zu sehr um dichterische Autonomie; Pound nahm andererseits das Mandat der Avantgarde zu wörtlich, die Trennung zwischen Kunst und Leben aufzuheben. Die potentielle Dialektik der Kunst – ihre Fähigkeit, uns zum Ergänzen und Korrigieren anzuregen – wurde von beiden verkannt. Ich würde sogar behaupten, daß es an diesem Verkennen des Dialektischen lag, daß die beiden Dichter ihre undialektischen politischen Ansichten entwickeln konnten.

Weder Pound noch Benn gedachte seiner „true Penelope“ – der mythischen Gestalt mit dem ständig unvollendeten Wandteppich. Trotz ihrer scheinbaren Isolierung vom wirklichen Leben stellt Penelope ein geeigneteres Bild des modernen Dichters dar als Odysseus – gleichgültig ob dieser, wie bei Pound, die ganze Zeit wach bleibt oder, wie bei Benn, somnambul nach Hause zurückkehrt. Es ist in der Tat verwunderlich, daß der Abenteurer Odysseus in der Moderne so häufig zur paradigmatischen Dichtergestalt wird und daß die echt avantgardistischen Innovationen der Penelope außer acht gelassen werden. Denn die nie vollendete Teppichkunst der Penelope verkörpert in sich die Kritik derselben gesellschaftlichen Konventionen, denen sie selbst verpflichtet ist. Indem sie bei der Herstellung ihrer Kunst diese auch gleichzeitig zerstört, weist Penelope auf die Grundgeste der Avantgarde voraus. Pounds Verwandlung der Penelope in den (männlichen) Schriftsteller Flaubert läßt diesen revolutionären Aspekt der „wahren Penelope“ gänzlich außer acht.

Anmerkungen

- 1 Zu Bennis Verhältnis zur Tradition siehe Horst Fritz, Gottfried Bennis Anfänge. In: *Schillerjahrbuch* XII (1968), S. 383–402.
- 2 Vgl. Timothy Materer, *Vortex. Pound Eliot and Lewis* (Ithaca, London, 1979), bes. Kap. 2: „The Vortex as a Pattern of Hope“.
- 3 Siehe insbesondere Earle Davis, *Vision Fugitive. Ezra Pound and Economics* (Lawrence–

- London, 1968) und Noel Stock, *Poet in Exile. Ezra Pound* (Manchester, 1964), S. 180–193.
- 4 Zu dieser Phase von Benns Entwicklung vgl. u. a. Reinhold Grimm, Bewußtsein als Verhängnis. Über Gottfried Benns Weg in die Kunst. In: *Die Kunst im Schatten des Gottes*. Hrsg. von R. Grimm und Wolf-Dieter Marsch (Göttingen, 1962), S. 40–84; Jürgen Schröder, *Gottfried Benn. Poesie und Sozialisation* (Stuttgart, 1978), S. 89–137; Gerhard Loose, *Die Ästhetik Gottfried Benns* (Frankfurt, 1961), S. 76–104, bes. die Tabelle auf S. 76f.; Dieter Wellershoff, *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde* (Köln, 1958), S. 155–197; Else Buddeberg, *Gottfried Benn* (Stuttgart, 1961), S. 94–129; Helmut Kaiser, *Mythos, Rausch und Reaktion. Der Weg Gottfried Benns und Ernst Jüngers* (Berlin, 1962).
 - 5 Dieses Wort stammt von Benn selbst. Vgl. Friedrich Wilhelm Wodtke, *Gottfried Benn* (Stuttgart, 1962), S. 59.
 - 6 Vgl. William Van O'Connor und Edward Stone, *A Casebook on Ezra Pound* (New York, 1959).
 - 7 Zu Benns Einfluß auf die Nachkriegsliteratur vgl. Peter Uwe Hohendahl (Hrsg.), *Benn. Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns* (Frankfurt, 1971).
 - 8 Pound nannte den Bollingen-Preis den „Bubble-Gum-Prize“ und tat im übrigen so, als interessiere er sich gar nicht für die durch die Verleihung ausgelöste Kontroverse. Vgl. Michael Reck, *Ezra Pound. A Close-up* (New York, 1967), S. 90.
 - 9 Klaus Manns Aufforderung zu einer klaren Entscheidung gegen den Irrationalismus des Dritten Reichs lehnte Benn in seinem Rundfunkvortrag *Antwort an die literarischen Emigranten* (Mai 1933) hochmütig ab.
 - 10 Vgl. Hans-Jürgen Schmitt, *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption* (Frankfurt, 1973).
 - 11 Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Frankfurt, 1947), S. 424–425.
 - 12 Siehe insbesondere den Aufsatz Klaus Manns, Gottfried Benn. Die Geschichte einer Verirrung. In: *Die Expressionismusdebatte*, S. 39–49.
 - 13 In seinem bekannten Aufsatz fand Bernhard Ziegler (Alfred Kurella) Benns Entwicklung zum Faschismus ganz folgerichtig und gesetzmäßig: „Erstens läßt sich heute klar erkennen, wes Geistes Kind der Expressionismus war, und wohin dieser Geist, ganz befolgt, führt: in den Faschismus“ (ebd., S. 50).
 - 14 Benn: *Gedichte*. In: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hrsg. von Dieter Wellershoff, Bd. 3 (Wiesbaden, 1960), S. 131.
 - 15 Rede auf Stefan George. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, *Essays. Reden. Vorträge*, S. 464–477, hier S. 467.
 - 16 (Stuttgart, 1974), bes. S. 57–75.
 - 17 Vgl. die überzeugende Antwort Burkhardt Lindners, Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? In: *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Hrsg. von W. Martin Lüdke (Frankfurt, 1976), S. 72–104.
 - 18 Zu diesem Aspekt des Gedichts vgl. John Espey, *Ezra Pound's „Mauberley“*. *A Study in Composition* (Berkeley–Los Angeles–London, 1955).
 - 19 Ezra Pound, *Personae* (1926). *Hugh Selwyn Mauberley* wird im folgenden nach dieser Ausgabe zitiert. Die beiden Teile der Gedichtreihe werden mit großen römischen Zahlen gekennzeichnet; das jeweilige Gedicht mit kleinen römischen Zahlen; der Vers mit arabischen Zahlen. Hier: II, iii, 13–15.
 - 20 Vgl. Reinhold Grimm, *Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung* (Nürnberg, 1958).

- 21 Vgl. Friedrich Wilhelm Wodtke, *Die Antike im Werk Gottfried Benns* (Wiesbaden, 1963).
- 22 Grimm, Bewußtsein als Verhängnis.
- 23 „Zeit und Raum sind Flüche über Land gebaut . . .“. *Gedichte*, S. 66.
- 24 Vgl. Dieter Wellershoff, Fieberkurve des deutschen Geistes. Über Gottfried Benns Verhältnis zur Zeitgeschichte. In: *Die Kunst im Schatten des Gottes*, S. 11–39.
- 25 Eine ausführliche Darstellung von Pounds Geschichtsvorstellung findet man bei Noel Stock, S. 194–209. Zum Atavismus bei Pound siehe Boris de Rachewiltz, Pagan and Magic Elements in Ezra Pounds Works. In: *New Approaches to Ezra Pound*. Hrsg. von Eva Hesse (Berkeley–Los Angeles, 1969), S. 174–197.
- 26 Offener Brief an Marinetti. In: Alfred Döblin, *Aufsätze zur Literatur* (Olten und Freiburg, 1963).
- 27 Die äußeren Ähnlichkeiten sind wohl nicht ganz zufällig. Benn hat bei der Abfassung des Vortrags unzählige anglo-amerikanische Quellen benützt, die in der Tradition von Pounds Manifest stehen. Siehe hierzu den aufschlußreichen Aufsatz von Reinhold Grimm, Die problematischen Probleme der Lyrik. In: *Festschrift für Gottfried Weber* (Frankfurt, 1967), S. 299–328. Grimm weist nach, daß diese im Deutschland der fünfziger Jahre für ganz neu gehaltene Lyriktheorie Benns im Grunde eine Montage aus Thesen von Benns angelsächsischen Vorgängern darstellt.
- 28 Ich denke hier an Georg Lukács und seine Anhänger.
- 29 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass., 1968).
- 30 A.a.O.
- 31 *Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (Berkeley–Los Angeles–London, 1979).
- 32 Die drei ersten Kapitel bringen eine detaillierte Analyse dieses „Bruchs“ im Werke von Wyndham Lewis.
- 33 A.a.O., S. 23.
- 34 Vgl. Peter Bürgers Besprechung der „Werkkategorie“. In: *Theorie der Avantgarde*, S. 76 ff.
- 35 Auch Ansgar Hillach konzentriert sich in seiner Antwort auf Bürger in erster Linie auf eine bestimmte Art von Montage, die er bei Brecht und Döblin exemplifiziert sieht: „Allegorie, Bildraum, Montage. Versuch, einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begründen“. In: *Antworten auf Peter Bürger*, S. 105–142.
- 36 *The Waste Land*, V.
- 37 Espy, Kapitel 6. Vgl. auch Christine Brooke-Rose, *A ZBC of Ezra Pound* (Berkeley–Los Angeles, 1971), S. 130 ff.

Peter Firchow

Der Faschismus und die literarische Avantgarde in England zwischen den Weltkriegen

I

Als Massenbewegung hat der Faschismus in England nur einen mäßigen Erfolg aufzuweisen. Bis zum Anfang der dreißiger Jahre waren die britischen Faschisten in mehreren kleinen, völlig unbedeutenden Parteien organisiert – oder besser „desorganisiert“. Zu diesen Parteien gehörte etwa A. K. Chestertons „League of Empire Loyalists“. Erst als es während der großen ökonomischen Krise von 1931 zu einem Bruch zwischen Sir Oswald Mosley und der Labour Party kam und Sir Mosley ein Jahr später seine „British Union of Fascists“ (BUF) gründete, wurde der Faschismus sogar für England eine Gefahr. Doch selbst dann blieb die Mitgliedschaft der Bewegung bei 20 000, während die Zahl der aktiven Sympathisanten vielleicht vier- oder fünfmal so groß war. Durch brutale Gewalttätigkeiten bei einer Massenversammlung im Juni 1934 in der Olympiahalle in Verruf gekommen, fand die BUF im allgemeinen keine öffentliche Unterstützung mehr. Rothmeres *Daily Mail* entzog der Bewegung ihre anfängliche Unterstützung, und Mosley bekam allmählich denselben schlechten Ruf, der in der britischen Presse auch Hitler anhaftete. Obwohl Mosley und die BUF weiterhin Aufsehen erregten – durch sorgfältig inszenierte Demonstrationen im Londoner East End, durch rabiate antisemitische Reden, durch die in München vollzogene Trauung ihres „Führers“ mit Lady Diana Mitford-Guinness (in Gegenwart Hitlers, welcher der Ehe seinen Segen gab) –, kam die BUF nie über den Status einer höchst peripheren Partei hinaus.¹

Als soziale Bewegung weist also die BUF keine besonders imponierenden Errungenschaften auf. Auch unter den Intellektuellen scheint sie auf den ersten Blick nur einen recht beiläufigen Erfolg gehabt zu haben. In der Tat ist Mosley wohl die einzige wichtige intellektuelle und politische Persönlichkeit, die je Mitglied einer faschistischen Partei in England geworden ist. Und Henry Williamson – hauptsächlich bekannt durch sein Tierbuch *Tarka the Otter* (1927) – ist der einzige Schriftsteller von Bedeutung, der auch Mitglied der BUF war. Offiziell hatte also diese Partei wenig anzubieten. Inoffiziell sieht jedoch die Lage ganz anders aus; das heißt, wenn man auch diejenigen Intellektuellen in Betracht zieht, die den Faschismus unterstützten oder mit ihm sympathisierten, ohne jemals wirklich einer faschistischen Partei beizutreten. Aus dieser Perspektive sieht die Lage in der Tat so anders aus, daß sich John Harrison – der Autor einer der wenigen umfangreichen Untersuchungen, die das Thema Literatur und Faschismus in England behandeln – zu bemerken genötigt fühlte, es wäre ein „seltsames

und beunruhigendes Phänomen, daß fünf der größten literarischen Gestalten dieses Jahrhunderts – Yeats, Lewis, Pound, Eliot und Lawrence – sich durch den italienischen und deutschen Faschismus vor dem Zweiten Weltkrieg angezogen fühlten; und im Falle Pounds auch während des Krieges und nach dem Kriege. Wie kommt es, daß große schöpferische Künstler eine liberale, demokratische, humanitäre Gesellschaft ganz ablehnen können, zugunsten einer grausamen, autoritären, kriegerischen Gesellschaft?“²

Harrison war nicht der erste, der dieses „seltsame Phänomen“ ins Auge faßte, obwohl er der erste ist, der versuchte, es ausführlich zu beschreiben. Schon 1943 bemerkte George Orwell in seinem Essay über Yeats: „Im großen und ganzen haben die besten Schriftsteller unserer Zeit eine Vorliebe für das Reaktionäre gehabt, und trotzdem der Faschismus keine wirkliche Rückkehr in die Vergangenheit zu bieten hat, ziehen diejenigen, die sich nach der Vergangenheit sehnen, den Faschismus seinen möglichen Alternativen vor.“ Und einige Jahre später beklagte Lionel Trilling die vollständige Apathie der „monumentalen Figuren unserer Zeit“ gegenüber dem Liberalismus: „Proust, Joyce, Lawrence, Eliot, Yeats, Mann (in seinem schöpferischen Werk), Kafka, Rilke, Gide – sie alle haben ihre eigene Liebe für die Gerechtigkeit und für das gute Leben, aber in keinem dieser Schriftsteller gestaltet sie sich als Liebe für die Ideen und Gefühle, welche die liberale Demokratie, wie unsere Gebildeten sie kennen, für respektabel erklärt hat. Wir können also sagen, zwischen unseren liberalen Gebildeten und zwischen den besten literarischen Geistern unserer Zeit bestehe keine Verbindung. Und das heißt so viel, wie zu sagen, zwischen den politischen Ideen unseres gebildeten Standes und zwischen den Tiefen der Einbildungskraft bestehe keine Verbindung.“ Eben dieser Zusammenhang von Totalitarismus (der Linken und der Rechten) und literarischer Intelligenz beunruhigt und verwirrt Irving Howe. „Wir lesen die späten Romane von D. H. Lawrence oder die *Cantos* von Ezra Pound“, schreibt er in *Decline of the New* (1970), „und wissen, daß es die Werke ungeheuer begabter Schriftsteller sind, aber fühlen uns ständig betroffen über die Flut autoritärer und faschistischer Ideen. Wir lesen Bertolt Brechts *An die Nachgeborenen*, wo er in unvergleichbarer Weise die Geburtswehen Europas in der Zeit zwischen den Kriegen beschreibt, aber zugleich eine Rechtfertigung der Diktatur Stalins hineinwebt. Wie sollen wir auf all das reagieren? Die Frage ist bei unserem Erfahren der modernistischen Literatur von kritischer Bedeutung.“³

Diese Frage ist sicher von kritischer Bedeutung, aber die Antwort ist es nicht minder; und es ist nicht leicht, darauf eine Antwort zu finden. Howe selber folgert, daß die Frage „an und für sich keine befriedigende Lösung“ hat, und daß daher der Fall jedes Schriftstellers aufgrund seiner eigenen starken und schwachen Seiten beurteilt werden muß. Man weiß allerdings nicht genau, wie diese Frage formuliert werden soll. So meint etwa George Steiner, die richtige Frage beziehe sich lediglich auf die Schriftsteller der Linken und nicht der Rechten. „Einer der auffallenden Unterschiede zwischen dem Faschismus und dem Kommunismus“, behauptet er kühn in *Language and Silence* (1967), „ist, daß der Faschismus kein einziges großes Kunstwerk hervorgebracht hat. Mit der möglichen Ausnahme von

Montherlant hat er keinen Schriftsteller ersten Ranges in seinen Bann gezogen. (Ezra Pound war kein Faschist; er benutzte die Gelegenheiten und das Zubehör des Faschismus für seine eigene verschrobene politische Ökonomie.) Der Kommunismus ist dagegen bei vielem, was zum Hervorragendsten innerhalb der modernen Literatur gehört, von zentraler Bedeutung gewesen; und die persönliche Begegnung mit dem Kommunismus hat das Bewußtsein und die Laufbahn mancher der größten Schriftsteller unseres Zeitalters geprägt.“

Die Frage ist also zweifellos von kritischer Bedeutung, obwohl Zweifel bestehen, wie sie eigentlich lautet. Ein zweites Problem gesellt sich zum ersten. Um die Frage richtig zu stellen, glaube ich, muß man die Frage so stellen, wie die großen Modernisten sie an sich selbst gestellt hätten. Und das heißt, man muß in erster Linie fragen, was der Faschismus für sie bedeutet hat, und erst in zweiter Linie, was er für uns bedeutet. Erst innerhalb eines bestimmten historischen Zusammenhangs kann eine solche Frage einen Sinn haben, und nur in diesem Zusammenhang kann sie beantwortet werden.

II

Was ist eigentlich ein Schriftsteller, der mit dem Faschismus sympathisiert? Heißt das notwendigerweise, daß ein solcher die Ideen und Handlungen einer bestimmten faschistischen Bewegung ausdrücklich billigen muß? Wenn das der Fall ist, so müßte man D. H. Lawrence außer Betracht lassen. Heißt es, daß jeder Schriftsteller, der rassenpolitische Lehren (besonders antisemitische), autoritäre politische Ideen oder eine militärische Expansionspolitik vertritt, Faschist oder wenigstens Protofaschist ist? Und, wenn dem so ist, müssen diese Ansichten in einem größeren schöpferischen Werk ausgesprochen werden, oder genügt es schon, daß er sie in relativ unbedeutenderen Essays oder in Briefen ausdrückt? Das sind einige der allgemeinen Fragen, die wir zu stellen haben, bevor wir versuchen, die spezifischen Fragen zu beantworten.

Der Fall Kipling kann dazu dienen, uns einige der Antworten auf diese Fragen zu geben. Kipling wurde 1865 geboren und starb 1936. Er war ein bedeutender Schriftsteller, unstreitig der beliebteste Dichter seiner Generation in England, ein Dichter, der weit bis in jenes Zeitalter lebte, als der Faschismus sowohl in Italien als auch in Deutschland an die Macht gekommen war.

Kipling war wegen seiner rassenpolitischen Ideen berüchtigt, obwohl von Zeit zu Zeit der Versuch gemacht worden ist, ihn gegen solche Beschuldigungen zu verteidigen. „Ich finde keine Rechtfertigung“, schreibt Eliot kategorisch in der Einleitung zu seiner *A Selection of Kipling's Verse* (1943), „für die Anklage, daß er eine Lehre der Rassenüberlegenheit vertrat.“ Man fragt sich, woher er den Mut für dieses Urteil hat. In der Ausgabe letzter Hand von Kiplings *Versen* (1940) – die Eliot benutzte, um seine eigene Auswahl zu machen – steht nämlich das bekannte Gedicht *A Song of the White Men* (1899), das im selben Jahr veröffentlicht wurde wie das noch bekanntere *The White Man's Burden*, das Eliot in seine Auswahl

aufnimmt und das nur als Ermahnung zum Imperialismus gelesen werden kann und gelesen worden ist:

Now, this is the faith the White Men hold
 When they build their homes afar –
 „Freedom for ourselves and freedom for our sons
 And, failing freedom, War.“
 We have proved our faith – bear witness to our faith,
 Dear souls of freemen slain!
 Oh, well for the world when the White Men join
 To prove their faith again!

Bei Kipling finden sich auch andere Beispiele von offenkundiger Rassenpolitik. Die geheimnisvollen und fernen Volksstämme in seiner Geschichte *The Man Who Would Be King* (1897) stellen sich als Weiße heraus, obwohl die Eingeborenen der nächsten Umgebung eine viel dunklere Hautfarbe haben. Natürlich streicht ihre weiße Hautfarbe ihre Überlegenheit heraus. „I won't make a Nation“, sagt eine der zwei Hauptfiguren Kiplings ekstatisch, „I'll make an Empire! These men aren't niggers; they're English! Look at their eyes – look at their mouths. They're the Lost Tribes, or something like it, and they've grown to be English.“ Ja, Kiplings Rassenpolitik nimmt nicht bloß Stellung für die Engländer und gegen die schwarze und braune Rasse; wie Eliots Rassenpolitik stellt sie sich auch gegen die Iren, gegen die Deutschen und gegen die Juden. In seiner Selbstbiographie *Something of Myself* (1937) macht er mehrere geringschätzige Bemerkungen über die Juden, so zum Beispiel die folgende: „Israel is a race to leave alone. It abets disorder.“⁶

Kipling ist also Rassist und zumindest gemäßigter Antisemit. Obendrein ist er ein so eindeutiger Imperialist und Militarist, daß sein Name mit diesen Geisteshaltungen im Englischen oft synonym gebraucht wird. Seine Gedichte und Geschichten sind voller Lobeshymnen auf den einfachen oder auch hochrangigen Soldaten, wie etwa in den Gedichten auf Tommy Atkins, Kitchener und Lord Roberts. Trotz seiner oft beteuerten Loyalität gegenüber Königin oder König und gegenüber dem Parlament ist Kiplings Gesellschaftsauffassung grundsätzlich autoritär. Diese Einstellung kommt wohl am eindeutigsten in der Sammlung von Kindergeschichten, dem *Jungle Books* (1899), zum Durchbruch.

Wie in jedem guten Kinderbuch steht vieles in diesen lose verbundenen Geschichten, was kein Kind jemals verstehen wird. Da sind etwa die Banderlog, die Affen, welche die einzige Rasse ohne Gesetz darstellen und die Kiplings Auffassung von den Vereinigten Staaten repräsentieren. Eine der Geschichten, *Kaa's Hunting*, erzählt, wie diese Wesen den jungen Helden Mowgli kidnappen und ihn gefangen halten, bis ihn seine Freunde, Baloo der Bär, Baheera der Panter und eine wilde Boa constrictor mit Namen Kaa, befreien und die Banderlog vernichten. Die Moral dieser Geschichte ist, nur ja kein Vertrauen in eine Regierung zu setzen, die eine der Natur innewohnende Hierarchie ablehnt. Baloo erzählt Mowgli, die Affen „have no Law. They are outcasts. They have no speech of their own but use the stolen words which they overhear when they listen and

peep and wait above in the branches. Their way is not our way. They are without leaders. [. . .] We of the jungle have no dealings with them. We do not drink where the monkeys drink; we do not hunt where they hunt; we do not die where they die.“ Als die Banderlog Mowgli später gefangennehmen, berichten sie ihm von sich selbst mit den folgenden Worten: „We are great. We are free. We are wonderful. We are the most wonderful people in all the jungle! We all say so, and so it must be true!“⁶

Wenn auch der Massenwahn der Banderlog verachtenswert ist, so ist selbst das Freie Volk der Wölfe (sie sind das Dschungel-Gegenstück zu den Briten) nicht frei von Neuerungssucht. Besonders die jüngeren Mitglieder des Rudels fallen auf die falschen Versprechungen und Anspielungen von Shere-Khan (dem deutschen Kaiser) so schnell herein, daß sie sogar ihr Wort gegenüber Mowgli brechen. Nur Akala, der alte und gebrechliche Führer, setzt sich für Ehre und die alten Bräuche ein. Daraus ergibt sich, daß das Gesetz immer in einer unsicheren Position ist und bei der ersten besten Gelegenheit gebrochen werden kann. Aus diesem Grund muß das Gesetz wie in *The Man Who Would Be King* stets mit Macht und Schlaueit unterstützt werden. Im Dschungel und nach Kiplings Ansicht ist nun einmal Recht immer gleich Macht.

Es wird selten erwähnt, daß sich im *Jungle Book* das Gesetz an sich nur auf Raubtiere bezieht. Aber dies ist eigentlich selbstverständlich. Weshalb sollte man ein Gesetz für harmlose Geschöpfe haben, die nie versucht sind, es zu brechen? Doch ganz so einfach ist die Sache natürlich nicht. Denn nach Kiplings Meinung ist das Gesetz nicht bloß ein regulierendes und beschützendes System. Es ist auch ein Status-Symbol; es unterscheidet die „zivilisierten“ Tiere von den „gesetzlosen“, wie den Banderlog. Darüber hinaus hat jede Raubtierart ein gesondertes Gesetz für sich selbst, dessen Kenntnis dem Mitglied einer anderen Art ermöglicht, auch feindliche Gebiete zu durchqueren. Dieser Umstand ist der Ursprung einer der größten Stärken Mowglis; denn er kennt alle Gesetze des Dschungels. Er und Baloo sind die einzigen Kosmopoliten des Dschungels.

Die verschiedenen Konzepte des Gesetzes und des Dschungels erlauben es Kipling, seine Ideen über die Beziehungen unter den Rassen und Völkern, wie sie sind oder wie sie sein sollen, allegorisch darzustellen. Die Metapher, die all diesen Geschichten zugrunde liegt, ist offensichtlich die, daß die Klassifizierung der Tiere innerhalb ihres eigenen Naturgesetzes gleichzusetzen ist mit der Anordnung der Völker in der sogenannten „zivilisierten“ Welt mit Hilfe der Gleichgewichtspolitik. Diese allegorisierende Tendenz erlaubt es Kipling, wie Hobbes vor ihm, den verführerischen, aber gefährlichen Vergleich zwischen korporativer und individueller Persönlichkeit zu machen; schließlich – und das ist am gefährlichsten – ermutigt es ihn, Rassist zu sein; denn es ist offensichtlich, daß im Dschungel einige Tiere besser für die räuberischen Aufgaben ausgestattet sind als andere. Durch diesen genialen Einfall gelingt es Kipling, etwas auf die Kunst zu übertragen, was andernfalls bloße Propaganda gewesen wäre.

All das heißt, Kipling ist Rassist, Imperialist, Militarist und autoritärer Mensch. Aber ist er deshalb auch Faschist?

Die Antwort auf diese Frage ist mit Einschränkung „nein“. Dies ist eine grundsätzliche Aussage; und die Richtigkeit dieser Antwort läßt vermuten, daß der Faschismus mehr ist als die Summe seiner Teile und somit der Hauptströmung des konservativen britischen Denkens und Fühlens zu Beginn dieses Jahrhunderts nicht allzu fern steht. Kipling ist kein Faschist, da seine gesamte Auffassung völlig festgefahren ist und er stets darauf bedacht ist, den *Status quo* der englischen Imperialherrschaft zu erhalten. Immer, wenn diese Herrschaft bedroht zu sein scheint (ob nun von Rußland, Deutschland, den Vereinigten Staaten, den Buren oder selbst von den Iren), wird Kipling sofort ausfällig gegen diese Feinde, leidenschaftlich und rachsüchtig. Er tut dies vor allem, um die *Pax britannica* zu erhalten. Es ist bei Kipling nichts von jenem Ressentiment oder jener kompensierenden tausendjährigen Vision zu finden, wie sie das faschistische Denken in Deutschland und Italien charakterisieren.

Um zu wiederholen: Kipling ist kein Faschist. Jedoch finden sich in seinem Werk zweifellos genug faschistische Züge, so daß es nicht unangebracht wäre, ihn einen Proto-Faschisten zu nennen. Das hat nichts mit seiner Einstellung zu Hitlers Deutschland oder Mussolinis Italien zu tun. Ein expansorisches Deutschland (oder Italien) wäre von ihm sofort als eine Bedrohung britischer Interessen verstanden worden, ungeachtet der Sozialverfassung dieser Staaten. Deshalb war Kipling unerbittlich gegen das imperialistische wilhelminische Deutschland nach dem Burenkrieg eingestellt, obwohl die politischen und sozialen Vorstellungen dieses Reiches mit denen Kiplings völlig identisch waren. Dieser Umstand erklärt auch des Kaisers Bewunderung für Kiplings Person und Werk. Kiplings Ideen waren damals keinesfalls außergewöhnlich. Es kam vor, daß sie angegriffen und lächerlich gemacht wurden – wie von Beerbohm, Chesterton, Forster und Shaw –, aber sie wurden nie als atypisch verstanden. Sie wurden im Gegenteil deshalb angegriffen, weil sie von der breiten Masse so stark unterstützt wurden, so daß Kipling manchmal als die reine Stimme des britischen Gewissens zu sprechen schien.

Daß der britische Imperialismus unlösbar mit den Ideen rassistischer Überlegenheit verbunden war, ist für jeden klar, der sich die Mühe macht, die Vergangenheit einer genaueren Analyse zu unterwerfen. Richard Faber, der das getan hat, zitiert Disraeli – eine der Hauptkräfte hinter der britischen imperialistischen Expansion im späten 19. Jahrhundert –, der einmal gesagt hat: „All is race: there is no other truth.“ Joseph Chamberlain, der mächtige und einflußreiche Colonial Secretary, freute sich in einer Rede im Jahre 1887 über die Größe und Wichtigkeit der „destiny which is reserved for the Anglo-Saxon race – for that proud, persistent, self-asserting and resolute stock, that no change of climate or condition can alter, and which is infallibly destined to be the predominant force in the future history and civilisation of the world“. Cecil Rhodes' Vorstellung von diesem Geschick ist sogar noch grandioser als die Chamberlains. Im ersten seiner letzten Testamente (1877) entwickelte er einen Größenwahn, der zweifellos sogar Hitler beeindruckt hätte. Rhodes wies seine Erben an, sein Vermögen für die Gründung einer Geheimgesellschaft zu verwenden, die folgendes herbeiführen sollte: „The occu-

pation by British settlers of the entire Continent of Africa, the Holy Land, the valley of the Euphrates, the islands of Cyprus and Candia, the whole of South America, the islands of the Pacific not theretofore possessed by Great Britain, the whole of the Malay Archipelago, the seaboard of China and Japan, the ultimate recovery of the United States of America as an integral part of the British Empire, the consolidation of the whole Empire, the inauguration of a system of Colonial Representation in the Imperial Parliament which may tend to weld together the disjointed members of the Empire, and finally the foundation of so great a power as to hereafter render wars impossible and promote the best interest of humanity.“ Wie wir sehen, ist hier die Menschheit fast synonym mit der Nachkommenschaft der fleißigen und fruchtbaren britischen Siedler geworden. Aber das britische Empire sollte nicht bloß durch Fortpflanzung siegen; es sollte auch, wie Charles Dilke, der Autor des sehr einflußreichen Buches *Greater Britain* (1868), behauptete, durch Zerstörung siegen (Oswald Mosley sollte später denselben Titel für sein erstes faschistisches Propaganda-Buch gebrauchen). „The Anglo-Saxon“, wie Dilke es kraß ausdrückt, „is the only extirpating race on earth.“ Diese Ansicht wird von Havelock Ellis geteilt, der bemerkt, daß „to the English it has never been easy to find a *modus vivendi* with lower races, or races which we are pleased to consider lower; the very qualities which give us insular independence and toughness of fiber, unfit us for the other task.“ Und Ellis argumentiert weiter, „we English are certain to make little progress where, as in Asia, the great task is conciliation, when it is a question of stamping out a lower race – then is our time! It has to be done; it is quite clear that the fragile Red men of America and the strange wild Blacks of Australia must perish at the touch of the White man. On the whole we stamp them out as mercifully as may be, supplying our victims liberally with missionaries and blankets.“⁷

Sogar die aktivsten Kämpfer gegen die Vernichtung dieser sogenannten niederen Rassen waren oft überzeugt von deren notwendiger „Niedrigkeit“. Mary Kingsley zum Beispiel, eine der bekanntesten Gegnerinnen dieser Art von Kolonialexpansion, gab zu, daß sie „not only the African, but all coloured races, as inferior – inferior in kind not degree – to the white races“ betrachtete. Sowohl Francis Galton, der Gründer der Quasi-Wissenschaft Eugenetik, als auch sein Schüler Karl Pearson, der erste Professor für Eugenetik an der Londoner Universität und einer der erfolgreichsten wissenschaftlichen Publizisten dieses Jahrhunderts, empfanden den niedrigen Rang der Schwarzen als selbstverständlich.⁸ Unter dem Stichwort „Neger“ in der elften Ausgabe der *Encyclopaedia Britannica* (der Beitrag wurde von T. A. Joyce vom British Museum verfaßt) wird uns unter anderem gesagt: „The mental constitution of the negro is very similar to that of a child, normally good-natured and cheerful, but subject to sudden fits of emotion and passion during which he is capable of performing acts of singular atrocity, impressionable, vain, but often exhibiting in the capacity of servant a dog-like fidelity

which has stood the supreme test.“ Das sind genau die Merkmale, die Kipling seinen „fuzzy-wuzzies“ oder die H. Rider Haggard – wie Rhodes ein Freund von Kipling – in seinem Roman *Allan Quatermain* (1887) dem schwarzen Diener und Krieger Umslopogaas zuschreibt.

Dies gilt nicht nur für den Rassismus im allgemeinen, sondern auch für den Anti-Semitismus im besonderen. In den Spionage-Romanen von John Buchan und Cyril McNeile („Sapper“) beispielsweise wimmelt es von bösen jüdischen (meist deutsch-jüdischen) Finanziers; und auch die *Morning Post*, deren Leserschaft den König einschloß, war bekannt für ihren Anti-Semitismus. Wie George Orwell in *The Art of Donald McGill* (1941) bemerkt, verschwanden erst nach Hitlers Aufstieg die sogenannten „Jew Joke“-Ansichtskarten von den Kiosken; und in *Anti-Semitism in Britain* (1945) betont Orwell, daß der Anti-Semitismus in England verbreiteter sei, als allgemein zugegeben werde. „Gegenwärtig führt er nicht zu offener Verfolgung“, heißt es hier, „aber er bewirkt die Abstumpfung der Leute gegen die Leiden der Juden in anderen Ländern.“ Daß sogar Orwell selbst nicht frei von rassistischen Vorurteilen war, geht aus seinem Aufsatz über Kipling (1942) hervor. Dort läßt uns Orwell wissen, daß sich Kiplings Vers „Lesser breeds without the Law“ nicht auf Inder oder Chinesen bezieht, wie oft in „pansy-left circles“ angenommen werde, „sondern höchstwahrscheinlich auf die Deutschen“. Über „lesser breeds“ und „higher breeds“ zu spekulieren, ist scheinbar nicht tadelnswert, solange es auf Europa beschränkt bleibt.⁹

III

Vor dem Hintergrund solcher Ideologien ist die Spekulation interessant, was in England geschehen wäre, wenn Deutschland den Ersten Weltkrieg gewonnen hätte. Wäre dort ein Sturz der Monarchie erfolgt? Oder eine Revolution nach dem Modell der Sozialisten in Deutschland oder der Kommunisten in Rußland? Oder ein soziales und politisches Chaos, aus dem ein rettender „Führer“ hervorgegangen wäre?

Dies sind natürlich reine Spekulationen. Es ist aber keine Spekulation, daß Englands Sieg im Krieg so erschöpfend und so teuer war – ob nun materiell oder geistig –, daß die bisherigen Ordnungsvorstellungen für viele Intellektuelle fraglich wurden. Etwas mußte in einer Gesellschaft grundsätzlich falsch sein, wenn sie zuließ, daß Hunderttausende ihrer fähigsten Bürger in Schlachten wie Passchendaele, Ypern und Somme sinnlos starben. Etwas konnte in einer Gesellschaft nicht stimmen, die daraufhin Generäle und Minister mit Titeln und Orden belohnte, die diese jungen Männer in den Tod geschickt hatten. Es ist bedeutsam, daß ein Dichter wie Rupert Brooke, der zu Anfang des Krieges für ganz England zu sprechen glaubte, für die Nachkriegsgeneration all das verkörperte, was man an den Werten des Vorkriegsenglands plötzlich als falsch empfand. Die Stimme, die man jetzt als wahr empfand, war die von Wilfred Owen, der voller Erbitterung erklärte: „The old lie: Dulce et decorum est / Pro patria mori.“

Die Verbreitung solcher Anschauungen unter den Jungen und Talentierten sollte (wie Paul Fussell kürzlich in *The Great War and Modern Memory* behauptete) nicht ohne Konsequenzen bleiben. Eine dieser Konsequenzen – und keinesfalls die unwichtigste – war der wachsende Verdacht, daß die Wurzel des Problems in dem übergroßen Vertrauen in die Demokratie liege. Die Demokratie hatte den Krieg nicht verhindert, sie hatte ihn im Gegenteil verschärft, indem sie keine geheimen Friedensverträge erlaubte. Wenn auch Hardy weiterhin gegen die Dynastien und weniger bedeutende Dichter gegen den bösen Kaiser wetterten, so empfanden doch die schlachtenmüden Intellektuellen, daß der Erste Weltkrieg der erste demokratische Krieg gewesen sei, durch den sich sowohl das Volk als auch die Regierung ins Unrecht gesetzt hätten.

Es wirkt wie eine Ironie des Schicksals, daß gerade der Krieg, der scheinbar geführt worden war, um die Idee der Demokratie zu stärken, mit der Desillusionierung ihrer Anhänger endete. Die große Gefahr nach dem Sieg der Demokratie wurde die Demokratie selbst. Der neue Feind war Babbitt, nicht Bismarck. Wie tief eingewurzelt diese Furcht war, kann sogar an Einstellungen überzeugter Demokraten wie Leonard Woolf abgelesen werden. In einem der bewegendsten Teile seiner Autobiographie, *Beginning Again* (1964), beschreibt Woolf einen Spaziergang, den er und seine Frau Virginia am Tage des Kriegausbruches unternahmen. Während sie von Asham über die Brighton-Küstenstraße zu den Telscombe-Klippen liefen, gingen sie ungefähr sieben Meilen an unberührten Dünen, an Dörfern und Gebäuden vorbei, die sich seit sechs Jahrhunderten nicht verändert hatten. Nach dem Kriege sahen sie dort nur „Bungalows, Häuser, Geschäfte, Bretterbuden, Hühnerställe, Hütten und Hundehütten“. „Wenn ich darauf zurückblicke“, bemerkt Woolf, „sehe ich, daß ein Teil der vom Krieg zerstörten Zivilisation die Umgebung, das Land und das Landleben war, durch das Virginia und ich an diesem Tag zum Meer spazierten.“ Diese Umgebung und dieser Lebensstil verschwanden, obwohl es Woolf nicht sagt, um den zurückkehrenden Soldaten und den einfachen Leuten Platz zu machen. Woolfs Bedauern ist das Bedauern eines Aristokraten, ungeachtet seiner demokratischen und sozialistischen politischen Ansichten. Auch Bertrand Russell zog aus dem Krieg höchst elitäre Schlußfolgerungen, obwohl er ein begeisterter Sozialist war. „Obwohl ich nicht annähernd das völlige Ausmaß der Katastrophe vorhersah“, schreibt er in seiner *Autobiography* (1968), „sah ich doch mehr voraus als die meisten Leute. Die Vorstellung, daß die Erwartung eines Blutbades für ungefähr 90% der Bevölkerung sehr angenehm war, erfüllte mich mit Schrecken. Ich mußte meine Ansicht über die menschliche Natur überprüfen.“ Die Überprüfung war drastisch, fast swiftianisch. Man konnte in Zukunft nur noch auf die vernünftige Handlungsweise einer geringen Minorität vertrauen. Die verbleibende große Mehrheit bildete jetzt eine Masse, die für jede aufreizende Idee empfänglich war.¹⁰

Der zweite Band von Woolfs Autobiographie, der sich mit den Jahren zwischen den Kriegen beschäftigt, ist unheilverkündend *Downhill All the Way* (1967) betitelt. Der Erste Weltkrieg war in seiner Sicht ein Konflikt, bei dem die Zivilisation nur verlieren, nie gewinnen konnte. Er bedeutete das Ende einer Bewegung,

die versprochen hatte, den Menschen zu vervollkommen. „Es schien damals“, schreibt Woolf über jene Vorkriegsjahre, „als ob die Menschen wirklich zivilisiert werden könnten.“ Aber es sollte nicht sein! Bloomsbury verwandelte sich in einen Memorial Club, in dem sich desillusionierte ältliche Mitglieder gegenseitig elegante Berichte über ihre eigene Jugend vorlasen. Woolf bemerkt dazu nostalgisch, daß der Geist von Bloomsbury einmal fast die ganze Welt erobert habe. „Ich glaube“, schreibt er dagegen fünfzig Jahre später, nachdem der Abstieg schon begonnen hatte, „daß es nicht sicher ist, ob die Bewegung für politische und gesellschaftliche Freiheit und Gleichheit und für Zivilisation, eine Bewegung, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts besonders fühlbar war, noch stark genug sein würde, um allen Gefahren zu widerstehen.“¹¹

Die umfassendste Aussage über die Zivilisation, die aus Bloomsbury stammt, Clive Bells Aufsatz *Civilization* von 1928, spricht sich in ähnlicher Weise für einen demokratischen Sozialismus aus. Seine Vorliebe, behauptet Bell nach einer langen Beschäftigung mit vergangenen Zivilisationen, gilt einer „Sozialdemokratie, welche die Mittel der Zivilisation freiwillig stützt“; aber leider „hat man von einer so aufgeklärten Demokratie noch nicht gehört“. Dies bestätige der Lauf der Geschichte zur Genüge, nämlich daß „alle bekannten Zivilisationen durch den Willen eines Tyrannen aufgezwungen oder durch eine Oligarchie aufrechterhalten worden sind“. Es ist deshalb einleuchtend – und Bells ironisches Vorwort nimmt in dieser Hinsicht kein Blatt vor den Mund –, daß der Krieg, der geführt wurde, um die Welt für die Demokratie sicher zu machen, nicht gleichzeitig für die Zivilisation hat geführt werden können. T. S. Eliot, der zwar ein Freund, aber kein Mitglied der Bloomsbury-Gruppe war, bemerkte dazu im Dezember 1928 im *Criterion*: „Es ist ein Allgemeinplatz, daß mit dem Wachstum der Wählerschaft in Großbritannien die Zerstörung der Demokratie beginnt; daß mit jeder weiteren Stimme der Wert jeder einzelnen Stimme vermindert wird.“ Mit dieser Aussage bestätigt Eliot nur die eindeutige Feststellung eines anderen zeitgenössischen Herausgebers einer bedeutenden literarischen Zeitschrift. Als Frank Rutter die Richtlinien der Zeitschrift *Art and Letters* festsetzte, machte er neun Vorschläge, von denen der letzte unzweideutig lautete: „Die Unwissenheit siegt bei einer allgemeinen Wahl.“¹²

Das Jahrzehnt, das dem Ersten Weltkrieg folgte, war eine Zeit der nationalen und imperialen Krise, in der die alte Ordnung, von einem nahe bevorstehenden Erdbeben bedroht, sich mit letzter Kraft in einem „Crystal Palace“ verschanzte. Eine der unheilverkündenden Folgen des Krieges war die Schwächung der Liberalen Partei, die gewählt worden war, um Großbritannien aus Kriegen herauszuhalten, und die trotzdem England in den schrecklichsten Krieg verwickelt hatte. Der Untergang der Liberalen Partei war das unausweichliche Ergebnis einer Vertrauenskrise der freien Demokratie. Von nun an wurde die britische Politik durch die Alternative von Tories und Labour-Vertretern, von Kanonenboot-Imperialismus und Gewerkschaftssozialismus bestimmt. Eine Zeitlang schien es fast, als ob die sozialen und politischen Schwierigkeiten der unmittelbaren Nachkriegszeit zu einer Diktatur im Sinne Mussolinis führen könnten. Aber

Feldmarschall Sir Henry Wilson, der im April 1921 – während eines Generalstreiks – im ganzen Lande Panzer auffahren ließ und aus Kensington Gardens ein bewaffnetes Lager machte, wurde 1922 ermordet, bevor er versuchen konnte, seine ehrgeizigen Pläne zu verwirklichen.¹³

Die Zeit, an welche die zwanziger Jahre in der englischen Geschichte erinnern, ist die Zeit der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. In beiden Perioden fühlte sich die Bourgeoisie durch einen unruhigen Arbeiterklassen-Chartismus bedroht, beide waren tief verstrickt in das komplexe irische „Problem“, beide waren sich schmerzlich bewußt, daß England dem revolutionären Beispiel der Kontinentalstaaten folgen könnte, beide suchten verzweifelt eine Antwort für das, was Carlyle in einem bemerkenswerten Satz „The Condition of England Question“ nannte. Es ist deshalb nicht überraschend, daß Aldous Huxley ein Werk aus den 1840ern im Jahre 1920 zur Charakterisierung seiner eigenen Situation benutzte. In der Besprechung von Balzacs Roman *Les Paysans* (1844) bemerkte Huxley, daß „Balzac die Demokratie fürchtete und haßte, weil er die Kultur, die Kunst und die Pracht und den anderen Luxus der müßigen Reichen liebte. Die Kultur und die schönen Annehmlichkeiten der Zivilisation sind immer in der einen oder anderen Art durch Sklaverei bezahlt worden. [...] Die Aristokratie ist eine Art Indianer-Reservat, wo die Barbaren des Intellekts in ihrer eigenen Weise unbehelligt und ziemlich verfolgungssicher leben dürfen. Nach einer kurzen Zeit werden die vorrückenden Heere der Demokratie über ihre Grenzen fegen, und diese glücklichen Schongebiete werden nicht mehr existieren.“¹⁴

Etwa zehn Jahre später beschrieb dann Huxley mit vernichtender Ironie, was mit der Demokratie geschieht, wenn sie *ad absurdum* geführt wird. In *Brave New World* (1932) gibt es keine glücklichen Schonräume für Aristokraten mehr. Hier wird jeder – einschließlich der sogenannten Alpha-Intellektuellen – gezwungen, „glücklich“ zu werden, und zwar durch einen genau ausgearbeiteten Prozeß des Konditionierens, der systematisch versucht, alle menschlichen Wesen davor zu bewahren, über den emotionalen Zustand eines Kindes hinauszukommen.

Der Angriff auf die Institutionen der Demokratie schloß sowohl Mitglieder der älteren als auch der jüngeren Generation ein. H. G. Wells beispielsweise sah die einzige Hoffnung für die westliche Gesellschaft in der Vereinigung einflußreicher Unternehmer im Rahmen einer „offenen Verschwörung“, wie er es nannte. Diese Verschwörung fähiger Kapitalisten solle die politische Macht übernehmen, schrieb er, und den Staat in einer Weise regieren, die alle Klassen befriedigen würde. Ein anderer außergewöhnlicher Sozialist, George Bernard Shaw, ging in seiner Verdammung des demokratischen Nachkriegs-Englands sogar noch weiter. Nach seiner Meinung war die parlamentarische Demokratie bereits bankrott und England geradewegs auf dem Weg ins Verderben. In *Heartbreak House* (1919) beschreibt sein Hauptwortführer Captain Shotover das britische Staatsschiff folgendermaßen: „The captain is in his bunk, drinking bottled ditch-water; and the crew is gambling in the fore-castle. She will strike and sink and split. Do you think the laws of God will be suspended in favor of England because you were born into it?“ In *On The Rocks* (1934) ist die britische Gesellschaft schon

untergegangen, worauf bereits der Titel des Stücks unmißverständlich hinweist. Hier teilt uns Shaw seine Ansichten in der Person eines Cockney, Hipney genannt, mit: „Adult suffrage: that was what was to save us all. My God! It delivered us into the hands of our spoilers and oppressors, bound hand and foot by our own folly and ignorance. It took the heart out of old Hipney; and now I'm for any Napoleon or Mussolini or Lenin or Chavender [der Premierminister des Stücks] that has the stuff in him to take both the people and the spoilers and oppressors by the scruffs of their silly necks and just sling them into the way they should go with as many kicks as may be needful to make a thorough job of it. [. . .] Better one dictator standing up responsible before the world for the good and evil he does than a dirty little dictator in every street responsible to nobody, to turn you out of your house if you don't pay him for the right to exist on the earth, or to fire you out of your job if you stand up to him as a man and an equal. You can't frighten me with a word like dictator. Me and my life has been dictated to all our lives by swine that have nothing but snout for money.“ Das Stück schließt ziemlich unheilverkündend mit einem Auftritt des Premierministers, der sich mit gemischten Gefühlen auf das Kommen des rettenden Führers freut, während ein Haufen arbeitsloser Arbeiter durch die Straßen tobt und Edward Carpenters „England, arise! The long night is over“ singt. Die Anspielung auf einen anderen Pöbel, der damals gerade „Deutschland, erwache!“ brüllte, muß mehr als einige der Zuschauer betroffen gemacht haben.¹⁵

Das soll nicht heißen, daß der Shaw der Nachkriegszeit ein Faschist war. Für Shaw war der Faschismus, wie der Kommunismus in der Sowjetunion, einfach ein realistischeres und akzeptableres politisches und soziales Mittel für eine „kreative Evolution“ als die Demokratie; denn Kommunismus und Faschismus glaubten beide an die Herrschaft des fähigen Menschen über den weniger fähigen, da beide den *Status quo* verabscheuten und wünschten, eine neue Gesellschaft oder gar einen neuen Menschen zu schaffen. Deshalb Shaws unparteiische Bewunderung, die späteren Generationen paradox erscheinen mag, für Lenin, Stalin, Mussolini und Hitler. Aus diesem Grund konnte Shaw in einem Pamphlet 1927 unter dem Titel *Bernard Shaw and Fascism* schreiben, anscheinend ohne den Respekt seiner fabianischen Sozialistengenossen zu verlieren: „Einige der Dinge, die Mussolini getan hat und einige, die er zu tun ankündigte, gehen weiter in Richtung Sozialismus, als die englische Labour Party jetzt wagen könnte, wenn sie an der Macht wäre.“ Über seinen Italien-Besuch schrieb er: „Alle Tyrannei, die ich gesehen habe, war von der Art, die unsere kapitalistische Presse als charakteristisch für den Sozialismus denunziert. [. . .] Die Beschimpfungs-Kampagne gegen die Mussolini-Diktatur ist genau so dumm wie die Kampagne gegen die sowjetische Diktatur in Rußland.“

Shaw war keineswegs der einzige, der Mussolinis Art des Faschismus verlockend fand. Während eines Rom-Besuchs – ebenfalls im Jahre 1927 – gab selbst Winston Churchill zu, daß er – wie so viele andere – „von Signor Mussolinis höflichem und einfachem Verhalten und von seiner ruhigen, sachlichen Ausgeglichenheit“ stark beeindruckt sei. „Wenn ich ein Italiener gewesen wäre“, fuhr

Churchill fort, „hätte ich Sie sicherlich von ganzem Herzen vom Anfang bis zum Ende in Ihrem siegreichen Kampf gegen den bestialischen Appetit und die Leidenschaften des Leninismus unterstützt.“ Ja, er sagte sogar: „Italien hat gezeigt, daß es einen Weg gibt, die revolutionären Kräfte zu bekämpfen, einen Weg, der die richtig geleiteten Menschenmassen begeistern kann, damit sie die Ehre und die Stabilität der zivilisierten Gesellschaft zu verteidigen und zu schätzen wissen.“¹⁶

IV

Es ist interessant und bedeutsam, daß Shaw in modernen Erörterungen über die Beziehung der englischen Literatur zum Faschismus nur selten erwähnt wird. John Harrisons *The Reactionaries* beispielsweise übergeht ihn völlig. Warum? Letzten Endes sind die Ideen des späten Shaw über Eugenik und über die Notwendigkeit einer Reorganisation der Gesellschaft nach diktatorischen Richtlinien offensichtlich mit ähnlichen faschistischen Ideen verwandt. Das war für einen zeitgenössischen Beobachter wie T. S. Eliot ziemlich offenkundig, der im Jahre 1929 Shaw und Wells zu jenen englischen literarischen Gestalten zählte, die zum Faschismus tendierten.¹⁷ Weshalb wird also Shaw aus den betreffenden Darstellungen ausgelassen?

Teilweise wohl darum, weil der späte Shaw als so exzentrisch gilt, daß seine sozialen Theorien als absurd abgelehnt werden. Aber teilweise auch aus einem anderen Grund: weil Shaw wie Wells nicht zu der Generation der großen modernistischen Schriftsteller gehört und weil man deshalb annimmt, daß seine Sympathien für den Faschismus aus anderen Quellen hervorgehen.

Stimmt das? Ist Shaws „Faschismus“ wirklich vom „Faschismus“ der Modernisten so verschieden? In gewisser Weise schon. Shaw wird zum Faschismus wie zum Kommunismus hingezogen: weil er an der Demokratie verzweifelt, weil der Faschismus seiner biologischen Interpretation der Geschichte nahe kommt, weil er im England der Nachkriegszeit ein soziales und moralisches Chaos sah. Dies sind auch einige der Gründe, weshalb sich die Modernisten mit schwankender Sympathie dem Faschismus zuwandten. Aber bei ihnen spielt noch etwas anderes mit.

Was Shaw von den Modernisten trennt, ist seine grundsätzlich andere Auffassung der menschlichen Natur. Shaw ist ein Rationalist, der überzeugt ist, daß des Menschen letzte Rettung in der Ausbildung seiner rationalen Fähigkeiten liegt. Shaw hoffte, daß sich selbst gewöhnliche menschliche Wesen am Ende erfolgreich in Übermenschen verwandeln würden. Sein Übermensch ist daher keine blonde Bestie oder ein napoleonischer Held. Im Gegenteil. Shaws Übermensch ist ein sehr altes und großes Gehirn auf einem Paar spindeldürrer Beine, wie ihn Shaw mühsam – und sehr geschwätzig – in seinem Mammutwerk *Back to Methuselah* (1921) vorstellt. Sein Übermensch verbringt seine Zeit nicht mit der Eroberung neuer Reiche oder mit der Einschüchterung niedriger Wesen, sondern in Medita-

tion und Gespräch. Ein solcher Übermensch besitzt wenig Ähnlichkeit mit jener Rasse blutdürstiger Krieger, von der die faschistischen Eugenetiker träumten.

Für die Modernisten war der Mensch ein ganz anderes Wesen. Sie waren überzeugt, obwohl nicht immer aus denselben Gründen, daß der Verstand weder der beste noch der wichtigste Teil des Menschen sei. Diese Überzeugung ist wohl eine der grundlegenden Elemente des Modernismus. Schließlich ist Modernismus nicht bloß eine Angelegenheit des Stils und der Form; er ist eine neue Betrachtungsweise des Lebens. Für die englischsprechende Welt findet sich die klarste und vielleicht einflußreichste Aussage über diesen neuen Gesichtspunkt in den Schriften von T. E. Hulme. In seinem Aufsatz *Modern Art and Its Philosophy* (1914) beginnt Hulme mit der Unterscheidung zweier voneinander völlig verschiedener Arten von Kunst: der geometrischen und der vitalen. Diese zwei Kunstrichtungen sind für ihn keine Abwandlungen ein und derselben Kunst, sondern verfolgen verschiedene Ziele zur Befriedigung unterschiedlicher Notwendigkeiten des Geistes. Nach Hulmes Meinung gehört die moderne Kunst ausschließlich zur geometrischen Kategorie. Sie ist hart, einfach, elitär, anti-vernünftig, anti-demokratisch, anti-realistisch, entmenslicht. Moderne Kunst ist für ihn symptomatisch für einen Wechsel in der sozialen und ethischen Lebensauffassung, die über die Ästhetik hinausgeht. Dieser Wechsel von der vitalen zur geometrischen Kunst „ist das Ergebnis und die Begleiterscheinung von einem gewissen Wechsel des Wahrnehmungsvermögens, eines gewissen Wechsels einer allgemeinen Einstellung, und [. . .] diese neue Einstellung unterscheidet sich von jenem Humanismus, der sich seit der Renaissance behauptet hat, und wird gewisse Ähnlichkeiten zu derjenigen Einstellung haben, von der die geometrische Kunst auch in der Vergangenheit der Ausdruck war“,¹⁸ schreibt Hulme in demselben Aufsatz.

Nach seiner Ansicht sollten der Humanismus der Renaissance und seine politische Form, die Demokratie, durch den Modernismus und ein autoritäres Regierungssystem ersetzt werden. In der Einleitung von 1915 zu seiner Übersetzung von Sorels *Betrachtungen über die Gewalt* billigt Hulme die „klassische pessimistische oder, wie seine Gegner es nennen würden, die reaktionäre Ideologie“. Hulme findet die Grundlagen dieser Ideologie in „der Überzeugung, daß die Menschheit von Natur aus schlecht oder beschränkt ist und folglich nur durch ethische, heldenhafte oder politische Disziplin etwas Wertvolles zustande bringen kann. Mit anderen Worten: diese Ideologie glaubt an die Ursünde. Wir dürfen dann als Romantiker all jene definieren, die nicht an die Ursünde des Menschen glauben. Es ist das Gegenteil, das in Wirklichkeit an der Wurzel der meisten anderen Teile in sozialen und politischen Gedanken liegt.“ Wenn folglich die Gesellschaft reorganisiert und regeneriert werden soll, kann dies nicht durch die Mittel der Vernunft erreicht werden, sondern kann „nur durch Handlungen zustande gebracht und erhalten werden, die aus einer Ethik stammen, die vom engen rationalistischen Standpunkt her irrational sind, da sie nicht *relativ*, sondern *absolut* sind“.¹⁹

Was Hulme in diesem Aufsatz sagt, ist weder wirklich neu, noch behauptet er

jemals, daß es neu sei. Offen und wiederholt gesteht er seine Abhängigkeit von kontinentalen Denkern wie Worringer, Bergson, Remy de Gourmont und Sorel. Hulme zieht an sich nur die politischen und sozialen Konsequenzen aus der Symbolisten-Bewegung für das 20. Jahrhundert. Schließlich drängt schon der Symbolismus in der Kunst zum Vorrang der Unvernunft, zum Vorrang der Intuition über den Verstand, zum Vorrang des Idealismus über den Positivismus. So gesehen, ist das modernistische Zeitalter eine Fortführung der Symbolisten-Bewegung des späten 19. Jahrhunderts.

Hulmes Aufsätze und Konversationen hatten einen großen Einfluß auf Ezra Pound, der im Jahre 1909 ein Mitglied von Hulmes „cenacle“ wurde; und durch Pound beeinflusste er auch Wyndham Lewis, T. S. Eliot und sogar Yeats. Zweifellos wären diese Dichter auch ohne Hulmes Hilfe und Pounds Vermittlung zu ähnlichen Schlußfolgerungen gekommen. Solche Ideen lagen zu dieser Zeit in Westeuropa in der Luft. D. H. Lawrence beispielsweise kam auf sie, ohne Hulme zu lesen oder durch Pound inspiriert worden zu sein. Trotzdem half Hulme, diesen wichtigen Komplex kontinentaler Ideen zu sammeln und sie der englischen und amerikanischen Avantgarde schmackhaft zu machen.

V

Dies ist in groben Zügen der Zusammenhang, in dem sich einige der britischen und amerikanischen modernistischen Schriftsteller der spezifisch faschistischen oder proto-faschistischen Ideen bewußt wurden und sie als ein Mittel betrachteten, um die geistige und intellektuelle Krise ihrer Zeit zu bewältigen. Wie aus dem Bisherigen zu ersehen ist, ist ein solches Verhalten weder überraschend noch ungewöhnlich. Die Gesellschaft dieser Schriftsteller und ihr intellektuelles Milieu waren tief durchsetzt mit Elementen, die möglicherweise auch in einem faschistischen Staat hätten enden können.

William Butler Yeats ist der erste der modernistischen Schriftsteller, der hier behandelt werden soll. Er ist auch der älteste. Er wurde im gleichen Jahr wie Kipling und neun Jahre nach Shaw geboren. Er gehört deshalb zu jener Generation, welche der anderen Modernisten vorausgeht. Aber Yeats überbietet seine eigene Generation, indem er in den Jahren, die dem Ersten Weltkrieg unmittelbar vorangingen, seinen frühen dichterischen Stil – den Stil von Gedichten wie *The Lake Isle of Innisfree* – zugunsten eines eindeutig modernistischen Stils aufgibt. Teilweise ist dieser Wechsel den Bemühungen Ezra Pounds zu verdanken, der in den Jahren 1913 und 1914 sein Sekretär war und der Yeats' Gedichte mit derselben Strenge redigierte, die er später bei Eliots Manuskript von *The Waste Land* anwenden sollte. Aber nur ein Teil der Veränderung ist Pound zuzuschreiben; schon im Jahre 1910 wird mit der Veröffentlichung von *The Green Helmet* eine neue Härte des Tons und eine neue Sparsamkeit der Form in Yeats' Gedichtkunst deutlich.

Nichtsdestoweniger teilt Yeats viele der Vorurteile seiner Generation. Wie

Kipling ist er Rassist, obwohl sein Rassismus weniger brutal wirkt, da er nicht mit dem Imperialismus verbunden ist. Im Gegenteil. Er soll fast immer der Herbeiführung eines unabhängigen Irlands dienen. Yeats ist auch ausgesprochener Anti-Rationalist. Während seines gesamten Lebens war Yeats leidenschaftlich mit spiritistischer Arbeit beschäftigt, und einige seiner größten Gedichte spiegeln diese Aktivität wieder. Er war auch sehr elitär veranlagt, vor allem je älter er wurde. Für ihn war der Künstler ein Held, der das Volk verachtete. Wie in *The Second Coming* (1918) sympathisiert Yeats stets mit dem aristokratischen feudalen Falken und wendet sich gegen die anarchische, zügellose, rauhe Bestie, die ihn ersetzen soll. In *On the Boiler* (1938), dem letzten vollständigen Werk, das während seines Lebens veröffentlicht wurde, stellt Yeats fest, er schreibe „with two certainties in mind: first that a hundred men, their creative power wrought to the highest pitch, their will trained but not broken, can do more for the welfare of a people, whether in war or peace, than a million of any lesser sort no matter how expensive their education, and that although the Irish masses are vague and excitable because they have not yet been moulded and cast, we have as good blood as there is in Europe“. An anderer Stelle drückt Yeats die Sorge aus, daß ein neuer großer Krieg verhütet werden könne und so die europäischen Völker nicht von der eugenischen Reinigung durch die moderne Kriegsführung profitieren würden.²⁰

Doch all das macht Yeats noch nicht zum Faschisten, wie auch Kipling kein Faschist war. Aber in den unruhigen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg tendierte Yeats – der im Gegensatz zu Kipling nicht auf die Wahrung des imperialen *Status quo* festgelegt war – mehr und mehr zum Faschismus, in dem er ein System sah, das auf dem Volk basiert. Der ausführlichste Beitrag über Yeats' Verhältnis zum Faschismus sowohl in Italien als auch in Irland ist der von Conor Cruise O'Brien. Jeder, der sich die Mühe macht, O'Briens Aufsatz *Passion and Cunning* (1965) zu lesen, wird zugeben müssen, daß für Yeats der Faschismus nicht bloß eine Verirrung oder das Ergebnis jenes „charakteristischen irischen Wesenszuges war, eine Theorie als ein Spielzeug zu gebrauchen“, wie Norman Jeffares behauptet.²¹

Im Jahre 1924 sprach Yeats – als irischer Senator und Nobelpreisträger – die Zuhörer bei den Irish Tailteann Games folgendermaßen an: „We do not believe that war is passing away, and we do not believe that the world is growing better and better [...] nor are we quite as stalwart as we used to be in our democratic politics. Psychologists and statisticians in Europe and America have all challenged the foundations, and a great popular leader has announced to an applauding multitude, 'We will trample on the decomposing body of the goddess of liberty'. [...] The world can never be the same. The stream has turned backwards, and generations to come will have for their task, not the widening of liberty, but recovery from its errors – the building up of authority, the restoration of discipline, the discovery of a life sufficiently heroic to live without the opium dream.“ Der „große Führer“, den Yeats hier erwähnt, ist Mussolini. Zu dieser Zeit las Yeats auch „Arbeiten, die von den geistigen Voraussetzungen der faschistischen Revolution handeln“, einschließlich der Gentiles, den er bewundernswert fand. Diese Bewunderung war übrigens nicht von kurzer Dauer.²² In der

Einleitung zu *The Words Upon the Windowpane* (1931) bemerkt Yeats, daß Beobachter des zeitgenössischen Italiens in der jetzigen Regierung eines einzigen Mannes, der von fähigen Helfern umgeben sei, eine Erfüllung der alten Vicoschen Träume sähen.

Doch Yeats bewunderte nicht einfach faschistische Theorien und faschistische starke Männer aus der Entfernung. Er versuchte auch, bei der Gründung des einheimischen irischen Faschismus mitzuhelfen. Die Geschichte von Yeats' Unterstützung der irischen „Blueshirts“ und ihres Führers General O'Duffy ist der Gegenstand einer recht langen, kritischen und biographischen Erörterung, deren Ziel es ist, Yeats völlig reinzuwaschen. Conor Cruise O'Brien berichtet die Geschichte jedoch anders und weist u. a. auf einen Brief hin, in dem Yeats tatsächlich die Verantwortung für die Gründung der irischen faschistischen Bewegung auf sich nimmt. Yeats schreibt einem Korrespondenten im September 1933: „I wonder if the English newspapers have given you any idea of our political comedy. Act I. Capt. Macmanus, his head full of vague Fascism, got probably from me, decided that Gen. O'Duffy should be made leader of a body of young men formed to keep meetings from being broken up. He put into O'Duffy's head – he describes him as ‚a simple peasant‘ – Fascist ideas and started him off to organize that body of young men.“ Bald danach schrieb Yeats verschiedene Marschlieder für die Bewegung, einschließlich von Zeilen wie „What is equality? Muck in the Yard“. Im April 1934 rechtfertigte er seine Unterstützung mit der Notwendigkeit, „the reign of the Mob“ zu brechen, und stellte seine Lieder und „what remains to me of life“ in den Dienst eines noch nicht vorhandenen Staates, „which will promise not this or that measure but a discipline, a way of life; that sacred drama must to all native eyes and ears become the greatest of the parables“. Wenige Monate später, vermutlich enttäuscht von den „Blueshirts“, bearbeitete er seine Lieder so „that no party might sing them“.²³

Die Moral dieser eigenartigen Geschichte ist nicht, wie die meisten Kommentatoren vorgeschlagen haben, daß Yeats' Revision der O'Duffy-Lieder das Ende seiner Periode faschistischer Sympathie kennzeichnet. Die Veröffentlichung von *On the Boiler* einige Jahre später widerlegt eine solche Schlußfolgerung. Die Moral ist eher, daß Yeats schnell erkannte, daß O'Duffys Bewegung wahrscheinlich nichts außer Spott ernten würde. Er war, mit anderen Worten, nicht von den faschistischen Ideen enttäuscht, sondern von der spezifischen Erscheinung dieser Ideen in Irland.

Wie treu Yeats seinen Illusionen blieb, ist aus einem Gedicht wie *Parnell's Funeral* (1935) ersichtlich, in dem er seine Kritiker herausfordert, „auf mich das anklagende Auge zu richten./ Ich dürste nach Anklage“, und das Fehlen von Parnells heldenhaftem Mut im Irland seiner Tage bedauert:²⁴

The rest I pass, one sentence I unsay.
 Had de Valera eaten Parnell's heart
 No loose-lipped demagogue had won the day,
 No civil rancour torn the land apart.
 Had Cosgrove eaten Parnell's heart, the land's

Imagination had been satisfied,
 Or lacking that, government in such hands,
 O'Higgins its sole statesman had not died.
 Had even O'Duffy – but I name no more –
 Their school a crowd, his master solitude;
 Through Jonathan Swift's dark grove he passed, and there
 Plucked bitter wisdom that enriched his blood.

De Valera und Cosgrove waren die etablierten Kräfte in der irischen Politik. Mit O'Duffy sind wir schon bekannt. Wer war jedoch O'Higgins? Er ist eine bemerkenswerte Gestalt, die in gewisser Weise an Mussolini erinnert. Kevin O'Higgins war der Justizminister, der in einem Jahr (1922–23) 77 Republikaner hinrichten ließ und der allgemein als der starke Mann der irischen Republik galt. Yeats hatte mit ihm gearbeitet und seine Entschlossenheit und Charakterstärke bewundert. Er wurde im Jahre 1927 ermordet.

Die Frage, die noch im Hinblick auf Yeats gestellt werden muß, ist nicht, ob er faschistische Sympathien hegte (diese sind zu augenscheinlich, um geleugnet zu werden), sondern bis zu welchem Ausmaß diese Sympathien sein dichterisches Werk beeinflussten. Diese Frage und die Antwort darauf sind weit wichtiger als die vorherige Frage und Antwort, weil Yeats nur als Dichter und nicht als Politiker zählt. Man kann sicher sagen, daß für Yeats den Dichter der Faschismus unwichtig war. Nur eine Handvoll seiner Gedichte enthält unzweideutige Bezüge zu faschistischen Personen oder faschistischen Ideen; die restlichen Gedichte dieser Periode sind zwar oft stark anti-demokratisch, manchmal rassistisch, aber nicht direkt faschistisch zu nennen.

Wie Yeats geht T. S. Eliot in der Zeit zwischen den Kriegen durch eine Phase begrenzter Sympathien für faschistische Ideen. Und wie bei Yeats ist diese Phase von Eliots Bewunderern immer wieder gerechtfertigt worden. Nur in der frühen Studie *The T. S. Eliot Myth* (1951) von R. H. Robbins wird er ernst zurechtgewiesen. Wie bei Yeats kommen Eliots Sympathien für den Faschismus nur gelegentlich in Prosastücken oder Vorträgen zum Durchbruch. Offen ausgesprochene pro-faschistische Ansichten sind dagegen in seinen größeren dichterischen Arbeiten nicht zu finden.

Seit Einzelheiten von Eliots persönlichem Leben deutlicher ins öffentliche Blickfeld geraten sind, wird es immer offensichtlicher, daß die letzten Jahre des Ersten Weltkriegs für Eliot eine Zeit intensiver persönlicher und geistiger Verzweiflung waren. Aus dieser Verzweiflung heraus entstand die Serie von Gedichten, die in *The Waste Land* (1922) gipfelt. Trotz Eliots klarem Dementi drückte *The Waste Land* höchst eindringlich die Hoffnungslosigkeit einer gesamten Generation aus. Die bruchstückhaften, zusammenhanglosen, universalen Aspekte des Gedichtes bilden das treffende sachliche Gegenstück („objective correlative“) zum Gefühl des Verlustes und der Desorientierung. Sowohl für Eliots Leser als auch für ihn selbst und für seinen suchenden Ritter zählten die Stücke einer einst heilen Vergangenheit, wie sie hier in das

dichterische Mosaik der Gegenwart einverleibt werden, zu den wenigen Mitteln, den allgemeinen Zusammenbruch verhüten zu können.

Eliots Verzweiflung war von relativ kurzer Dauer. Am Ende der zwanziger Jahre hatte er es geschafft, zumindest für sich selbst einen Weg aus der Wüste zu finden. Das Haus der Zivilisation, so Eliot in *Gerontion*, das „der Jude“ besitze, lasse sich durch den Übergang zum Royalismus in der Politik, zum Klassizismus in der Literatur und zum Anglo-Katholizismus in der Religion zurückgewinnen. Von der Höhe seines redaktionellen Thrones bei der Zeitschrift *The Criterion* lieferte Eliot ausführliche Aussagen darüber, wie sich dieses gewünschte Ziel erreichen lasse. Doch verpflichtete sich Eliot dabei selten irgendeinem politischen Programm. Seine Aufsätze über Politik sind ab und zu des späten Henry James würdig und wimmeln von vorsichtigen Einschränkungen. Man wundert sich, wie von irgend jemandem erwartet werden konnte, aufgrund solcher dezenter Empfehlungen zu handeln. Trotzdem werden durch den feinen Rauchsleier gewisse Ansichten sichtbar. Die erste ist, daß die Demokratie, so wie sie im 20. Jahrhundert praktiziert werde, nichts taue, was allerdings nicht notwendigerweise für die *Idee* der Demokratie selbst gelte. „Eine wirkliche Demokratie“, schreibt Eliot im Jahre 1929, „ist immer eine begrenzte Demokratie und kann nur mit einigen Begrenzungen durch überkommene Rechte und Verantwortlichkeiten gedeihen.“ Die Vereinigten Staaten, ergänzt er zur Verdeutlichung, indem er seinen Freund Pound wiederholt, „waren mehr oder weniger bis zum Jahre 1829, als Andrew Jackson Präsident wurde, demokratisch“. ²⁵

Anstelle des demokratischen Prinzips unterschiedsloser Gleichheit wünschte sich Eliot ein hierarchisches System von Vorrecht und Verantwortung. Folglich war sein Vorbild die *Action Française*, die in den Vorkriegsjahren in Frankreich zur Blüte kam und die dort eine starke intellektuelle und politische Macht bis zu den Jahren der Nazi-Besetzung bildete. Als gegen Ende der zwanziger Jahre Eliot das Pro und Contra der zwei vorherrschenden Alternativen zur Demokratie – Faschismus und Kommunismus – kurz darlegte, kam er zu dem Schluß, daß diese beiden Bewegungen unbefriedigende „Revoluten gegen den ‚Kapitalismus‘“ seien, die versagt hätten, auf den „Grund der Sache“ zu gelangen. Als er zwischen beiden wählen sollte, bekundete Eliot „eine Vorliebe für den Faschismus in der Praxis, die m. E. die meisten meiner Leser teilen; und ich muß zugestehen, daß diese Vorliebe nicht völlig unvernünftig ist“. ²⁶

Aber für Eliot gab es keinen zwingenden Grund für die Wahl des Faschismus; denn wie er schon einige Zeit früher in einer kritischen Besprechung bemerkte, die sich mit J. S. Barnes' *The Universal Aspects of Fascism* befaßte, „scheine ich schon die meisten Konzepte, die mich zum Faschismus hingezogen haben könnten, in einer leichter verdaulichen Form im Werk von Charles Maurras gefunden zu haben“. ²⁷ Was Eliot alles geistig verdauen konnte, ist eine Frage, die einer etwas näheren Betrachtung wert ist.

Charles Maurras war einer der drei Anführer der *Action Française*, die beiden anderen waren Georges Sorel und Maurice Barrès. Auf den einfachsten Nenner gebracht, war Maurras ein Royalist und Nationalist, eine Klassifizierung, die im

Zusammenhang mit der zweiten Republik eher negativ als positiv wirkt. Maurras war absolut gegen die Demokratie, in der er eine amorphe Masse, etwas Widernatürliches, ja Antifranzösisches sah. „Taine hatte Unrecht“, meinte Maurras, „den demokratischen Geist einen klassischen zu nennen. In Wirklichkeit war er ausländisch, protestantisch oder jüdisch, semitisch oder deutsch. Die demokratische und parlamentarische Idee kommt, wie Montesquieu sagt, aus den Wäldern Deutschlands.“ Maurras und die *Action Française* waren überhaupt von einem feindseligen Haß auf alle fremden Einflüsse erfüllt, weil sie den französischen Geist, die französische Kultur und Finanzwelt verdorben hätten. Maurras forderte, eine solche Sünde der Fremdheit mit dem Wort *mètèque* zu bestrafen, ein Wort, das im Jahre 1927 offiziell in die französische Sprache aufgenommen wurde, um all jene zu beschreiben, die sich in Frankreich eingebürgert hatten.

Soweit wie Maurras ging jedoch Eliot nie. Es gibt weder eine heftige Kritik gegen *mètèques* in Eliots Aufsätzen noch Versuche, eine *Action Anglaise* zu gründen. Jedoch sind die Fremden, die Hagagawas, die sich zwischen den Bildern von Titian bewegen, die irischen Sweeneys und die jüdischen Bleisteins und Rachel née Rabinoviches, die viele seiner Gedichte bevölkern, nicht bloß da, um einen Hintergrund abzugeben. Für Eliot, den amerikanischen Anglophilen, bedeutet Fremdheit das gleiche wie Wurzellosigkeit, also einen Zustand, den er am Anfang von *The Waste Land* so bewegend beschreibt.

Tradition war deshalb für Eliot ein sehr wichtiger Begriff, an dem er sein Leben hindurch festhielt. Seine berühmtesten und einflußreichsten Thesen über Tradition sind in seinem Aufsatz *Tradition and the Individual Talent* (1919) enthalten. Wesentlich fragwürdiger sind seine Aussagen über Tradition in *After Strange Gods* (1934). „Tradition“, schreibt er da in einer Art, die stark an D. H. Lawrence erinnert, den er zu dieser Zeit erneut las, „is not solely, or even primarily, the maintenance of certain dogmatic beliefs; these beliefs have come to take their living form in the course of the formation of a tradition. What I mean by tradition involves all those habitual actions, habits and customs, from the most significant religious rite to our conventional way of greeting, which represent the blood kinship of, the same people living in the same place.“ Wenn man bedenkt, daß diese Aussagen nach Hitlers Machtübernahme in Deutschland veröffentlicht wurden, wirken sie noch infamer: „You are hardly likely to develop tradition except where the bulk of the population is relatively so well off where it is that it has no incentive or pressure to move about. The population should be homogeneous; where two or more cultures exist in the same place they are likely either to be fiercely self-conscious or both to become adulterate. What is still more important is unity of religious background; and reasons of race and religion combine to make any large number of free-thinking Jews undesirable.“ Daß Eliot diese Ideen später zu unterdrücken suchte, beweist die Tatsache, daß er den Neudruck von *After Strange Gods* nicht erlaubte. Und so ist es ein sehr schwer auffindbares Buch geworden. Während des Krieges, als er erkannte, zu welchen Folgen der Anti-Semitismus führen kann, schrieb Eliot einige Verszeilen, in denen er sich indirekt für seine Bemerkungen entschuldigte. Doch mochte er auch Einzelheiten seiner

Sozialtheorie ändern, ihre Hauptzüge behielt er auch nach dem Kriege bei. In *Notes Towards the Definition of Culture* (1948), mehr oder weniger eine Umarbeitung von *After Strange Gods*, behauptet Eliot: „On the whole, it would appear to be for the best that the great majority of human beings should go on living in the place in which they were born. Family, class and local loyalty all support each other; and if one of these decays, the others will suffer also.“ Und in demselben Werk spricht er sich gegen die „Fanatiker der Weltregierung aus, die nur eine Kultur haben möchten“.²⁹ Die schlaue, alte Beutelratte hatte ihren Namen wohl verdient. Immer dann, wenn sie andere für tot hielten, regte sie sich wieder und sagte dieselben alten Sachen in neuer Form.

VI

Das Prosa-Gegenstück zu *The Waste Land* ist D. H. Lawrences Roman *The Rainbow* (1915), in dem die Wurzellosigkeit des modernen Menschen mehr chronologisch als geographisch dargestellt wird. Ursula lauscht am Ende des Romans auf das, was die Erde sagt, indem sie auf den Regenbogen starrt, der im „Verfall neuer Häuser“ steht und sich zur „Himmelsspitze“ wölbt.³¹ Wie der Sanskrit sprechende Donner bei Eliot ist die Bedeutung des Regenbogens nicht in allen Einzelheiten klar. Aber das Wesentliche der Botschaft ist verständlich. Wenn der Mensch wachsam, willig und scharfsinnig genug ist, wird es eine neue Geburt geben, eine neue Erweckung des Lebens.

Wie gesagt, fand Eliot schließlich dieses neue Leben in den alten Heilswahrheiten der Kirche von England verkörpert. Nicht so Lawrence, obwohl auch seine Auferstehung – trotz seiner Verachtung für alle etablierten Religionen – einen fraglos religiösen Anstrich hatte. Während des größten Teils seines späteren Lebens suchte Lawrence wie ein Besessener nach einem Weg aus dem modernen Ödland. Seine Idee war, eine kleine Gemeinschaft von ähnlich gesinnten Männern und Frauen zu gründen, die er nach einem hebräischen Lied „Rananim“ nannte. „Ich halte es für meine heiligste Pflicht“, schrieb er im Winter des Jahres 1915 messianisch an Ottoline Morrell, „eine Anzahl von Leuten um mich zu versammeln, die einem möglichst optimalen Leben zustimmen, weil sie die Freiheit dazu haben.“ Es war sein Ideal, die Möglichkeiten des Lebens eher zu erforschen als sie zu begrenzen. „Wir werden keine Kirchen mehr haben“, versprach er in demselben Brief. „Wir werden Kirche, Haus und Geschäft zusammenbringen.“³¹

Wie verächtlich dagegen Lawrence über den modernen demokratischen Staat dachte, wird aus einem kurzen Dialog über dieses Thema zwischen Ursula und ihrem Liebhaber Skrebensky, seiner Version eines der üblichen Konformisten, klar. „I shall be glad to leave England“, ruft Ursula in Erregung aus, als sie besprechen, nach Indien zu gehen. „Everything is so meagre and paltry, it is so unspiritual – I hate democracy.“ Skrebensky fühlt sich durch diese Feststellung seltsam bedroht und fährt fort, Ursula auszufragen: „Only the greedy and ugly people come to the top in a democracy“, sagt sie, „because they’re the only people

who will push themselves there. Only degenerate races are democratic.“ Sie fährt fort, daß es heutzutage selbst da, wo es noch eine Aristokratie gebe, nicht besser sei. „Who are the aristocrats now – who are chosen as the best to rule?“ Ihre Antwort lautet: „Those who have money and the brains for money. It doesn't matter what else they have: but they must have money-brains, – because they are ruling in the name of money.“³²

Daß Ursula in diesem Abschnitt Lawrence aus dem Herzen spricht, wird ersichtlich, wenn wir ihre Bemerkungen mit jenen vergleichen, die Lawrence ungefähr zur selben Zeit in einem Brief an Bertrand Russell gemacht hat. „Du mußt Deine ganze Demokratie fahrenlassen“, informiert er Russell im Juli 1915. „Du darfst nicht an das ‚Volk‘ glauben. Eine Klasse ist nicht besser als die andere. Es muß eine Sache von Weisheit oder Wahrheit werden. Laß die Arbeiterklasse Arbeiterklasse sein. Das ist die Wahrheit. Es muß eine Aristokratie von Leuten geben, die weise sind, und es muß einen Herrscher geben: einen Kaiser, aber keine Präsidenten und Demokratien.“³³ Die Notwendigkeit eines Kaisers in der Mitte des Ersten Weltkrieges zu verkünden, erforderte nicht wenig Mut – oder Dummheit. Nach einer Bemerkung von John Harrison in *The Reactionaries* zu schließen, nimmt man Lawrence selbst heute noch das Singen deutscher Volkslieder in Cornwall während des Krieges übel. Warum hat eigentlich Lawrence die Demokratie so gehaßt, fragt sich Harrison. „Weil er mit einer deutschen Frau verheiratet war, weil sie schlecht behandelt wurden und weil er sich selbst erniedrigt fühlte, indem er medizinisch untersucht und für dienstuntauglich erklärt wurde.“ Die heftigen Angriffe von Lawrence auf demokratische Institutionen könnten – mit anderen Worten – auf rein psychosomatische Schwächen reduziert werden.

Das ist einfach lächerlich: Die autoritären Gefühle, die Lawrence hegte, waren nicht idiosynkratischer als die der anderen englischen Modernisten. In einer Hinsicht ist er jedoch einzigartig. Obwohl viele seiner Ideen – besonders jene, welche die Rasse und die dringende Notwendigkeit, einen „Führer“ zu finden, betreffen – sehr nah an den Faschismus grenzen, jedenfalls näher als die von Yeats und Eliot, ja selbst die von Ezra Pound vor dem Zweiten Weltkrieg oder die von Wyndham Lewis, und obwohl Lawrence bis 1930 lebte, als der Faschismus in Italien schon lange eingeführt worden war und auch in Deutschland bereits eine ernste Bedrohung darstellte, hat sich Lawrence in seinem Werk praktisch nie über faschistische Ideen oder Persönlichkeiten geäußert. Der Grund dafür liegt nicht darin, daß Lawrence keine unmittelbare Anschauung des Faschismus besaß. Italien und Deutschland waren beides Länder, die er sehr gut kannte, ja Länder, in denen er sich während seines letzten Lebensjahrzehnts oft und lange aufgehalten hat.

Es gibt keine einfache Antwort auf diese seltsame Auslassung. Vielleicht ging Lawrence der Faschismus – zumindest in seiner italienischen Form – nicht weit genug in der Verwirklichung seiner Ideen. Eine von Lawrences seltenen Bezugnahmen auf Mussolini scheint diese Annahme zu bestätigen; in einem Aufsatz der zwanziger Jahre stellt Lawrence fest, daß jene, die „einen Diktator wollten, ob nun einen Lenin oder Mussolini oder Primo de Rivera, nicht danach fragen

sollten, ob er das Geld in Umlauf bringen, sondern ob er Leben in Bewegung setzen kann, indem er sein Volk führt“.³⁵ Dies klingt wie eine Kritik an Pounds Befürwortung des Faschismus als eines Mittels, sich von den Wucherern zu befreien. Für Lawrence ist es nicht das Geld, das die größte Rolle spielt, sondern das Blut.

Rückblickend hielten einige seiner ehemaligen Freunde Lawrence für einen Proto-Faschisten erster Klasse. Bertrand Russell bemerkt, daß Lawrence schon ein Faschist war, als er ihn in der Mitte des Ersten Weltkrieges traf. Und Cecil Gray, der Lawrence im letzten Abschnitt dieses Krieges sehr gut kannte (eine entscheidende Zeit für die Entwicklung sowohl für Lawrence als auch für Eliot), erklärte später, daß, wenn Lawrence als Künstler erfolglos geblieben wäre, er vielleicht ein großer faschistischer Führer geworden wäre, ein britischer Hitler.³⁶ Eine solche Annahme ist sicher falsch, enthält jedoch ein Körnchen Wahrheit. Wie Hitler hatte Lawrence die unheimliche Fähigkeit, sowohl seine Freunde als auch seine Feinde zu faszinieren. Er besaß offenbar ein außergewöhnliches Charisma, dem selbst vernünftige und skeptische Leute wie Aldous Huxley und Bertrand Russell erlagen.

Einen überzeugenden Grund, warum die Ideen von Lawrence als faschistisch, ja hitlerisch angesehen wurden, hat Emile Delavaney geliefert. Der Grund ist einfach der, daß das Gedankengut von Lawrence teilweise durch dieselben Einflüsse geformt wurde wie das von Hitler. Die Ideen von Lawrence waren, mit anderen Worten, Teil „einer mystischen Tradition und der Reaktion auf den Rationalismus, die zwischen 1912 und 1915 durch die eindringliche Beschäftigung mit Themen entstanden waren, die er in den Werken von Houston S. Chamberlain fand: mystische Ideen von Blut und Rasse, heftige Reaktionen auf humanitäre und egalitäre Demokratie, verbunden mit hegelianischem Romantizismus und Theorien der Ästhetik deutschen Ursprungs“.³⁷ Wie bereits gezeigt wurde, sind diese Ideen jenen ähnlich, die damals allgemein das Denken dieser Zeit erfüllten, aber Chamberlains kultureller Darwinismus gab ihnen jenen Ausdruck, der sowohl Hitler als auch Lawrence stark beeinflusst zu haben scheint.

Es ist unmöglich, hier alle Formen von Lawrences Proto-Faschismus zu behandeln. Es gibt einfach zu viel Material, und dieses Material ist zu komplex, um ihm auf ein paar Seiten gerecht zu werden. Man kann nur an einem Beispiel zeigen, daß seine Sympathie für faschistische Ideen sein ganzes Werk durchzieht und nicht an der Oberfläche bleibt, wie in dem Fall von Yeats und Eliot. Obwohl Lawrence nie das Wort „Faschist“ in Verbindung oder selbst in Gegenüberstellung mit seinen Ideen braucht, was sowohl Yeats als auch Eliot, wenn auch nur sehr eingeschränkt, getan haben, so sind seine Ideen vom Inhalt her oft völlig faschistisch und werden in einer unzweideutigen Weise dargeboten.

Das Buch *Movements in European History* (1921) von Lawrence bildet einen passenden Ausgangspunkt, da es die Ansichten von Lawrence über die Dynamik von Gesellschaft und Geschichte höchst offen zum Ausdruck bringt. Geschichte ist nach dem Verständnis von Lawrence grundsätzlich irrational; es gibt kein marxistisches oder irgendein anderes Vorbild, das gebraucht werden könnte, um

Geschichte sinnvoll zu machen. Geschichte ist für ihn keine Sache von äußeren Ereignissen, sondern von menschlicher Psychologie. „In den Herzen oder Seelen der Menschen in Europa“, schreibt Lawrence in seiner Einleitung, „ist hin und wieder ein seltsames Aufwallen, ein Hervorquellen unbekannter Kräfte erfolgt. Diese Kräfte, die in den Herzen der Menschen aufsteigen, sind die Brunnen und Quellen der menschlichen Geschichte. Und das Hervorsprudeln hat keine erkennbare Ursache. Es ist die nackte Ursache selbst.“³⁸

Trotz dieser relativ harmlosen Worte hat vieles in diesem Buch mit Schlachten und mit Rassenkonflikten zu tun: Römer und Juden, Römer und Germanen, Germanen und Hunnen usw. So wird etwa der römisch-germanische Konflikt folgendermaßen beschrieben: Die Römer, „jene kleinen, tatkräftigen, dunkeläugigen Männer schauten mit Erstaunen auf die großen, nackten, tadellosen Körper der Männer aus den nordischen Wäldern, in frische, grimmige Gesichter mit ihren blauen Augen und dem blonden Haar – oder das Haar leuchtend rot gefärbt“. Diese riesigen, blonden Bestien „hatten die Wildheit und Stärke des nordischen Ozeans, die Schärfe von Eis. [. . .] Sie waren die Kinder der Sonne.“ Nachdem das Eis schließlich das Feuer ausgelöscht hatte und „nachdem Rom einmal besiegt war, verschmolz und vermischte sich die germanische Rasse mit den dunkeläugigen Rassen, und aus dieser Verschmelzung von zwei gegenteiligen Geisteshaltungen und zwei verschiedenen Blutströmen ist das moderne Europa hervorgegangen“. Die germanisierten Römer schafften es dann auch, die Hunnen zu besiegen, die „scheußliche, kleine Leute auf Pferden waren, wild, schrecklich wütend und zahlreich, wie Wolken von Wanderheuschrecken“.³⁹

Welchen Schluß können wir daraus ziehen? Worin liegt der Sinn der europäischen Geschichte? „Wir dürfen nie vergessen“, stellt Lawrence in seiner Schlußfolgerung fest, „daß die Menschheit aus einem zweifachen Beweggrund lebt: der Triebkraft des Friedens und des Wachstums sowie der Triebkraft des Wettkampfes und des Kriegserfolges. [. . .] Das scheint ein Lebensgesetz zu sein. Deshalb wird ein großes, vereinigt Europa von produktiven Arbeitern, die alle materiell gleichgestellt sind, nicht fähig sein, fortzubestehen und stark zu bleiben, es sei denn, es versammele sich um eine große, auserwählte Gestalt, eine Art Held, der sowohl einen großen Krieg führen als auch einen großen Frieden erhalten kann.“⁴⁰ Geschichte ist, kurz gesagt, hauptsächlich die Geschichte der Kriegsführung zwischen „Rassen“ und führt schließlich zu einer allgemeinen Unterwerfung unter den einen großen Herrscher, der im Krieg und Frieden allmächtig ist.

An anderer Stelle läßt Lawrence solche Darstellungen von Geschichte fort, die durch Klassen- oder ökonomische Konflikte bedingt sind. In einer Kritik von Trigant Barrows *Social Basis of Consciousness* aus dem Jahre 1927 schreibt er, daß die „bolschewistische Hysterie von heute beginnender sozialer Wahnsinn“ sei, begünstigt durch die sogenannten normalen Mitglieder der Gesellschaft. „Der letzte große Wahnsinn“, fährt er fort, „welcher unsere Zivilisation in Stücke reißen wird, der Wahnsinn des Klassenhasses, ist fast völlig eine ‚normale‘ Sache und eine ‚soziale‘ Sache geworden. [. . .] Die Behauptung, daß der Klassenhaß gar nicht zu existieren brauche, hält man für unnormale. Und doch ist sie wahr.

Zwischen Mensch und Mensch besteht kaum Klassenhaß. Es gibt eher den Wahnsinn der Masse als den des Individuums.⁴¹ Solche Argumente gegen den Marxismus stimmen völlig mit denen der italienischen und deutschen Faschisten überein. Es ist jedoch merkwürdig, daß sich Lawrence in den zwanziger Jahren oft auf den Marxismus bezieht und dabei typisch faschistische Argumente benutzt, wohingegen er den Faschismus selbst kaum erwähnt. Es ist fast, als ob er vorsätzlich jede Verbindung mit dem Faschismus verdecken wolle.

Nach der Aussage von Lawrence hat der Marxismus unrecht, und Lenin hat Unrecht, obwohl Lenin ein „großer, böser Heiliger“ sei.⁴² Sie haben unrecht, weil sie den Machtwillen ablehnen und ihn durch Autorität und Geld ersetzen wollen, genau wie es die Demokratie tut. „Man fühlt, daß das bolschewistische Rußland“, schreibt er in einem anderen Aufsatz aus den zwanziger Jahren, „nichts Neues auf der Erdkugel ist, und man fühlt es mit bitterem Bedauern. Es ist nur eine Art Amerika. Und einerlei, wie viele Revolutionen stattfinden, alles, was wir erhoffen können, sind verschiedene Arten von Amerika.“⁴³ Für Lawrence wie für die großen Viktorianer (und besonders für Carlyle und Ruskin) besteht ein großer Unterschied zwischen wirklicher, heldenhafter, individueller Macht und der Macht des Geldes oder stellvertretender Macht. „Macht ist die beste Qualität von Gott und Mensch“, sagt er in einem Aufsatz, treffend betitelt mit *Blessed Are the Powerful*. „Sie ist wie Elektrizität, sie hat verschiedene Grade. Menschen sind mächtig oder machtlos. Wir wissen nicht wie und warum. Aber es ist so. Und die Kommunion der Macht wird immer eine Kommunion der Ungleichheit sein.“ Macht bedingt Unterwerfung, sogar absolute und gänzliche Unterwerfung unter jene, die Macht verkörpern. „Besser ein Russe sein“, verkündet Lawrence in demselben Aufsatz, „und sich selbst aus bloßer Angst vor dem Mißfallen Peters des Großen erschießen, als wie ein wohlhabender Amerikaner zu leben und überhaupt niemals das Geheimnis der Macht kennengelernt zu haben: welch ein Leben in völliger Sterilität.“⁴⁴

Diese Ethik durchzieht einige von Lawrences bedeutendsten Werken, wie *Aaron's Rod* (1922), *Kanqaroo* (1923) und *The Plumed Serpent* (1926), und wird in weniger voll entwickelter Form bereits in *Women in Love* (1920) deutlich. Aber die extremste und geradezu faschistische Ausformung von Lawrences sozialer Lehre kommt in *Apocalypse* vor (nachträglich im Jahre 1932 veröffentlicht). Diese Arbeit, scheinbar ein Kommentar zum biblischen Buch der Offenbarung, ist in Wirklichkeit Lawrences Klagelied auf das moderne Zeitalter. Auch hier stoßen wir auf die Forderung, den Machtmenschen zu verehren: „Verleugne Macht in einem größeren Menschen und du selbst hast keine Macht. Aber die Gesellschaft muß nun einmal regiert werden. [. . .] Nimmt die Autorität die Stelle der Macht ein, haben wir ‚Minister‘ und öffentliche Beamte und Polizisten.“ Ergo: Die Menschheit braucht und wünscht einen strahlenden, mächtigen Führer. Dieses Bedürfnis zu verleugnen, würde für den modernen Menschen bedeuten, sich selbst klein und erbärmlich zu fühlen. Es würde die Welt ihrer Herrlichkeit berauben und den Menschen seinen Mitmenschen und seiner Umgebung entfremden. Alle einfachen Leute verstünden das; unsere eigenen einfachen

Vorfahren hätten das verstanden. Ihr Verhältnis zum Kosmos sei intakt und unmittelbar gewesen. „Nun mag dies unsinnig klingen“, schreibt Lawrence an anderer Stelle, die auch von Jung oder gar Heidegger stammen könnte, „aber das ist bloß, weil wir Narren sind. Es gibt eine ewige, lebenswichtige Verbindung zwischen uns und dem Mond. Wenn wir den Kontakt zu Sonne und Mond und die Übereinstimmung mit ihnen verlieren, dann verwandeln sich beide in große Drachen der Zerstörung gegen uns. Die Sonne ist eine große Quelle der Blut-Lebenskraft, sie strömt uns Kraft zu. Aber wenn wir einmal der Sonne widerstehen und sagen: Sie ist nichts als eine Gaskugel, dann wandelt sich die große, strömende Lebenskraft des Sonnenscheins in eine zersetzende Kraft und vernichtet uns.“⁴⁵ Der moderne Verlust des Kosmos, so folgert Lawrence, ist der tatsächliche Grund, weshalb sich so viele Menschen heutzutage verloren und entfremdet fühlen. Dieses Gefühl habe sehr wenig mit klassenmäßigen oder ökonomischen Bedingungen zu tun; es stamme vielmehr aus dem Blut-Bewußtsein.

Das Buch der Offenbarung im besonderen und die jüdisch-christliche Lehre im allgemeinen sind für Lawrence zu einem beträchtlichen Grad (aber keineswegs ausschließlich) für die Zerstörung der lebensnotwendigen Verbindung des Menschen mit dem Kosmos verantwortlich. Die alten, primitiven Kulte gaben dem Menschen Leben, während die hebräische Sittenlehre, die diese ersetzte, dem Menschen Tod gab. Weshalb? Weil sie die Zukunft an die Stelle der Gegenwart setzte. „Alle Religionen, anstatt eine Religion des *Lebens* zu sein, für das Hier und Jetzt, wurden Religionen des zurückgestellten Schicksals, des Todes und der *nachträglichen* Belohnung, ‚wenn du brav bist‘.“⁴⁶

Was sollen wir also tun? Die Antwort kommt in pathetischen Tönen. „Laßt uns unsere falsche Haltung als Christen, als Individuen, als Demokraten aufgeben! Laßt uns eine gewisse Vorstellung von uns selbst finden, die uns erlauben wird, friedvoll und glücklich zu sein, anstatt gequält und unglücklich.“ Oder wie Lawrence an anderer Stelle schreibt: „Bah! Genug des Elends der demokratischen Humanität! Es ist Zeit, die Aristokratie der Sonne zu erkennen. Die Kinder der Sonne sollen Herrscher der Erde sein.“⁴⁷

Klingt das nicht nach einer Mahnung, Faschist zu werden? Vielleicht für unsere Ohren; aber nicht notwendigerweise für die von Lawrence, der sehr bewußt jede ausdrückliche Verbindung zwischen seinem Programm und dem einer faschistischen Partei vermied. Wir, die wir den Vorteil der späteren Einsicht haben, können diese Verbindung herstellen. Wir können sehen, wie Lawrences Abneigung gegen die Demokratie und seine Hoffnung auf einen rettenden Führer ihn zu einem natürlichen Anhänger Hitlers prädestinierten. Wir können sehen, wie ihn sein Haß auf das Juden- und Christentum verleitet haben mag, eine befriedigendere Alternative im nazistischen Heidentum zu finden. Wir können sogar sehen, wie eng seine Kosmosvorstellung mit dem Hakenkreuz der Nazis, dem primitiven Sonnenzeichen, zusammenhängt. Wir können das alles sehen, und doch können wir nicht einfach behaupten, daß Lawrence ein Faschist war, oder gar mit Gewißheit sagen, daß er sich zu Hitler bekannt hätte, falls er länger gelebt hätte.

Wahrscheinlich hätte er es nicht getan, weil seine Ansichten im wesentlichen eher negativ und zerstörerisch als positiv und schöpferisch waren. Letzten Endes war Lawrence ein Schriftsteller der Opposition, ein Außenseiter, der sich niemals dem Willen eines anderen gebeugt hätte.

VII

Dies sind also die Reaktionen von drei der größten englischen modernistischen Schriftsteller auf eines der mächtigsten sozialen Phänomene ihrer Zeit, auf den Faschismus. Selbstverständlich gab es auch andere Reaktionen. Pound ist beispielsweise nur am Rande behandelt worden. Und obwohl Pound im Gegensatz zu Eliot nie britischer Staatsbürger wurde und daher nicht zur britischen Avantgarde gezählt werden kann, ist ihre Entwicklung ohne ihn undenkbar. Wyndham Lewis wurde überhaupt nicht erörtert, obwohl Lewis der einzige große modernistische Schriftsteller war, der Hitler in seinen Veröffentlichungen begeistert unterstützte. Auch der eigenartige Fall von T. E. Lawrence wurde nicht behandelt, der gegen Ende seines Lebens mit faschistischen Ideen und Politik spielte und der gerade ein Telegramm aufgegeben hatte, um sich mit Hitler zu treffen, als er seinen verhängnisvollen Motorradunfall hatte. Auch die Bedeutung des höchst sympathischen Porträts des Faschistenführers Webley in Aldous Huxleys Roman *Point Counter Point* (1928) wurde nicht untersucht. Das gleiche gilt für jenes komplexe Problem, das „comfascism“ genannt werden könnte, nämlich die eigenartige Kombination der Ideen von D. H. Lawrence, Wyndham Lewis, Karl Marx und anderen, die das frühe Werk von W. H. Auden (besonders *The Orators*, 1932) kennzeichnet. Und auch das Überleben protofaschistischer Ideen nach 1945 in den Werken von Schriftstellern wie Bill Hopkins und Colin Wilson wurde nicht erörtert.⁴⁸

Das sind schwerwiegende Auslassungen; aber sie sind nicht so gravierend, um die Schlußfolgerung zu verfälschen, der Faschismus stellte für viele – wenn nicht für alle – der wichtigsten modernistischen britischen Schriftsteller eine Bewegung dar, die, obgleich in übertriebener Form, viele der grundsätzlichen Impulse ihrer intellektuellen Tradition und Gesellschaft fortsetzte. Wenigstens in dem Jahrzehnt, das auf den Ersten Weltkrieg folgte, wurde der Faschismus nicht allgemein als die völkermordende Bedrohung wahrgenommen, sondern bloß als eine sehr mächtige und in gewisser Weise attraktive Alternative zur Demokratie. In den dreißiger Jahren – und besonders nach dem Bürgerkrieg in Spanien – änderten die meisten literarischen Intellektuellen ihre Positionen. Pound setzte als einziger unter den Hauptgestalten des Modernismus die Unterstützung eines faschistischen Staates fort.

Wie wir gesehen haben, wirkt sich die Sympathie für faschistische oder quasi-faschistische Ideen nur in dem Fall von Lawrence wirklich auf sein schöpferisches Werk aus. Selbst Pound hält spezifisch faschistische Elemente für gewöhnlich seinen *Cantos* fern, und auch Eliot und Yeats dichten nicht faschistisch – obwohl

sie in ihren bedeutenderen Gedichten und Schauspielen oft ultra-konservativ sind. Auf die „entscheidende Frage“, die am Anfang dieses Aufsatzes gestellt wurde, läßt sich nun antworten, daß – mit der Ausnahme von Lawrence – der Faschismus bei den großen Modernisten keineswegs ihre Bedeutung als große Modernisten beeinträchtigt hat, das heißt er spielt für sie als Schriftsteller keine Rolle, obwohl er für sie als Menschen zum Teil eine sehr wichtige Rolle gespielt hat. Daran läßt sich nicht rütteln. Allerdings sollten wir dieser Tatsache nicht völlig gelassen gegenüberstehen. Vielleicht sollte man doch weiterfragen, ob nicht Gedichte wie Eliots *Coriolan* oder Yeats' *The Tower* in ihren Lesern eine Aufnahmebereitschaft für den Faschismus wecken könnten. Dies ist keine Frage, die hier beantwortet werden soll, aber es ist doch eine, die überlegt sein will.

(Aus dem Amerikanischen von Ursula Hindfeld)

Anmerkungen

- 1 Für weitere Informationen über die Geschichte und sozialen Hintergründe des Faschismus in Großbritannien siehe Robert Benewick, *Political Violence and Public Order. A Study of British Fascism* (London, 1968); Ronald Blythe, *The Age of Illusion. England in the Twenties and Thirties, 1919–1940* (London, 1963); Colin Cross, *The Fascists in Britain* (London, 1961); Giovanni Costigan, *Makers of Modern England* (New York, 1967); Robert Graves and Alan Hodge, *The Long Week-End. A Social History of Great Britain, 1918–1939* (New York, 1963); Alistair Hamilton, *The Appeal of Fascism: A Study of Intellectuals and Fascism, 1919–1945* (London, 1971); C. E. M. Joad, Prolegomena to Fascism. In: *The Political Quarterly*, 2 (Januar–März, 1931), S. 82–99; Kingsley Martin, Fascism and the Daily Mail. In: *Political Quarterly*, 5 (April–Juni, 1934), S. 273–76; C. L. Mowat, *Britain Between the Wars: 1918–1940* (Boston, 1971); Raymond Plant, Social Thought. In: *The Twentieth Century Mind, 1918–45*. Hrsg. von C. B. Cox und A. E. Dyson (London, 1972); W. A. Rudkin, *The Growth of Fascism in Great Britain* (London, 1935); Robert Skidelsky, *Oswald Mosley* (New York, 1975); George Thayer, *The British Political Fringe. A Profile* (London, 1965).
- 2 John R. Harrison, *The Reactionaries* (New York, 1967), S. 15. Eine interessante Erörterung der kritischen Rezeption von Harrisons Buch findet sich in Irving Howes Aufsatz „Beliefs of the Masters“ in seinem *Decline of the New* (New York, 1970).
- 3 George Orwell, *Collected Essays* (London, 1968), S. 201; Lionel Trilling, *The Liberal Imagination* (Garden City, N. Y., 1953), S. 94–95; Howe, *Decline*, S. 21.
- 4 George Steiner, *Language and Silence* (New York, 1967), S. 356. – Abgesehen von den schon zitierten Autoren gibt es folgende andere Erörterungen der Avantgarde, die z. T. auch Großbritannien betreffen: Richard Chase, *The Fate of the Avant-Garde*. In: *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*. Hrsg. von Irving Howe (New York, 1967); Malcolm Bradbury, *The Social Context of Modern Literature* (Oxford, 1971); Malcolm Bradbury und James McFarlane (Hrsg.), *Modernism: 1890–1930* (New York, 1978); Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass., 1968); und Stephen Spender, *The Struggle of the Modern* (Berkeley, 1963).

- 5 T. S. Eliot, *A Selection of Kipling's Verse* (New York, 1943), S. 29; Rudyard Kipling, *Verse* (New York, 1940), S. 280; Rudyard Kipling, *The Phantom Rickshaw and Other Stories*, vol. V von *The Writings in Prose and Verse* (New York, 1897), S. 80–81.
- 6 Rudyard Kipling, *The Jungle Book* (New York, 1899), S. 53–54 und S. 74. Alle Zitate, in denen der originale Wortlaut besonders wichtig ist, wurden in dieser Arbeit unübersetzt gelassen.
- 7 Richard Faber, *The Vision and the Need. Late Victorian Imperialist Aims* (London, 1966), S. 59–88; Havelock Ellis, *The New Spirit* (New York, 1892), S. 20–21. Daß diese Einstellungen den Ersten Weltkrieg überlebten, beweist ein Buch wie Percy Hurds *The Empire. A Family Affair* (London, 1924), S. 181.
- 8 Bernard Potter, *Critics of Empire. British Radical Attitudes to Colonialism in Africa, 1895–1914* (London, 1968), S. 151–52; Sir Francis Galton, *Hereditary Genius* (London, 1914), S. 327; Karl Pearson, *National Life from the Standpoint of Science* (Cambridge, 1905), S. 21–23.
- 9 Orwell, *Essays*, S. 313; George Orwell, *A Collection of Essays* (Garden City, N. Y., 1954), S. 124. Sogar sehr aufgeklärte und liberale Leute wie Bertrand Russell waren antisemitisch. Vgl. Ronald Clark, *The Life of Bertrand Russell* (New York, 1976), S. 244.
- 10 Leonard Woolf, *Beginning Again. An Autobiography of the Years 1911–18* (London, 1964), S. 147; Bertrand Russell, *Autobiography, 1914–1944*, Bd. II (Boston, 1968), S. 6. Nach J. A. Chapples *Documentary and Imaginative Literature, 1880–1920* (New York, 1970), S. 65, vollzog sich in dem Jahrzehnt, das 1910 begann, der Untergang des alten Landbesitzsystems.
- 11 Woolf, *Beginning*, S. 36; vgl. auch Leonard Woolf, *Quack! Quack!* (London, 1937), S. 26.
- 12 Clive Bell, *Civilization. An Essay* (London, 1928), S. 234; T. S. Eliot, *The Literature of Fascism*. In: *The Criterion*, VIII (Sept. 1928–Juli 1929), S. 281; zit. in R. H. Ross, *The Georgian Revolt, 1910–1922* (Carbondale, 1965), S. 175.
- 13 Die klassische Studie des Verfalls der Liberalen Partei ist George Dangerfields *The Strange Death of Liberal England* (London, 1966), aber wichtiger für den gegenwärtigen Zusammenhang ist Irene Cooper Willis' *England's Holy War: A Study of English Liberal Idealism During the Great War* (New York, 1928). Daß es eine wirkliche Furcht vor einer Revolution gab, wird von Graves und Hodge, *Week-End*, S. 25–26, angedeutet. Die Bildung eines „Sowjets“ von 2000 Soldaten in Calais im Januar 1919 und der Streik sogar größerer Gruppen wurde mehrere Jahre verheimlicht. Für eine Studie über Wilsons Laufbahn siehe Bernard Ash, *The Lost Dictator* (London, 1968).
- 14 [Aldous Huxley], *Marginalia*. In: *The Athenaeum* (27. August 1920), S. 274.
- 15 Vgl. H. G. Wells, *The World of William Clissold* (1926) und *The Open Conspiracy: Blue Prints for a World Revolution* (1928); George Bernard Shaw, *Heartbreak House* (Baltimore, 1969), S. 156; Bernard Shaw, *Complete Plays* (London, 1937), S. 1213.
- 16 Bernard Shaw and Fascism (London, [1927]), S. 4–5; Churchill, zit. in Douglas Goldring, *The Nineteen Twenties* (London, 1945), S. 223. Nach Costigan, *Makers*, S. 251, war Churchill sehr geneigt, die Begriffe „Rasse“ und „Blut“ zu gebrauchen. Noch 1956 stellte er fest, daß das „Bluterbe von Israel zweifellos über das der Araber die Oberhand gewinnen werde“. Costigan (S. 234) berichtet auch über Lloyd Georges Hitler-Besuch im Jahre 1936 wie folgt: „Der alte Mann [von 73] war von Hitler eingenommen, von seinen Gesten, seinen Augen, seiner Stimme, seiner Sprache“. Er nannte ihn „einen großen und wundervollen Führer, [. . .] den Retter von Deutschland“. Als Hitler ihm sein Foto gab, fragte er, ob er es auf seinen Schreibtisch stellen dürfe neben die von Foch, Clemenceau und Wilson.“

- 17 Russell Kirk, *Eliot and His Age* (New York, 1971), S. 164.
- 18 T. E. Hulme, *Speculations*. Hrsg. von Herbert Read (New York, o. J.), S. 77 und S. 91.
- 19 Ebd., S. 256–57.
- 20 W. B. Yeats, *Memoirs*. Hrsg. von Denis Donoghue (New York, 1973), S. 19; W. B. Yeats, *On the Boiler* (Dublin, 1971), S. 30. Monk Gibbon, *The Masterpiece and the Man: Yeats as I Knew Him* (London, 1959), S. 103–104, erinnert sich, wie Yeats ihm und anderen im Jahre 1926 sagte, daß „die Lehre der weißen Überlegenheit [. . .] gestützt werden müsse“.
- 21 Conor Cruise O'Brien, *Passion and Cunning: An Essay on the Politics of W. B. Yeats*. In: *In Excited Reverie*. Hrsg. von A. Norman Jeffares und K. G. W. Cross (London, 1965); A. Norman Jeffares, *W. B. Yeats: Man and Poet* (New Haven, 1949), S. 278. Denis Donoghue, *Yeats* (London, 1971), S. 117–25, enthält auch eine kurze, aber nützliche Erörterung über Yeats Verhältnis zum Faschismus.
- 22 Joseph Hone, *W. B. Yeats, 1865–1935* (New York, 1943), S. 389–90 und S. 393; O'Brien, *Passion*, S. 246.
- 23 O'Brien, *Passion*, S. 253–55.
- 24 W. B. Yeats, *Collected Poems* (New York, 1968), S. 276.
- 25 Eliot, *Fascism*, S. 281 und S. 287.
- 26 T. S. Eliot, Mr. Barnes and Mr. Rowse. In: *The Criterion*, VIII (Juli 1929), S. 690.
- 27 T. S. Eliot, *Fascism*, S. 288.
- 28 Zit. in Michael Curtis, *Three Against the Third Republic: Sorel, Barrès, and Maurras* (Princeton, 1959), S. 70–71.
- 29 T. S. Eliot, *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy* (London, 1934), S. 18–19; T. S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture* (London, 1958), S. 52 und S. 61. Nach Bernard Bergonzi, *T. S. Eliot* (New York, 1972), S. 123–24, fühlte Eliot, daß er sehr mißverstanden worden war, indem er als Antisemit bezeichnet worden war: „Es ist eine schreckliche Verleumdung eines Menschen. Und sie wissen nicht wie Du und ich, daß es in den Augen der Kirche eine Sünde ist, Antisemit zu sein.“ Bergonzis Buch enthält eine recht nützliche Erörterung über Eliots Politik, ebenso Stephen Spenders *T. S. Eliot* (New York, 1976).
- 30 D. H. Lawrence, *The Rainbow* (New York, 1968), S. 494.
- 31 D. H. Lawrence, *The Collected Letters*, Bd. I. Hrsg. von H. T. Moore (New York, 1962), S. 311.
- 32 Lawrence, *Rainbow*, S. 460–61.
- 33 Lawrence, *Letters*, S. 352.
- 34 Harrison, *Reactionaries*, S. 182–83.
- 35 D. H. Lawrence, *Phoenix II*. Hrsg. von Warren Roberts und H. T. Moore (New York, 1978), S. 436.
- 36 Alan Wood zitiert Russell in *Bertrand Russell. The Passionate Skeptic* (London, 1957), S. 87, wenn er sagt, daß „Lawrence ein Faschist war, bevor der Faschismus erfunden war.“ Cecil Gray, *Musical Chairs* (London, 1948), S. 130. Stephen Spender führt auch Orwell an, der ihm gesagt habe, daß „soziale Propheten wie D. H. Lawrence starben, als ihre intellektuelle Stellung unhaltbar wurde. ‚Es ist unmöglich, an eine klar gegliederte Auffassung zu denken, mit der sich Lawrence nach 1939 beschäftigt haben könnte‘, sagte Orwell. ‚Er hätte sich sogar in der Position finden können, die Nazis unterstützen zu müssen.‘“ Stephen Spender, *The English Intellectuals and the World of To-day*. In: *The Intellectuals*. Hrsg. von G. B. de Huszar (Glencoe, 1960), S. 472.
- 37 Emile Delavaney, *D. H. Lawrence: The Man and His Work* (Carbondale, 1975), S. 255 und S. 298–99. Für eine interessante Abhandlung über den Einfluß anderer deutscher

Schriftsteller und Denker der Jahrhundertwende auf Lawrence – einschließlich Ludwig Klages, Otto Gross und Max Weber – vgl. Martin Green, *The von Richthofen Sisters* (New York, 1974).

- 38 D. H. Lawrence, *Movements in European History* (Oxford, 1925), S. xii. Diese Arbeit wurde zuerst unter dem Pseudonym Lawrence H. Davison veröffentlicht.
- 39 Lawrence, *Movements*, S. 50–51; S. 60; S. 66.
- 40 Ebd., S. 344.
- 41 D. H. Lawrence, *Phoenix*. Hrsg. von E. D. McDonald (New York, 1978), S. 381.
- 42 D. H. Lawrence, *Apocalypse* (New York, 1932), S. 25.
- 43 Lawrence, *Phoenix*, S. 753.
- 44 Ebd., II, S. 440.
- 45 Lawrence, *Apocalypse*, S. 24 und S. 44–45.
- 46 Ebd., S. 59.
- 47 Ebd., S. 198; und Lawrence, *Phoenix II*, S. 484.
- 48 Pounds faschistische Sympathien haben eine ausführliche Analyse bei Noel Stock, *The Life of Ezra Pound* (New York, 1970), Charles Norman, *Ezra Pound* (New York, 1969) und anderswo gefunden. T. E. Lawrences Engagement für den Faschismus wird erwähnt in Henry Williamson, *Goodbye West Country* (Boston, 1938); Liddell Hart, *T. E. Lawrence to His Biographer* (New York, 1938); und Richard Aldington, *Lawrence of Arabia* (London, 1955). Über den „comfascism“ vgl. meinen Aufsatz „Private Faces in Public Places: Auden's *The Orators*“. In: *PMLA*, 92 (März 1977), S. 253–72.

Der Fall Hamsun

Hamsuns letzter Roman *Der Ring schließt sich* erschien 1936, als der Dichter 78 Jahre alt war. Eigentlich war er nur der erste Teil eines größeren Werks, für dessen zweiten Teil Hamsun weitere Studien in Amerika vonnöten schienen. Er kam aber nie wieder nach Amerika zurück, und so blieb die Fortsetzung ungeschrieben. 1939 gab Hamsun eine Sammlung von älteren Aufsätzen heraus, von denen manche bis zum Jahr 1928 zurückreichten. In diesen Jahren war Hamsun nicht besonders produktiv – und es erwartete auch keiner neue Werke von ihm, da man ihn als ‚alten Mann‘ abzuschreiben begann. Der deutsche Überfall auf Norwegen im April 1940 schuf jedoch eine neue Situation. Hamsun wurde plötzlich sehr geschäftig und schrieb in den nächsten fünf Jahren mehr als ein Dutzend Aufsätze, in denen er sich für Hitler-Deutschland und dessen norwegische Statthalter einsetzte. Der erste Aufsatz *Ein Wort an uns* erschien am 19. April 1940, zehn Tage nach der deutschen Invasion. Hamsun forderte darin die Norweger auf, sich nicht von Carl Hambro, dem Sprecher des Abgeordnetenhauses, verleiten zu lassen, der nach Schweden geflohen war und von dort her in Radioansprachen Einfluß auf das norwegische Volk zu gewinnen suchte. Unter anderem betonte Hamsun, daß Hambro gar kein echter Norweger, sondern ein Sohn von Einwanderern sei, um damit auf dessen jüdische Abstammung anzuspielen. Obendrein versuchte er den Norwegern klarzumachen, daß ihr wahrer Feind nicht Deutschland, sondern England sei – und daß sich Deutschland gar nicht im Kriegszustand mit Norwegen, sondern mit England befinde. Norwegen solle sich daher neutral verhalten, und Deutschland habe das Land nur besetzt, um dessen Neutralität zu garantieren. Daß sich die sozialistische Regierung Norwegens ins Exil begeben hatte, fand er schmähsch. Zu diesem Zeitpunkt hoffte Hamsun noch, daß wenigstens der König bald zurückkehren werde.¹

In seinem zweiten Aufsatz *Die Regierung* kritisierte Hamsun die von der norwegischen Regierung verkündete Mobilmachung. Eine Mobilmachung würde nur zum sinnlosen Tod vieler junger Norweger führen.² Am 4. Mai, als ein Teil der norwegischen Truppen noch in Nordnorwegen kämpfte, warf Hamsun seinen Landsleuten vor: „Als die Engländer in den Jøssing-Fjord vordrangen und unsere Neutralität verletzten, habt ihr nichts getan, auch dann nicht, als die Engländer unsere Küste verminten. Aber als die Deutschen Norwegen besetzten, um zu verhüten, daß der Krieg in unser Land getragen werde, habt ihr für unseren entlaufenen König und sein Privatkabinett Stellung genommen und mobilisiert.“ „Werft eure Gewehre fort“, schrieb er weiter, „und geht nach Hause. Deutschland kämpft für uns alle und wird bald die Tyrannei Englands über uns und alle anderen neutralen Länder brechen.“³

Im Sommer 1940 pries der Journalist Viktor Mogens, der an sich auf Hamsuns Seite stand, in einer Radioansprache die Regierung für ihren Entschluß, den

Widerstand nicht aufzugeben. Hamsun antwortete in einem Essay, in dem er sich scharf von einer solchen Stellungnahme distanzierte. Er forderte seine Landsleute nochmals auf, keinen Widerstand zu leisten und dem Beispiel der Dänen zu folgen, die sofort bedingungslos kapituliert hätten. Und in diesem Zusammenhang erwähnt er zum erstenmal Quisling, einen Mann, der ihm zwar nicht persönlich, aber doch durch seine Schriften seit langem bekannt war. Dies sei der Mann, schrieb Hamsun, den alle Norweger jetzt unterstützen sollten. Zugleich äußerte er sich höhnisch über jene Norweger, die ihn des Verrats beschuldigten oder sogar seine Bücher verbrannt hätten. In solchen Äußerungen kommt wiederum jene tiefe Verachtung für den einfachen Menschen zum Ausdruck, die Hamsun schon vorher auf elitäre Abwege geführt hatte.⁴ Als Hamsun ein Jahr später gefragt wurde, ob er Mitglied der norwegischen Nazi-Partei sei (er war es nicht), drückte er nochmals seine Hochachtung für Quisling aus und erwähnte zugleich, daß sich Quisling sogar die Achtung der deutschen Besatzungsmächte erworben habe. Auch Hitler wird in diesem Zusammenhang erwähnt. Doch dieser Aufsatz richtet sich vor allem gegen England. Die Norweger müßten endlich einsehen, heißt es, daß man sich an Deutschland orientieren solle, statt sich länger von den langfingrigen Engländern ausbeuten zu lassen. Selbst die Engländer, liest man hier, werden sich eines Tages Hitlers Nationalsozialismus gegenüber nicht verschließen können. Von allen Menschen, schloß Hamsun seinen Essay, habe Hitler am unmittelbarsten zu seinem Herzen gesprochen.⁵

Gegen Ende des Jahres 1941 beginnt sich Hamsun Gedanken über jene jungen Norweger zu machen, die in der Norwegischen Legion mit den Deutschen an der Ostfront kämpften. Diese Legion, so meint er, werde einmal den Kern der zukünftigen norwegischen Verteidigungsarmee bilden.⁶ Im Februar 1942 schreibt Hamsun einen längeren Aufsatz, der unter dem Titel *Verwirklichte Kameradschaft in der Monatsschrift für die Vertiefung der kulturellen Beziehungen der Völker des weltpolitischen Dreiecks* erschien. Rußland, dem sich Hamsun durch seine Reise im Jahre 1901 immer noch verbunden fühlte, wird hier sehr gelobt. Verdammt werden jedoch die Bolschewiken – und natürlich die Engländer und Amerikaner, die sich mit solchen Verbrechern liiert hätten. Besonders gehässig äußert er sich hier über Roosevelt, der sich nicht einmal die Hitlerschen Reden ansehe. „Ihn interessiert es nicht“, schreibt Hamsun über Roosevelt, „wenn ein gewisser Hitler drüben in Europa eine Rede hält. Steif und stur geht er seinen Weg, ein Jude im jüdischen Solde, der führende Geist in Amerikas Krieg für das Gold und die Judenmacht.“⁷

An seiner Parteinahme für Hitler-Deutschland und die norwegische Nazi-Partei ließ also Hamsun keinen Zweifel. Etwas differenzierter werden seine Äußerungen nur dann, wenn er sich für Norweger einsetzt, die wegen ihrer Überzeugungen von der Besatzungsmacht eingesperrt wurden. So traf er am 15. Januar 1941 mit Joseph Terboven, dem Reichskommissar für die besetzten Gebiete Norwegens, zusammen, um sich für den norwegischen Schriftsteller Ronald Fangen einzusetzen. Anscheinend hatte Hamsuns Verleger Harald Grieg den Dichter gebeten, etwas für seinen Kollegen zu tun. Fangen wurde nach dieser

Unterredung in ein Krankenhaus überführt und dann entlassen. Am 14. Februar 1943 beschäftigte sich Hamsun in seinem Aufsatz *Jetzt noch einmal* mit Briefen, die er von den Eltern jener jungen Norweger erhalten hatte, die wegen ihrer Zusammenarbeit mit dem ‚Feind‘ hingerichtet werden sollten. Hamsun bedauert diese Sachlage. Es tut ihm nicht nur leid, daß diese Männer so verblendet waren, sondern auch daß sie so jung sterben mußten. Solche Opfer seien wertlos und unsinnig gewesen. Dennoch zeigt dieser Essay echtes Mitleid und läßt sich zugleich als eine Kritik an Terboven lesen, den Hamsun offenbar nicht als den geeigneten Mann für Norwegen einschätzte.⁸

Am 19. Mai des gleichen Jahres besuchte Hamsun Goebbels in Berlin. Goebbels beschreibt in seinem Tagebuch diesen Besuch als besonders geglückten und zugleich rührenden. Hamsun, heißt es, sei vom deutschen Endsieg total überzeugt. Von Kindheit an habe er nicht nur die Engländer gehaßt, sondern auch die Amerikaner als kulturlos abgelehnt. Nicht nur Goebbels selbst, auch Frau Goebbels und die sechs Goebbels-Kinder haben anscheinend einen starken Eindruck auf Hamsun gemacht. Jedenfalls schickte er seinem Berliner Gastgeber einen Monat später jene Goldmedaille, die er 1920 zusammen mit dem Nobelpreis für Literatur erhalten hatte. Im Juni 1943 begab sich Hamsun wieder auf die Reise. Diesmal ging es nach Wien, wo er einen Pressekongreß besuchte und eine antibritische Rede hielt. „Ich bin durch und durch antiangloman“, sagte er, „und ich kann mich nicht erinnern, je anders gewesen zu sein. [. . .] Früh schon durfte ich Reisen machen, auf denen ich fremden Leuten begegnete, darunter auch Engländern. Es berührte mich jedesmal merkwürdig, wenn jemand die Engländer den Angehörigen fremder Völker vorzog. [. . .] Ich begriff diese Einstellung nicht. Ich selbst war nie unliebenswürdigeren Menschen begegnet als diesen Engländern, die so sehr von sich eingenommen sind, so hochmütig, so exklusiv sind. Später – nachdem ich erwachsen und wieder daheim war – mußte ich dann erfahren, daß die meisten meiner Landsleute zu den Engländern mehr als zu irgendeinem anderen Volk Europas hielten. Und das tun sie heute noch.“⁹

Zwei Tage nach dem Wiener Kongreß traf Hamsun mit Hitler auf dem Berghof bei Obersalzberg zusammen. Nach den üblichen Ehrenbezeugungen wandte sich die Unterhaltung der Politik zu. Terbovens Name fiel. Hamsun kritisierte ihn auf eine Art und Weise, die Hitler nicht gefiel, obwohl auch Hitler durchaus Gründe hatte, mit Terbovens Methoden unzufrieden zu sein. Der norwegische Übersetzer, der Hitlers Mißfallen bemerkte, unterbrach die Konversation mit einer langen Beschreibung der norwegischen Nazi-Partei; doch das schien Hitler noch mehr zu ermüden. Auch Hamsun bemerkte das, obwohl er nichts von dieser Beschreibung verstanden hatte, und sagte plötzlich sehr laut: „Die Handlungsweise des Reichskommissars paßt uns nicht! Seine Preußerei ist für uns unerträglich! Und dann die Hinrichtungen! Wir können nicht mehr länger!“¹⁰ Darauf versprach ihm Hitler, daß Terboven nach dem Kriege als Gauleiter nach Essen versetzt werde. Am Ende dieses Gesprächs bat Hamsun den Dolmetscher noch einmal, Hitler zu versichern, daß er an den „Endsieg“ glaube. Zu diesem Zeitpunkt hatte Hitler die Unterhaltung jedoch schon abgebrochen und war auf die Terrasse gegangen. Als

Hamsun daraufhin weinte, bat Hitler den Dolmetscher, den alten Dichter zu beruhigen. Erst dann verließ er das Zimmer. Otto Dietrich schreibt in seinem Buch *Zwölf Jahre mit Hitler*: „Als der alte Herr gegangen war, gab Hitler seiner Empörung unbeherrschten Ausdruck. Es vergingen Tage, bis er die Aussprache verdaut hatte.“¹¹ Wir wissen über dieses Gespräch so genau Bescheid, weil neben dem norwegischen Übersetzer, der eine Reihe von Hamsuns Ausfällen nicht übersetzt hatte, auch Dr. Ernst Züchner, Hitlers eigener Übersetzer, an dieser Unterhaltung teilnahm und einen ausführlichen Bericht darüber verfaßte.¹²

1944 wandte sich Hamsun in einer Radioansprache an die norwegischen Seeleute in englischen Diensten. Diesmal ist der Ton vertraulich, freundlich, ja fast beschwörend: „Inmitten all dieser Gefahren und Schrecknisse geschieht es wohl ab und zu, daß ihr an die Heimat denkt. [. . .] Leute sind zu mir gekommen und haben mir erzählt, mancher von euch wolle aus dieser Sklaverei gar nicht mehr heraus. Das kann nicht möglich sein. Ich weigere mich, so etwas zu glauben! Obwohl Norwegen euch braucht und euch ruft, so erwarten wir doch nichts Unmögliches von euch, wir alle verstehen die große Gefahr, die jeder Versuch auszubrechen in sich schließt. Aber wir wissen auch, daß die norwegische Jugend zur See immer schon Gefährliches vollbracht hat – und sie wird es, wenn sich eine günstige Gelegenheit dafür bietet, wieder tun. Sobald es möglich ist, tut sie es wieder. – Das ist mein kleiner Gruß an euch!“¹³ Am 12. Juni 1944, nach der Landung der Alliierten in Frankreich, schrieb Hamsun für *Aftenposten* eine kurze Notiz mit der Überschrift *Deutschland hält die Rettung Europas in seinen Händen*.¹⁴ Daraufhin hörte man ein ganzes Jahr nichts mehr von ihm, bis er am 7. Mai 1945 folgenden unglaublichen Nachruf erscheinen ließ: „Ich bin es nicht wert, von Adolf Hitler laut zu sprechen, und sein Leben und sein Tun läßt auch nicht zu sentimentaler Rührung ein. Er war ein Krieger, ein Krieger für die Menschheit und ein Verkünder des Evangeliums vom Recht für alle Völker. Er war eine reformatorische Gestalt vom höchsten Rang, und sein historisches Schicksal war es, in einer Zeit beispielloser Rohheit wirken zu müssen, der er schließlich zum Opfer fiel. So darf jeder Westeuropäer Adolf Hitler sehen, wir jedoch, seine Anhänger, verneigen unser Haupt vor seinem Tod.“¹⁵

„Was werden Sie mit Hamsun tun, wenn der Krieg zu Ende ist“, fragte Molotow den norwegischen Justizminister. „Er wird wie jeder andere Nazi-Sympathisant behandelt werden“, antwortete jener. „Oh“, sagte Molotow, „aber er hat doch so wunderbare Romane geschrieben!“¹⁶ Drei Wochen nachdem Hamsun seinen Nachruf auf Hitler veröffentlicht hatte, wurden er und seine Frau auf ihrem Gut Nørholm bei Grimstad in Südnorwegen interniert.¹⁷ Weitere drei Wochen später, am 14. Juni 1945, wurde Hamsun zuerst ins Krankenhaus nach Grimstad und dann in ein Altersheim überführt. In zwei Verhören vor dem Magistrat von Grimstad leugnete Hamsun seine Sympathie für Deutschland keineswegs ab. Er habe sich für eine Zusammenarbeit mit Deutschland eingesetzt, sagte er, da er hierbei das Interesse Norwegens im Auge gehabt hätte. Er fühle sich daher durchaus nicht als Verräter. Die Beschuldigung, ein Mitglied der Nazi-Partei gewesen zu sein, wies er ab, desgleichen die Beschuldigung, die Deutschen

durch seine Publikationen offen unterstützt zu haben. Dennoch wurde Hamsun nach diesen Verhören unter Anklage gestellt. Sein Gut Nørholm wurde eingezogen, und Hamsun blieb – nach dem neuen Landesverratsgesetz – bis zum 22. September im Gefängnis. Doch auch dann wurde er noch nicht entlassen, sondern am 5. Oktober in eine psychiatrische Klinik bei Oslo gebracht, wo er von den Professoren Gabriel Langfeldt und Ørnulf Ødegard untersucht wurde. Man weiß nicht genau, ob sich der Staatsanwalt wirklich über Hamsuns Geisteszustand Gedanken machte oder ob er – wie Molotow – den Fall Hamsun einfach in der Versenkung verschwinden lassen wollte. Nach einigen allgemeinen Fragen, die Hamsun äußerst klar beantwortete, stellte Professor Langfeldt dennoch am 1. November fest, daß er noch mehr Zeit für eine gründliche Untersuchung von Hamsuns Geisteszustand brauche. Daraufhin wurde die offizielle Anklage bis zum 12. Januar 1946 hinausgeschoben. Langfeldt nahm offenbar an, daß Hamsuns Verhalten mit seinem Eheleben zusammenhänge. Jedenfalls wurde nun auch Frau Hamsun, die immer noch im Gefängnis saß und auf ein Verhör wartete, in die erwähnte psychiatrische Klinik gebracht und von Langfeldt aufgefordert, ihm die intimsten Szenen aus ihrem Eheleben zu erzählen. Da Frau Hamsun annahm, daß dies die einzige Möglichkeit sei, ihren Mann vor gerichtlicher Verfolgung zu retten, gab sie einige Einzelheiten preis, die Hamsun als tyrannisch und emotional labil erscheinen ließen. Als sie daraufhin mit ihrem Mann konfrontiert wurde, erkannte dieser sofort instinktiv, was sie ihm angetan hatte. Der darauffolgende Streit auf dem Klinikkorridor endete mit Hamsuns Worten: „Adieu, Marie, wir werden uns nie wiedersehen!“ An diese Drohung hat sich Hamsun dann über vier Jahre gehalten.

Am 11. Februar 1946, nach vier „schrecklichen Monaten“ in der psychiatrischen Klinik, wurde Hamsun in ein Altersheim nach Landvik gebracht. Die Ärzte Langfeldt und Ødegard unterschrieben eine Erklärung, nach der Hamsun weder heute noch in der Zeit seiner „verbrecherischen Aktionen“ als „geistesgestört“ anzusehen sei. Sie wiesen jedoch auf „permanent geschwächte geistige Fähigkeiten“ hin.¹⁸ Zwei Wochen später erklärte der Staatsanwalt, daß Hamsun zwar zur Verantwortung gezogen werden solle, man jedoch seinen Fall wegen seiner „geistigen Behinderung“ und seiner Taubheit nicht sofort aufgreifen werde. Das bedeutete, daß Hamsun zwar nicht ins Gefängnis mußte, aber sein Vermögen verlieren würde.

Bis sein Fall zur Verhandlung kam, vergingen zwei weitere Jahre. Am 16. Dezember 1947 erklärte Hamsun in einer bewegten und bewegenden Rede vor Gericht, daß es ihm in seiner Aufsatzreihe nur um die Rettung norwegischen Lebens gegangen sei. Er habe damals unzählige Telegramme an Terboven und Hitler gesandt, um sie zu Gnadenakten zu bewegen. Andere seiner Aussagen wirkten weniger diplomatisch. So betonte er zwar immer wieder, daß er vor der norwegischen Rechtsprechung eine große Hochachtung hege, jedoch sein eigenes Gewissen noch höher stelle. Während der Staatsanwalt erklärte, daß Hamsun in jener Zeit oft genug von wohlmeinenden Norwegern gewarnt worden sei, wies seine Verteidigerin energisch darauf hin, daß sich Hamsun von der norwegischen

Nazi-Partei ferngehalten habe. Seinen Besuch bei Hitler erwähnten beide nicht.¹⁹ Die Jury, die aus dem Richter Sverre Eide und zwei Geschworenen bestand, erklärte Hamsun schließlich für schuldig. Sie befand, daß Hamsun, ohne Mitglied der Nazi-Partei gewesen zu sein, doch den Feind während des ganzen Kriegsverlaufs aktiv unterstützt habe. Und dies sei ein Verbrechen, das um so schwerer wiege, als Hamsun im gesellschaftlichen und kulturellen Leben Norwegens eine bedeutsame Rolle spiele. Interessanterweise war das Urteil nicht einstimmig. Während die Geschworenen auf ‚schuldig‘ bestanden, erklärte der Richter Hamsun für unschuldig. Jedenfalls wurde Hamsun zu einer Geldstrafe von 425 000 norwegischen Kronen verurteilt, was etwa 85 Prozent seines Gesamtvermögens darstellte. Zwei Jahre später gab Hamsun in seiner Autobiographie *Auf überwachsenen Pfaden* eine brillante Darstellung dieses Gerichtsverfahrens. Übrigens wurde dieses Werk von der Kritik mit großer Begeisterung aufgenommen. Viele Leser wunderten sich, was wohl Professor Langfeldt 1946 bewegt haben mochte, im Hinblick auf Hamsun von „permanent geschwächten geistigen Fähigkeiten“ zu sprechen. Zwei Jahre später starb Hamsun am 19. Februar 1952 im Alter von 92 Jahren.

Über den Fall Hamsun wurde natürlich in Norwegen auch weiterhin viel diskutiert, da dieser Autor nun einmal der beliebteste norwegische Schriftsteller ist. Einen neuen Höhepunkt erlebte diese Diskussion im Jahre 1978, als der Däne Thorkild Hansen ein achthundertseitiges Buch über das geschilderte Gerichtsverfahren veröffentlichte, in dem er sich über das norwegische Justizsystem lustig macht und behauptet, Hamsun sei überhaupt kein Nazi gewesen. Doch vielleicht sollte man sich erinnern, daß Hamsun nicht als Nazi, sondern als Kollaborateur verurteilt wurde. Hamsuns eigene Verteidigung, er habe damals nicht gewußt, wer Norwegens Feind sei, wirkt unglaublich. Denn in Privatbriefen hatte Hamsun vor 1945 durchaus zugegeben, daß 98 Prozent aller Norweger auf der Seite Englands ständen. Seine tragische Isolierung während des Krieges läßt sich daher fast als eine private Feindschaft gegen die Engländer interpretieren. Vielleicht war Hamsun so pro-deutsch, weil er so anti-englisch war. Die deutsche Sprache beherrschte er nicht. Seine wiederholten Hinweise auf die deutsche Kultur, mit der er nur wenig vertraut war, sind auch kein politisches Indiz. Was ihm Deutschland so liebenswert erscheinen ließ, war unter anderem die Tatsache, daß er seinen internationalen Erfolg weitgehend der deutschen Leserschaft verdankte. Nordahl Grieg hat einmal behauptet, Hamsun habe die Engländer vielleicht nur darum so gehaßt, weil ihm als Abkömmling der Arbeiterklasse ihre aristokratische Distanz zwar bewundernswert, aber zugleich als etwas Fremdes, Unerreichbares, Nichtanzueignendes erschienen sei.²⁰ Das englische Publikum hat dem Schriftsteller Hamsun wenig Beachtung geschenkt. Auch das mag ein Grund sein, warum Hamsun die Engländer als „schrecklich arrogant“ bezeichnete. Der norwegische Politologe Sten Sparre Nilson versuchte ebenfalls eine Erklärung für Hamsuns politische Einstellung vor und während des Zweiten Weltkriegs zu finden. Er behauptete, Hamsun habe England, die alte Kolonialmacht, mit seinem tyrannischen und herzlosen Onkel Hans assoziiert, unter dem

der Dichter während seiner Kindheit leiden mußte. Deutschland sei ihm dagegen wie eine junge Nation erschienen, die – wie er selbst – nach Lebensraum drängte. So wie Deutschland noch immer im Schatten anderer Mächte gestanden habe, habe Hamsun außerdem im Schatten des alten Dramatikers Ibsen gelebt, der ihm genauso hassenswert wie England erschienen sei.²¹

Doch solche psychologisierenden Erklärungen reichen nicht aus. England verkörperte für Hamsun – wie schon für Nietzsche – die Heimat der utilitaristischen Philosophie und des Wohlfahrtsstaates, der zu Hamsuns großer Erbitterung auch in Norwegen im Entstehen war. Schon in seinem Roman *Mysterien* von 1892 greift er Gladstone an; in den *Kareno*-Stücken aus den neunziger Jahren ist Professor Gylling, der Vertreter des Utilitarismus, Karenos Feind. Hamsuns politische Überspanntheit kam jedoch erst im 20. Jahrhundert zum Durchbruch, als er einen zornigen Angriff auf das norwegische Wohlfahrtsystem startete, da es junge Mütter, die ihre Kinder getötet hatten, um deren Illegitimität zu verbergen, so schonend behandle. „Solch eine Mutter und solch ein Kindsvater“, schrieb er im Januar 1915 in *Morgenbladet*, „sind hoffnungslos, man hänge sie auf! Man hänge beide Eltern auf, schaffe sie aus dem Weg! Man hänge die ersten hundert, das schafft Respekt!“²² Während des Ersten Weltkriegs sympathisierte Hamsun mit Deutschland, obwohl es die meisten Norweger mit den Alliierten hielten. 1937, als das norwegische Nobel-Komitee den Friedenspreis an Carl von Ossietzky verlieh, veröffentlichte Hamsun einen niederträchtigen Angriff auf den deutschen Pazifisten und wurde dafür von seinen Kollegen im norwegischen Autorenverband zur Rede gestellt – ein Beweis, daß sich Hamsun allmählich vom politischen Denken der Norweger entfernte und seine Sympathien Hitler-Deutschland zuwandte.²³ Während des Zweiten Weltkriegs gab dann Hamsun, wie bereits geschildert, seine Meinungen ständig in der Tagespresse bekannt.

Auf den großen Unterschied zwischen dem lauten, verletzenden Ton seiner journalistischen Arbeiten (für die er 1947 verurteilt wurde) und dem eher besonnenen Ton, mit dem Hamsun die gleichen Fragenkomplexe in anderen Werken behandelte, muß jedoch hingewiesen werden. Als Beispiel für diese Diskrepanz kann der Essay über die Kindsmörderinnen dienen, der gleichzeitig den Nobelpreisroman *Segen der Erde* inspirierte. In *Segen der Erde* ruft niemand nach der Todesstrafe. Im Gegenteil. Hier wird eine Frau wie Inger mit Mitleid und Sympathie geschildert. Sogar Barbro, deren Verhalten kaum zu rechtfertigen ist, wird vom Autor in Schutz genommen, indem er ihr Verbrechen auf Erbanlagen und Umwelteinflüsse zurückführt und zugleich der Hoffnung Ausdruck gibt, daß das Landleben einen heilsamen Einfluß auf sie ausüben werde. Ideen, die Hamsun mit dem Faschismus teilte und die in seinen Angriffen auf Demokratie und Pazifismus nur allzu deutlich zum Durchbruch kommen, sind jedoch nicht nur in seinen journalistischen Arbeiten, sondern auch in seinen Dichtungen zu finden. Besonders Leo Lowenthal hat das in seinem berühmten Aufsatz von 1937 geradezu akribisch bewiesen und von „soziologischer Voraussage“ gesprochen.²⁴ Sein Essay deckt Hamsuns Sympathien für Hitler auf, lange bevor diese allgemein bekannt wurden. Dieser Aufsatz ist in seinen analytischen Teilen bewunderns-

wert: er stellt typische Charakterzüge heraus und untermauert sie mit treffenden Zitaten. Es muß jedoch gesagt werden, daß Lowenthal stets *die* Beispiele findet, nach denen er sucht, und eine Dokumentation von Aussagen, die den seinigen im Wege stehen, unterläßt. Lowenthal geht vor allem auf Hamsuns große Naturliebe, seine erklärende Darstellung des Bauern- und Vagabundendaseins, seine Verachtung der Städter und Mittelklassen sowie seinen ‚Nihilismus‘, das heißt seine Verachtung für den demokratischen Weg zur Freiheit, ein. Demgegenüber muß man betonen, daß Hamsuns Einstellung zur Natur von den meisten Norwegern geteilt wird. Die Bewohner dieses Landes lieben fast alle die Einsamkeit und die unbewohnten Gebiete. Viele erfreuen sich sogar an der Wucht der Elemente, die ihnen die Existenz einer höheren Ordnung bestätigt – ohne deswegen gleich Nazis zu werden. Obendrein bietet Hamsun die ungezähmte Natur nirgends als Alternative zum Leben in der Gemeinschaft an. In seinen frühen Romanen sind die Helden Städter und Intellektuelle, die in die Stadt zurückkehren. Als Hamsun während des Ersten Weltkrieges im *Segen der Erde* eine Sozialphilosophie für das zerstrittene Europa entwickelte, betonte er die zentrale Stelle des von einer Familie bewirtschafteten Bauernhofs. Auf diese Weise versuchte er, Stadtleben und Natur wieder zusammenzubringen. Seine Bauern weisen die Produkte der Städter nicht zurück. Hamsun preist zwar den primitiven türkischen Fellachen wegen seines „inneren Friedens“, läßt jedoch andererseits Isak eine Mähmaschine kaufen und Joachim eine Zeitung halten, damit er herausfinde, was in der Welt vor sich gehe.²⁵ Lowenthal erwähnt natürlich, daß Hamsuns Helden oft sowohl Vagabunden als auch Bauern sind. Er definiert jedoch diesen Landstreichertyp als einen „Vorläufer“ jener brutalen Männer, die „über die dünnen Zweige im Walde weinen und der Frau ihre Fäuste zeigen“.²⁶ Eine solche Sicht erscheint mir zu einseitig. Es gibt in Hamsuns Werken nur wenige Beispiele für den Typ des „selbstsicheren, tatkräftigen, harten nordischen Helden“, wie ihn Lowenthal nennt,²⁷ und es gibt in ihnen auch nur wenig offene Brutalität. Die meisten seiner Landstreicher sind friedlich, großzügig und obendrein künstlerisch begabt.

Auch Arild Haaland, ein norwegischer Politikwissenschaftler, hat versucht, Hamsuns Faschismus auf Dinge wie „Brutalität“ und „Kontaktarmut“ zurückzuführen. Er fand jedoch, daß Hamsuns Romane wesentlich weniger Beispiele für Brutalität und Kontaktarmut aufweisen als die meisten seiner demokratischen Kollegen in der norwegischen Literatur.²⁸ Wenn man also bedenkt, daß sich Hamsun in seinem dichterischen Werk – im Gegensatz zu seinen journalistischen Arbeiten – weder als Antisemit noch als Nationalist aufspielt, daß er nichts von Dingen wie Nudismus, Astrologie, Vegetarismus und Atemübungen hielt, daß er außerdem Sportveranstaltungen und Theateraufführungen haßte, dann fällt es schwer, einfach von Hamsuns ‚Faschismus‘ zu sprechen. Obendrein übersieht Lowenthal ein Kriterium, an dem man ‚totalitäre‘ Tendenzen noch am ehesten ablesen könnte, nämlich seinen großen Schönheitssinn.

II

Knut Hamsun, ein Straßenarbeiter aus Toten, Norwegen, kam im Februar 1882 in Madison, Wisconsin an.²⁹ Er kam in der Hoffnung, als Mann ohne höhere Herkunft und Fachausbildung in einem demokratischen Staat durch seine Arbeit gesellschaftlich aufsteigen zu können, was in einer Klassengesellschaft wie der Norwegens im 19. Jahrhundert noch unmöglich war. Professor Rasmus B. Anderson, dem Vorsitzenden des skandinavistischen Seminars an der Universität Wisconsin, erklärte er, daß er gekommen sei, um für die norwegischen Farmer Gedichte zu schreiben. Die trockene Antwort des Professors, die norwegischen Farmer brauchten keine Dichter, scherte ihn wenig. Doch dann wurde er eines Besseren belehrt. Bei seinem ersten öffentlichen Auftreten in Stoughton tauchten zwar einige Farmer auf; die meisten waren jedoch betrunken und interessierten sich für seinen Vortrag über Bjørnstjerne Bjørnson nicht im geringsten. Im gleichen Jahr schrieb Hamsun sein erstes literarisches Manifest – für das Autogrammbuch eines Freundes in Elroy, Wisconsin. Er zeichnete eine Schaluppe mit Einwanderern und schrieb folgende Worte auf die Rückseite: „Mein Leben ist ein friedloses Fliehen durch alle Länder, meine Religion ist die Moral des wildesten Naturalismus, aber meine Welt ist die Welt der ästhetischen Literatur.“³⁰

Danach kehrte Hamsun für zwei Jahre nach Norwegen zurück. Er wollte in seinem Heimatland sterben, nachdem man in den USA eine galoppierende Schwindsucht bei ihm festgestellt hatte. In Oslo stellte sich allerdings heraus, daß er lediglich an einer hartnäckigen Bronchitis litt. Seine zweite Amerikareise führte ihn nach Minneapolis, wo er im Dezember 1887 eine Vortragsreihe über Balzac, Zola, Flaubert und eine Reihe moderner skandinavischer Schriftsteller begann. Im Sommer 1888, als er sich schon auf dem Rückweg nach Skandinavien befand, nahm eine Chicagoer Zeitung einen Aufsatz Hamsuns über Strindberg an (es scheint der erste Essay über den schwedischen Dramatiker in englischer Sprache zu sein). In einem etwas hilflosen Ausländeridiom spricht Hamsun hier über Strindbergs aggressiven Kulturhaß und lobt vor allem die wuchtige Sprache dieses Schriftstellers: „Ich habe in keiner anderen Literatur eine so mitreißende Kraft gespürt wie in den Werken Strindbergs. Er ist kein Sturm, er ist ein Orkan. Er spricht nicht, er drückt nicht seine Meinungen aus, er explodiert in Worten. In anderen Theateraufführungen sieht man manchmal, wie Weingläser auf die Bühne fallen und zerbrechen; in Strindbergs Drama *Der Vater* schleudert man brennende Petroleumlampen durch die Luft.“³¹

Im Spätsommer 1888 kam Hamsun in Kopenhagen an. Dort hatte Georg Brandes vier Monate zuvor mit Vorträgen über Nietzsches „aristokratischen Radikalismus“ großes Aufsehen erregt. Dieses Schlagwort gefiel sogar Nietzsche, ja er nannte es „das gescheuteste Wort, das ich bisher über mich gelesen habe“.³² Wenn auch in Skandinavien die Diskussion über Nietzsche erst im folgenden Jahr begann (als nämlich Brandes seine Vorlesungen in Buchform herausbrachte), wird Hamsun, der mit Edvard und Georg Brandes im Herbst 1888 öfters zusammentraf, über diese Vorlesungen wohl informiert gewesen sein. Vielleicht las er auch Zeitungsberichte über sie und stellte fest (wie das großen Schriftstellern manchmal

geschieht), daß die neuen Ideen von Brandes genau jenen Ideen entsprachen, die er selbst in den USA entwickelt hatte. In seinem Buch *Vom Geistesleben des modernen Amerika* findet sich daher nichts mehr von dem, was ihn noch vor vier Jahren interessiert hatte, nämlich seine ursprüngliche Sympathie für ein politisches System, in dem sich norwegische Kleinbauern in wohl situierte Großbauern verwandeln konnten. Hier spricht er sich vielmehr gegen die amerikanische Demokratie aus, die er als ein unüberwindliches Hindernis auf dem Weg zu wahrer Kultur bezeichnet. Auf dem Hintergrund seiner Erlebnisse im Mittleren Westen entwarf er um 1900 ein höchst elitäres literarisches Programm, das in der Forderung nach einem neuen Helden, einer neuen Psychologie und einer neuen rhythmischen Prosa kulminierte.

Dieser neue Kurs äußert sich schon in dem ersten Schriftstück, das er nach seiner Rückkehr aus Amerika verfaßte, einem Aufsatz über den norwegischen Schriftsteller und Unitarierpfarrer Kristofer Nagel Janson in Minneapolis, in dessen Haus Hamsun über ein Jahr gewohnt hatte. Er schreibt hier:³³

Man kann ihn auf dem Schlachtfeld nicht hören, man kann nur seine schöne und edle Gestalt über die anderen ragen sehen. Als Führer mangelt ihm die kalte Gewalttätigkeit, mit der man einen Gegner anpackt, und es fehlt seinen Worten der glühende Hauch, der die anderen anfeuert. [...] Als Führer muß man herrschen können, und Janson kann das nicht; er kann einen erfreuen, er kann trösten und helfen, aber er kann nicht zuschlagen. Er ist ein Feldarzt, dem man die Stelle eines Feldherrn anvertraut hat.

Trotzdem spürt man, daß Hamsun dieser Mann sympathisch ist. Er nennt ihn einen „Edelmann“ und charakterisiert damit nicht nur dessen Abstammung, sondern auch dessen Nobilität des Geistes. Auch Henrik Ibsen hatte bei einem Besuch in Norwegen 1885 vor Arbeitern in Trondheim eine neue Art von Adel gefordert, den er für den menschlichen Fortschritt für unabdingbar hielt. Er glaubte, daß die Ausbildung dieses neuen Adels von zwei bisher noch ‚stillen‘ Gruppen ausgehen müsse, nämlich den Frauen und Arbeitern. Diese Ideen verwertete Ibsen im folgenden Jahr in seinem Drama *Rosmersholm*. Hamsun war genau der gegenteiligen Meinung. Er mokierte sich über Rosmer, der wie Kristofer Nagel Janson nicht zuschlagen könne, und nannte Ibsens Charakterporträt eine „Karikatur des Adelskonzepts“.³⁴

Seinen eigenen Heldentyp entwickelte er in *Mysterien* (1892), jenem Roman, der Nietzsche wohl am meisten verdankt und der endlose Angriffe auf Naturwissenschaftler und Liberale enthält. Der elitebewußte Held namens Nagel steht hier im intellektuellen Zweikampf mit einem mysteriösen Charakter, der als Minute bekannt ist. Auf einer Gesellschaft spricht Nagel über einen Traum, in dem er einen alten Mann im Sumpf stecken sah. Der Mann glich einem gefährlichen und gequälten Tier. Nagel hatte diese Kreatur verspottet, wurde jedoch von ihr gefangen und fürchtete, von ihr in Stücke gerissen zu werden. Der alte Mann, in dem die Zuhörer plötzlich Minute erkennen, küßt daraufhin den Boden und dankt Nagel, daß er ihn nicht noch mehr gequält habe.³⁵ In ihren Essays über Nietzsche behandeln sowohl Georg Brandes als auch der Schwede Ola Hansson

dessen Genealogie der Moral, das heißt die allmähliche Perversion der menschlichen Instinkte in ein niederdrückendes Sündenbewußtsein. Es ist der „Tiermensch“, schrieb Hansson in Anlehnung an Nietzsche, „den man ans Haus gewöhnen will und der sich an den Stäben seines Käfigs wundreibt, dieser verkümmerte, verzweifelte Gefangene, der aus seinem früheren Tierstadium herausgehoben wurde und nun seine alten Instinkte als etwas zu Überwindendes, zu Zerstörendes, zu Unterdrückendes ansieht. Was früher die Essenz der Natur war, wird jetzt unser schlechtes Gewissen.“³⁶

In der Demut, welche den anderen als eine Tugend erscheint, sieht Nagel eine Sünde. Minutte, dessen wahrer Name Grøgaard ist, gehörte einst zu den angesehensten Bürgern seiner Heimatstadt und wird jetzt von allen als Narr behandelt. Nagel geht dabei so weit, Tugend einfach mit Kriminalität gleichzusetzen. Auch Brandes hatte sich bereits mehrfach auf Nietzsches Warnungen vor den sogenannten ‚guten Menschen‘ berufen, und auch Hamsun wies damals in einem öffentlichen Vortrag auf einen respektablen älteren Mann hin, den einer seiner Freunde in einem Roman verwenden wollte, der jedoch in Wirklichkeit ein Kleptomane war.³⁷ Im gleichen Sinne verdächtigt Nagel Minutte, diese diabolische ‚gute Seele‘, einer geheimen Sünde – und dieser Verdacht bestätigt sich dann auch, obwohl der Leser nie erfährt, um welche Sünde es sich dabei handelt. Hamsuns ‚neuer Held‘ trägt bezeichnenderweise Kristofer Jansons Mittelnamen „Nagel“ und wird mit den elitären Eigenschaften eines Feldmarschalls ausgestattet. Der Arzt, das heißt der Vertreter der christlichen Nächstenliebe, wie ihn Kristofer Janson verkörpert hatte, verwandelt sich dagegen in eine Karikatur Nagels: in einen negativen, eindeutig bössartigen Charakter, in Minutte.

In der Mitte der achtziger Jahre bildete sich unter Leitung des schriftstellernden Philosophen Hans Jaeger eine kulturrevolutionäre Gruppe, die „Christiania Boheme“, die sich aus jungen Männern und Frauen der Osloer Bourgeoisie zusammensetzte. Jaeger legte großen Wert auf absolute sexuelle Emanzipation und stellte einen neuen Dekalog auf, der sich gegen Bauern, Bürger und Eltern wandte. Er begann mit dem Gebot: „Du sollst Dein eigenes Leben schreiben!“ und schloß mit den Worten: „Du sollst Dir das Leben nehmen!“ Obzwar Hamsun diesem Kreis nicht angehörte, billigte er diese Abart des Naturalismus. Er hatte bereits in Minneapolis Vorlesungen aus einem der Werke Jaegers gehört, die damals in Norwegen durch die Polizei konfisziert wurden. Übrigens schrieb auch der norwegische Maler Edvard Munch, der ein enger Freund Jaegers war, im Dezember 1889 in sein Tagebuch: „Man sollte nicht länger Innenräume mit lesenden Männern und strickenden Frauen zeichnen – man sollte endlich lebende Menschen darstellen, die atmen und fühlen, leiden und lieben.“ Fast zur gleichen Zeit stellte Hamsun in seinem Aufsatz *Vom unbewußten Seelenleben* sein literarisches Programm vor. Er griff hier vor allem Taines Idee der „*faculté maîtresse*“ an und schrieb:³⁸

Wie, wenn nun die Literatur anfinke, sich etwas mehr mit seelischen Zuständen zu beschäftigen als mit Verlobungen, Bällen, Landpartien und Unglücksfällen an und für sich? Man müßte dann allerdings darauf verzichten, ‚Typen‘ zu beschreiben – die alle

schon beschrieben sind – ‚Charaktere‘ – die man jeden Tag auf dem Fischmarkt trifft. Und außerdem würde man vielleicht einen Teil jenes Publikums verlieren, das aus Neugierde liest, ob der Held und die Heldin sich kriegen. Aber als Ersatz ständen mehr individuelle Begebenheiten in den Büchern, und diese würden vielleicht dem Gemütsleben, das reife Menschen der Gegenwart führen, mehr entsprechen. Wir erführen ein wenig von den heimlichen Bewegungen, die sich unbeachtet an entlegenen Stellen der Seele vollziehen, von dem unberechenbaren Wirrwarr der Gefühle, dem delikaten Phantasieleben unter der Lupe, diesen Wanderungen der Gedanken und Gefühle im Blauen, schrittlosen, spurlosen Reisen mit Hirn und Herz, seltsamen Nervenfunktionen, dem Raunen des Blutes, dem rasselnden Gebet der Knochen, dem ganzen unbewußten Seelenleben.

Die letzte Zeile dieses Zitats über Hamsuns neue Psychologie enthält zugleich ein Beispiel seines neuen Rhythmus. Er reagiert dabei nicht nur gegen die Amerikaner, sondern zeigt auch, was er von ihnen gelernt hat. So schreibt er in seinem Buch *Über das Kulturleben des modernen Amerika* einmal über den berühmten Vortragsstil Emersons:³⁹

Er hat die für einen Vortragenden so glückliche Eigenschaft, seine Worte gut zu setzen, geschmackvolle Worte, interessante Worte, gute Worte. [. . .] Seine Schriften sind voll von kurzen, feinen Sätzen, die sich nicht immer auf den Gegenstand beziehen, die aber für sich selbst stehen können und in sein Werk gehören, als etwas Besonderes, etwas gut Ausgearbeitetes, als Gegenüberstellungen, Anspielungen, Gedankensprünge, als ein Schuß, ein Hauch, ein Wort, ein Gedanke, den nicht jeder ausdrücken könnte, den aber jedermann vortrefflich findet, wenn er einmal ausgedrückt ist. Aber wenn man der Sache auf den Grund geht und fragt, was er wirklich bewiesen hat, worauf er ein neues Licht geworfen, was er definiert hat mit all seinen guten Worten, dann sieht man mit Erstaunen, wie äußerst wenig vom besprochenen Gegenstand er wirklich in all dieser Zeit behandelte, in der er unsere Aufmerksamkeit beanspruchte. Man wartet auf das Ergebnis, auf das zusammenfassende Wort, das eine Gestalt erstehen ließe oder eine Statue meißelte, man wartet bis zur zwanzigsten, zur allerletzten Seite des Vortrags, aber man wartet umsonst; hier verbeugt sich Emerson und verläßt das Podium.

Wohl das beste Beispiel für den stilistischen Einfluß Emersons auf die norwegische Literatur ist Hamsuns eigener Stil. Von ihm lernte Hamsun, den euphonischen Worten und den eindrucksvollen rhythmischen Satzmustern besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Auch von Whitman hat er gelernt, obwohl er sich über dessen Euphonien ausdrücklich mokierte. Dafür spricht etwa folgendes Beispiel aus dem *Gedämpften Saitenspiel*:⁴⁰

Ich werde schwach vom Sitzen und Lauschen, Erinnerungen aus meinem Leben steigen in mir auf, tausend Freuden, Musik und Augen, Blumen. Es gibt nichts Herrlicheres als das Rauschen des Waldes, es ist wie ein Schaukeln, ist wie eine Tollheit: Uganda, Tananarivo, Honolulu, Atacama, Venezuela –

Es entbehrt nicht der Ironie, daß Hamsuns Angriffe auf Amerika von den meisten Norwegern als ‚Yankee-Manier‘ empfunden wurden. So schreibt etwa Amalie Skram über einen von Hamsuns Vorträgen, daß er dabei „nicht ein einziges

überzeugendes oder interessantes Argument vorbrachte, sondern nur eine Masse von wilden Anschuldigungen, die mit brutaler amerikanischer Redefertigkeit vorgetragen wurden“.⁴¹

Hamsun kam also von Amerika zurück und brachte einen Stil mit, der neu und elitär war und damals als ‚avantgardistisch‘ galt. Selbst Thomas Mann konnte sich dem nicht verschließen. Er schrieb im Jahre 1922, daß weder Dostojewski noch Nietzsche in ihren Ländern einen Schüler von der Statur eines Hamsun gefunden hätten.⁴² Jedoch selbst in seinen radikalsten Werken, wie in dem Gedicht *Brief an Lord Byron im Himmel*, hebt sich Hamsun von anderen Nietzsche-Jüngern, wie etwa den italienischen Futuristen, deutlich ab. Obwohl er mit den Futuristen in ihrem Kampf gegen Moralismus, Utilitarismus und Frauenemanzipation sicher gemeinsame Sache gemacht hätte, hat er nie den Krieg, die rasende Geschwindigkeit oder die Zerstörung von Museen und Bibliotheken gutgeheißen. Die Gefahr des Hamsunschen Ästhetizismus liegt nicht so sehr in seiner exklusiven Note als vielmehr in der Tatsache, daß er diesen Ästhetizismus allmählich auf die ganze Welt ausdehnte und dabei auch regressiv Tendenzen nicht verschmähte. Hamsun blieb daher in der Folgezeit auch stilistisch eher konservativ. Das zeigt sich nur allzu deutlich, wenn man seine Werke mit denen Strindbergs vergleicht. Schon in seinem ersten Aufsatz über Strindberg hatte Hamsun betont, daß dieser keine besondere Sorgfalt auf den Stil lege. Er schrieb daher später eine verständnislose Kritik des Dramas *Nach Damaskus*, dessen revolutionäre Neuerungen – wie etwa die Auflösung von Raum und Zeit oder den Gebrauch abstrakter Ideenvertreter – er scharf ablehnte. Während sich Strindbergs Pioniergeist in vielen Richtungen auswirkte, blieb Hamsuns Geschmack, wie etwa auf dem Gebiet der Malerei, erstaunlich unentwickelt. Er kannte zwar Munch und schrieb sogar einen Nekrolog auf ihn. Aber er besaß keine Bilder von Munch und hingte sich statt dessen seine Wände mit Bildern drittrangiger Epigonen voll. Als 1932 in Oslo Bilder deutscher Expressionisten ausgestellt wurden, schüttelte Hamsun nur den Kopf über sie. Dies war für ihn kein Ausdruck deutscher Kultur. „Es war schrecklich“, sagte er, „sie krabbelten auf dem Boden herum und konnten nicht aufstehen.“⁴³

Privat bevorzugte Hamsun den Empirestil, den er sogar in seine dichterische Sprache einführte. So stilisierte er eine Frau zur „menschlichen Farbensäule“ und nannte ein gutaussehendes, ehrenhaftes Mädchen einfach „Empire“.⁴⁴ Er sah hierin einen Stil des Gesetzes und der Ordnung, dem er universale Geltung zu geben versuchte. In Hamsuns idealer Gesellschaftsordnung vollzieht sich alles in vorbestimmten Bahnen. Jeder Stand hat hier seine Norm und seine Würde. Nach seiner Theorie dürfen Kleinbauern erst in der dritten Generation zu Großbauern aufsteigen. Seine eigenen gesellschaftlichen Identitätsprobleme versuchte er dadurch zu überwinden, daß er sich ein Landgut mit hundertjährigen Bäumen kaufte, antiquierte Anredeformen benutzte und überhaupt alles liebte, was recht und proper ist. Und so wurde er im Laufe seines Lebens immer pedantischer und schaute als Landedelmann nicht mehr gern auf seine Jugend in der Arbeiterklasse zurück. Als Henry Miller, der Hamsun hoch verehrte, ihm brieflich seine Verehrung ausdrückte, erhielt er lediglich eine kalte, geschäftsmäßige Antwort in

gebrochenem Englisch. „Ich konnte es einfach nicht glauben“, schrieb er später, „daß der Autor von *Hunger*, *Pan*, *Viktoria* und *Segen der Erde* so einen Brief diktiert hatte. Oh, ich war schrecklich von meinem Abgott enttäuscht. Ich las noch einmal einige seiner Bücher und war naiv genug, bei gewissen Stellen zu weinen. Ich war von ihnen so beeindruckt, daß ich mir überlegte, ob ich diesen Brief nur geträumt habe.“⁴⁵

Ebenso verwirrt waren jene Norweger, die an Hamsuns Werken vor allem den zauberhaft scharmanten Stil schätzten und plötzlich in den Zeitungen lasen, wie streitbar ihr Lieblingsautor auf seine alten Tage wurde. So ging er gegen einige Leute gerichtlich vor, die sich – wie er meinte – seinen Namen oder auch den Namen seines Gutes angeeignet hätten. Genau besehen, war der Namen „Hamsun“ das Resultat eines Druckfehlers in einer Zeitschrift des Jahres 1885, die das „d“ in seinem Namen einfach weggelassen hatte. Seiner eigenen Familie gestand er auch weiterhin das Recht zu, den ursprünglichen Namen „Hamsund“ zu gebrauchen. Aber „Hamsun“ ohne „d“ betrachtete er als sein Eigentum. Viele Leute hatten das Gefühl, daß sich Hamsun durch solche Gerichtsverfahren lächerlich machte. Doch Hamsun ging noch weiter. So wie er im wirklichen Leben sein früheres Vagabundendasein rigoros verleugnete, so distanzierte er sich jetzt auch von den Ursprüngen seiner Kunst. Er ersetzte sie durch jenen politischen Journalismus, der schließlich zu seiner Verurteilung als Kollaborateur führte. Diese Haltung war nicht unbedingt eine Folge fortschreitenden Alters, sondern eher einer Erstarrung. Wohl der beste Beweis dafür ist die Tatsache, daß Hamsun in der psychiatrischen Klinik ein ähnliches emotionales „displacement“ erlebte wie das, was ihn in jüngeren Jahren zu seinen großen Werken inspiriert hatte. Und so wurde er plötzlich wieder fähig, trotz seiner neunzig Jahre ein größeres Buch zu schreiben. Sowohl der Titel seiner Autobiographie *Auf überwachsenen Pfaden* als auch die Zentralgeschichte von Pat und Bridget in Elroy (Wisconsin) geben zu erkennen, daß er sich bemühte, wieder an jene Zeit anzuknüpfen, in der er sich als Vagabund nach Amerika eingeschifft hatte.

Der stolze und hartnäckige Landedelmann, dessen Leben in armseliger Isolation endet, hat in Hamsuns Werken eine lange Vorgeschichte. Sein Prototyp ist jenes erste Männerpaar, dem wir bereits begegnet sind: nämlich Nagel und Minutte, der nietzscheanische Freigeist und sein Gegenfüßler, die Verkörperung der christlichen Demut. Als Hamsun älter und bitterer wurde, nahm der elitäre Anspruch seines literarischen Programms allmählich ab – und seine Helden stürzten dementsprechend in die Tiefe. Nagel wird vom Wanderpoeten Knut Pedersen abgelöst, der wiederum vom cellospielenden Telegraphenbeamten Baardse im *Segelfoss*-Roman und vom trunksüchtigen Polizisten Geissler in *Segen der Erde*. In *Die Weiber am Brunnen* ist schließlich der Hauptcharakter Oliver einer Figur wie Minutte ähnlicher als Nagel. Lange bevor er diesen Sancho Pansa als Vertreter seiner Ideen einführte, hatte Hamsun seinen Don Quijote in Form von Willatz Holmsen gefunden, einem Menschen, der die moderne Lebensweise ablehnt und in lächerlicher Hartnäckigkeit an seiner Rolle als Führer einer kleinen Gemeinde festhält. Er muß dem Verfasser als Mensch von großer stoischer

Schönheit sympathisch gewesen sein. Man kann sagen, daß in all seinen Werken dieser hartnäckige Aristokrat Hamsuns eigenem „Porträt des Künstlers als eines alten Mannes“ recht nahekommt. Der Geschichtsschreiber von Segelfoss beschreibt ihn als einen eingebildeten und verrückten Herrn. Der Erzähler kommentiert jedoch, daß dies die engstirnige Interpretation eines Bürokraten sei, der einen so außerordentlichen Charakter nicht verstehen könne. Und er fügt hinzu:⁴⁶

Der Leutnant war ein wohlstudierter Mensch und als er im Lauf der Jahre nach Philosophenart lernte, sein hitziges Temperament zu beherrschen, war das nicht ein Zeichen von Altersdummheit, sondern der menschlichen Reife. Hat er eine Verteidigung nötig? Vielleicht weil er sich endlich beugen mußte? Das war in Ordnung. Er vertrat die dritte Generation von Reichtum und Luxus; mit ihm schloß sich die Kette. Übrigens hat er sich nicht gebeugt. Ein Mann mit solch steifem Rückgrat bleibt stehen.

Dieser Charakterskizze läßt sich nur hinzufügen, daß man Willatz Holmsen nicht als Faschisten bezeichnen kann, da er kein bestimmtes Klassen- oder Rassenkonzept hat. Er ist einfach ein Mensch, der sich gegen die Anwendung demokratischer Prinzipien in seinem Distrikt sträubt und der noch in einer Zeit lebt, in der Ansichten wie die seinen toleriert und auch praktiziert wurden. Kritiker, die Hamsuns Irrwege während des Zweiten Weltkrieges erklären wollten, haben diesen einzigartigen Charakter meist übersehen; auch die Leser wandten sich von dessen kalter Rechthaberei und veralteter Gesellschaftsphilosophie ab. Sie glaubten, einen wesentlich ‚authentischeren‘ Hamsun in einem leichtherzigen Vagabunden wie August zu finden. Sie vergaßen dabei, daß beide Charaktere, so verschieden sie auch sind, die gleiche Geisteshaltung verkörpern. Am besten hat sich wohl Hamsun selbst analysiert. Sein Gesprächspartner war dabei Professor Langfeldt, der Hamsuns Geisteszustand untersuchen sollte. Im Protokoll dieser Unterhaltung heißt es:⁴⁷

Langfeldt: Ich darf wohl davon ausgehen, daß Sie sich selber im Verlauf Ihres Lebens gründlich analysiert haben. Soweit ich sehe, sind Sie immer aggressiv gewesen. Ein anderer Eindruck ist, daß Sie empfindsam und verletzlich sind. Ist das richtig? Und welche Eigenschaften haben Sie noch? Sind Sie mißtrauisch? Egoistisch oder freigeigbig? Eifersüchtig? Haben Sie einen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn? Logiker? Gefühlvolle oder kalte Natur?

Hamsun: Ich habe mich nur durch eine Art analysiert, indem ich in meinen Büchern mehrere hundert verschiedene Gestalten geschaffen habe. Jede einzelne ist aus mir selber heraus entwickelt, mit Fehlern und Vorzügen, wie sie erdichteten Figuren eigen sind. Die sogenannte naturalistische Periode in der Literatur forderte Menschen mit Haupteigenschaften. Sie hatte keine Verwendung für eine fein abgestufte Psychologie; die Menschen besaßen eine ‚vorherrschende Eigenschaft‘, die ihre Handlungen lenkte. Dostojewski und mehrere andere lehrten uns alle etwas anderes vom Menschen. Ich glaube, es findet sich von Anfang an in meiner ganzen Produktion nicht eine Person mit einem solchen ganzen, geradlinigen, herrschenden Charakter. Sie sind alle ohne sogenannten Charakter, sie sind alle gespalten und zusammengesetzt, nicht gut und nicht böse, sondern beides, in ihrem Wesen nuanciert und in ihren Handlungen wechselnd. Und so bin ich zweifellos auch selber. Es ist durchaus möglich, daß ich aggressiv bin, daß ich vielleicht ein wenig von all den Eigenschaften besitze, die der

Herr Professor andeutet – verletzbar, mißtrauisch, egoistisch, freigiebig, eifersüchtig, gerechtigkeitsliebend, logisch, gefühlvoll und kalt. Alle diese Eigenschaften wären ja menschlich. Aber ich weiß nicht, ob ich einer von ihnen bei mir selber ein Übergewicht einräumen kann. Zu dem, was mich ausmacht, gehört auch noch die Gnadengabe, die mich instand gesetzt hat, meine Bücher zu schreiben. Aber sie kann ich nicht ‚analysieren‘. Brandes hat sie als ‚göttlichen Wahnsinn‘ bezeichnet.

(Aus dem Amerikanischen von Charlotte Brancaforte und Jost Hermand)

Anmerkungen

- 1 Der volle Wortlaut dieses Essays und aller anderen journalistischen Arbeiten Hamsuns zwischen 1940 und 1945 findet sich bei Sten Sparre Nilson, *En ørn i uvaer* (Oslo, 1960). Ins Deutsche übersetzt von Fritz Nothardt unter dem Titel *Knut Hamsun und die Politik* (Villingen, 1964), S. 205 ff.
- 2 Die Regierung. In: *Knut Hamsun und die Politik*, S. 207.
- 3 Ebd., S. 228.
- 4 Ein ernstes Wort. In: Ebd., S. 209–214.
- 5 Antwort auf die Fragen. In: Ebd., S. 216–217.
- 6 Ehret die Jugend. In: Ebd., S. 218.
- 7 Verwirklichte Kameradschaft. In: Ebd., S. 219–225.
- 8 Jetzt wieder. In: Ebd., S. 225–226.
- 9 Knut Hamsun legt auf dem Pressekongreß ein Bekenntnis ab. In: Ebd., S. 228–230.
- 10 Ebd., S. 175.
- 11 Otto Dietrich, *Zwölf Jahre mit Hitler* (München, 1955), S. 30.
- 12 Ernst Züchner (unter dem Pseudonym „Dr. Burger“) in: *Arbeiderbladet*, 4. August 1959.
- 13 Aufruf an die norwegischen Seeleute. In: *Knut Hamsun und die Politik*, S. 231–232.
- 14 Die Rettung Europas liegt in der Hand der Deutschen. In: Ebd., S. 233.
- 15 *Aftenposten*, 7. Mai 1945. Übersetzt in *Knut Hamsun und die Politik*, S. 234.
- 16 *Arbeiderbladet*, 18. Oktober 1945.
- 17 Vgl. Thorkild Hansen, *Proessen mot Hamsun* (Oslo, 1978).
- 18 Den vollständigen Text der psychiatrischen Untersuchung bieten Gabriel Langfeldt und Ørnulf Ødegard, *Den rettspsykiatriske erklæring om Knut Hamsun* (Oslo, 1978).
- 19 Sigrid Stray beschreibt ihre Rolle als Verteidigerin Hamsuns in ihrem posthumen Werk *Min klient Knut Hamsun* (Oslo, 1979).
- 20 Nordahl Grieg in: *Veien frem*, Nr. 7 (1936), S. 28–32.
- 21 *Knut Hamsun und die Politik* (vgl. Anm. 1).
- 22 Ebd., S. 104.
- 23 *Aftenposten*, 22. November 1935.
- 24 Leo Lowenthal, Knut Hamsun: Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie. In: *Zeitschrift für Sozialforschung* 6 (1937), S. 295–345.
- 25 In der Novellensammlung *Kämpfende Kräfte*, den Romanen *Segen der Erde* und *Landstreicher*.
- 26 Lowenthal, S. 321.

- 27 Lowenthal, *Literature and the Image of Man* (Boston, 1957), S. 214.
- 28 Arild Haaland, *Nazisman i Tyskland* (Bergen, 1955) und *Hamsun og Hoel. To studier i kontakt* (Bergen, 1957).
- 29 Über Hamsuns Amerikaerlebnisse vgl. Harald Naess, *Knut Hamsun og Amerika* (Oslo, 1969).
- 30 Ebd., S. 33.
- 31 Originaltext in „August Strindberg“. In: *America* (Chicago), 20. Dezember 1888, S. 31.
- 32 Vgl. Harald Beyer, *Nietzsche og Norden I* (Bergen, 1958), S. 63.
- 33 In: *Ny Jord* 2 (1888), S. 379, 384.
- 34 In: Knut Hamsun, *Psychologie und Dichtung*. Deutsche Übersetzung von Anni Carlsson (Stuttgart, 1964), S. 27f.
- 35 *Mysterien* (1892), 6. Kapitel.
- 36 Ola Hansson in *Friedrich Nietzsche. Hans Personlighed og hans System*. Oversat og med Forord af Arne Garborg (Christiania, 1890).
- 37 *Psychologie und Dichtung*, S. 44–49.
- 38 Ebd., S. 91f.
- 39 *Fra det moderne Amerikas Aandsliv* (Kopenhagen, 1889), S. 91f.
- 40 *Gedämpftes Saitenspiel* (1909). In: *Sämtliche Romane und Erzählungen II* (München, 1958), S. 636f.
- 41 Amalie Skram in *Mellom slagene* (Oslo, 1955), S. 138.
- 42 Thomas Mann, *Gesammelte Werke in 12 Bänden* (Berlin, 1960), S. 620.
- 43 Thorkild Hansen, *Prosessen mot Hamsun* (Oslo, 1978), S. 620.
- 44 Vgl. *Unter Herbststernen* (1906), Kap. 24 und *Munken Vendt*, 5. Akt.
- 45 Henry Miller, *Sexus* (New York, 1965), S. 368f.
- 46 *Kinder ihrer Zeit* (1913), Kap. 1.
- 47 Martin Beheim-Schwarzbach, *Hamsun in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Hamburg, 1958), S. 138f.

Piero Aragno

Futurismus und Faschismus.

Die italienische Avantgarde und die Revolution

Bevor ich auf die Beziehung der Avantgarde zum Faschismus in Italien eingehe, die bisher noch von keinem Historiker, Kultur- oder Literaturwissenschaftler in Frage gestellt oder gar geleugnet worden ist, möchte ich einen kurzen Blick auf die politische und geistige Situation werfen, die in Italien zu Anfang des Jahrhunderts herrschte.

Italien, erst seit fünf Jahrzehnten vereint, ging damals durch eine schwere Krise seiner verspäteten industriellen Revolution. Seine politisch und ökonomisch herrschenden Schichten drängten immer stärker nach Macht und imperialistischer Expansion. Die Arbeiterklasse, als unterste Schicht der Gesellschaft, wurde sich allmählich ihres politischen Potentials bewußt und begann das liberale Bürgertum, das seit der Vereinigung an der Macht war, zusehends unter Druck zu setzen. Was daraus resultierte, war die Frage: Konnte das Proletariat durch seine politischen Führer, die Sozialisten, auf friedlichem Wege in die politische Struktur der parlamentarischen Demokratie unter der Schirmherrschaft einer konstitutionellen Monarchie integriert und damit wirklich Teil des staatlichen Gefüges werden, anstatt ein ausgebeuteter Fremdling im eigenen Lande zu bleiben (einen Versuch, den Giolitti in die Tat umzusetzen versuchte) – oder würde die herrschende Bourgeoisie mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln die aufbegehrende Arbeiterklasse weiterhin unterdrücken, um nicht ihre Privilegien und damit die politische Macht zu verlieren? Eine vorläufige Lösung dieses Problems wurde erst nach dem Ersten Weltkrieg gefunden – und zwar durch die Faschisten.

Auf geistigem Gebiet war damals die dominierende Ideologie der Positivismus. Sein unermüdlicher Optimismus, gestützt auf die naturwissenschaftlichen Entdeckungen der Zeit, beeinflusste auch die Literatur, vor allem den Roman, und führte zu jenem *verismo*, der das italienische Äquivalent des europäischen Naturalismus bildet. Verga, Capuana, de Roberto waren einige seiner besten Vertreter. Einen Gegenpol zu dieser – zeitweilig vorherrschenden – Strömung bildete d'Annunzio, ein wichtiger Repräsentant der europäischen Fin-de-siècle-Literatur und zugleich ein Erbe des nachromantischen Idealismus, der sich im Zeichen des Übermenschen und des kulturellen Elitismus gegen die hereinbrechende Vermassung der Kultur und des Geschmacks aufzulehnen versuchte.

Der Futurismus, der von allen Historikern und Literaturwissenschaftlern einstimmig als die erste italienische Avantgarde bezeichnet wird, war ein Abkömmling des italienischen d'Annunzianismus und des europäischen Symbolismus, nahm aber bald einen spezifisch 'revolutionären' Charakter an, der dem dekadenten Ästhetizismus eines d'Annunzio noch ferngelegen hatte. Allerdings wirkten auch der Stolz auf das italienische Volk und die Wut gegen den bisherigen

Provinzialismus des italienischen Kulturlebens auf den frühen Futurismus ein, was bereits die Veröffentlichung des ersten futuristischen Manifests im Pariser *Figaro* vom 20. Februar 1909 beweist, das man wie eine Bombe oder Handgranate mitten in das Herz der wichtigsten europäischen Kulturmetropole schleuderte. Doch warum gebärdeten sich der Futurismus und sein Begründer Marinetti eigentlich so explosiv? und was wollten sie damit erreichen? Ohne Übertreibung gesagt, war dieser Akt eine offene Kriegserklärung gegen die Tradition und den *accommodismo*, jenen paralysierenden Kompromiß auf allen Ebenen der italienischen Gesellschaft, den man mit der Schaffung eines ‚Neuen Menschen‘ für eine ‚Neue Welt‘ zu überwinden hoffte.

Statt einen etwas genaueren Blick auf die künstlerischen Leistungen des Futurismus, vor allem jene auf dem Gebiet der bildenden Künste, zu werfen, wollen wir uns im folgenden hauptsächlich mit der Frage beschäftigen, was den Futurismus zu einem Wegbereiter des Faschismus in Italien machte. Die präfaschistischen Elemente innerhalb des Futurismus äußern sich fast in jeder Deklaration, die er veröffentlichte. Es war sein Ziel, in Italien eine absolute *tabula rasa* zu schaffen, indem man sich vornahm, das parlamentarische System zu beseitigen, die Museen und Akademien in Brand zu setzen, die jüdisch-christlichen Wertvorstellungen über Bord zu werfen und sich Nietzsches Konzept des Übermenschen anzueignen; indem man nicht nur Gewalt predigte, sondern letztlich sogar den Krieg als eine Notwendigkeit begrüßte, die Welt in einem Stahlbad zu reinigen; indem man Vernunft und wechselseitiges Verständnis zugunsten der Emotionen, der Leidenschaften und Triebe verwarf; indem man die Maschine als die neue Göttin pries und zum höchsten Symbol der Schönheit erhob; indem man alle anti-demokratischen Tendenzen unterstützte; und indem man sich über die Buchgelehrsamkeit mokierte und statt dessen die körperliche Ertüchtigung der Massen forderte. Alle diese Konzepte, obwohl nicht ganz neu, wurden von Marinetti in einer hochrhetorischen Sprache vorgetragen, die etwas total Neues darstellen sollte, um so der selbstgenügsamen bürgerlichen Gesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg einen nachhaltigen Schock zu versetzen.

Obwohl viele dieser Tendenzen schon auf den späteren Faschismus vorausweisen und von ihm – in seiner ersten Phase – durchaus in die eigene Ideologie aufgenommen wurden, erfolgte eine engere Kontaktaufnahme zwischen diesen beiden Bewegungen erst in der kurzen Zeit zwischen Anfang 1919 und Anfang 1920. Vorher – also in den Jahren zwischen 1909 und 1919, besonders nach der erregten Debatte über die Frage, ob Italien in den Ersten Weltkrieg eingreifen solle oder nicht – hatte es lediglich eine gefühlsmäßige Affinität all jener gegeben, die sich als frustrierte bürgerliche Intellektuelle, als ungeduldige junge Nationalisten oder als sozial Unzufriedene außerhalb des Systems fühlten und daher entschlossen waren, es rücksichtslos zu zerstören. All diese Tendenzen konzentrierten sich schließlich auf zwei charismatische Gestalten: einen intellektuellen Führer (Marinetti) und einen politischen (Mussolini), für die es keinen Zweifel mehr gab, daß die Tage der parlamentarischen Demokratie und des Liberalismus endgültig vorüber seien.

Es läßt sich nicht leugnen, daß Mussolini auf seinem Weg zur Macht auch durch die revolutionären Manifeste der Futuristen unterstützt wurde, da sie ihm innerhalb der Intelligenz jene Respektabilität gaben, die er sonst nicht gehabt hätte. Marinetti begab sich in die politische Arena, indem er Triest zum Ausgangspunkt seiner Proklamationen wählte, in denen er sich zu einem anti-nationalen und zugleich anti-internationalen Sozialismus, einem scharfen Anti-Klerikalismus und einem Anti-Liebesknechtsschaftskonzept bekannte, um so den Menschen wieder die Fähigkeit zu geben, ihre Energien in geistige und politische Taten umzusetzen. Zwischen 1909 und 1913 erschienen mindestens drei solcher Manifeste. Ja, die Futuristen entwarfen sogar ein gemeinsames Programm für die Wahlen von 1913. In ihm forderten sie unter anderem folgendes: eine Stärkung der italienischen Armee, eine intensivere patriotische Erziehung der Kinder und Massen, eine Verbesserung der ökonomischen Bedingungen der Arbeiterklasse und *last, but not least* eine Politik der kolonialen Expansion. Außerdem wandten sich die Futuristen scharf gegen die marxistische Klassenkampf-Theorie und zogen es statt dessen vor, sich der Führung eines ‚Proletariats des Geistes‘ zu unterstellen, wie es Marinetti nannte.

Nach der Unterbrechung durch den Ersten Weltkrieg, an dem sich Marinetti und andere bekannte Futuristen (wie Boccioni und Sant'Elia, um nur die bekanntesten zu nennen) selbstverständlich als Freiwillige beteiligten, schlossen sich die Futuristen zu einer wirklichen Partei zusammen, deren Programm von Renzo de Felice in seinem Buch *Mussolini, der Revolutionär* gut zusammengefaßt worden ist:¹

Allgemeines Wahlrecht (das auch Frauen einschließt), Repräsentation auf der Basis gleichmäßiger Wahlbezirke, Einführung eines Ober- und Unterhauses, schrittweise Sozialisierung von Grund und Boden, Enteignung des unkultivierten oder schlecht bearbeiteten Bodens, Nationalisierung des Wassers und der Bodenschätze, Industrialisierung und Modernisierung der Städte, gleitende Einkommensteuer, schrittweiser Abbau der Armee und spätere Ersetzung durch ein Berufsheer, freie Justiz und wählbare Richter, Streikrecht für die Arbeiter, Presse- und Versammlungsfreiheit, Einführung des Achtstundentages, gleiche Bezahlung für gleiche Arbeit, kollektive Arbeitsverträge, ein alle Staatsbürger umfassendes Wohlfahrtsprogramm, staatliche Krankenversicherung und Altersfürsorge, die Beschlagnahme von zwei Dritteln der Kriegsgewinne, Maßnahmen, den Kriegsheimkehrern zu helfen, scharfe anti-klerikale Bestimmungen und die Einführung der Ehescheidung.

Zugegeben: dies war ein ‚radikales‘ Programm. Heute würde jedoch ein solches Programm kaum noch auf Widerstand stoßen, da es voller Allgemeinheiten steckt, denen selbst die verschiedensten politischen Gruppen ihre Zustimmung nicht verweigern würden.

Im gleichen Zeitraum kam es, wie gesagt, zu den ersten Kontakten zwischen dem Futurismus und dem Faschismus. Im Dezember 1918, nach der Gründung von „I Fasci“, traten viele Mitglieder der italienischen Marine, die sogenannten „gli Arditi“, sowohl der futuristischen Partei als auch den „I Fasci“ bei. Mussolini gebrauchte daher sie und die Futuristen, um sich einen beträchtlichen Einfluß

unter jenen Kriegsheimkehrern zu verschaffen, die in der unsicheren, ja explosiven Nachkriegszeit als eine der unzufriedensten Gruppen auftraten. Es besteht kein Zweifel, daß sich viele der überzeugten Futuristen, angefangen mit Marinetti, damals als Vorläufer des Faschismus empfanden und Mussolini als einen der Ihren betrachteten. Seine Partei erschien ihnen als eine Parallelbewegung in der Sphäre des politischen „strictu sensu“, die dazu bestimmt war, als Träger des nächsten politischen Regimes den Futurismus zur offiziellen Ideologie zu erheben.

Obwohl Mussolini in dem Moment, als ihm die politische Führungsrolle zufiel, die Futuristen weitgehend ignorierte, ja sogar zurückwies, läßt sich nicht leugnen, daß die Faschisten gewisse Taktiken dieser Gruppe, vor allem der *serate futuristi*, einfach weiterverwandten. Das gilt vor allem für das Konzept der Rhetorik als Waffe – wofür die Reden Mussolinis wohl das beste Beispiel sind. Doch, was noch wichtiger ist, die Futuristen gaben dem Faschismus das Ansehen einer dem Gedanken der Internationalität verschworenen kulturellen und politischen Avantgarde, das heißt eine ästhetische Verbrämung und zugleich einen moralischen Elan. All das wurde jedoch von den Faschisten, sobald sie an die Macht kamen, nicht mehr anerkannt.

Diese brüske Mißachtung der Futuristen durch Mussolini zeigte sich schon nach dem Debakel der Parlamentswahlen des Jahres 1919, als Marinettis Name direkt unter dem von Mussolini auf den Wahllisten erschien – und die Partei dennoch keinen einzigen Sitz im Unterhaus gewann. Als Mussolini, der im Vergleich zu Marinetti (und auch zu d'Annunzio) ein wesentlich geschickterer und gefährlicherer Politiker war, einsah, daß sich das politische Klima in Italien zugunsten der Konservativen änderte, ging er sofort dazu über, seine ‚revolutionären‘, das heißt anti-kapitalistischen und anti-katholischen Konzepte erheblich abzumildern. Daher bekamen viele Futuristen allmählich Skrupel, sich weiterhin mit ihm und seiner Partei zu identifizieren. Statt das futuristische Konzept des ‚Dynamismus‘ in den Vordergrund zu rücken, wurde Mussolini in der Folgezeit immer konservativer und willigte in jeden nur denkbaren Kompromiß ein, um endlich an die Macht zu kommen. Allerdings blieb Marinetti dem Faschismus selbst dann noch treu, als sich Mussolini zum „Duce“ erklärte, ja akzeptierte 1929 sogar die Mitgliedschaft in jener „Accademia d'Italia“, die er einst niederbrennen wollte – was dem Ende einer Bewegung gleichkam, die mit den denkbar wildesten Proklamationen angefangen hatte.

Jene Diagnose des Faschismus, die Prezzolini bereits 1923 aufstellte,² gilt auch heute noch. Er behauptete schon damals, daß der Faschismus keine einheitliche Ideologie besitze, sondern zwei verschiedene Bewegungen in sich einschließe, die sich anfangs ergänzten hätten, aber schließlich in offene Konfrontation miteinander geraten seien: eine gewalttätig-anarchistische (innerhalb deren auch der Futurismus tätig gewesen sei) und eine eher bürokratische, katholische, staatsverpflichtete (welche die Futuristen nicht nur abgelehnt, sondern deren sie sich geradezu geschämt hätten). Wie wir wissen, erwies sich die zweite Richtung als die stärkere, da sich der Faschismus im Laufe der Jahre mehr und mehr mit der Bourgeoisie und den traditionellen Power-Eliten ins Vernehmen setzen mußte, um das nötige

Minimum an Respektabilität zu gewinnen. Und so wurde Marinetti, wie auch d'Annunzio, von Mussolini als Exzentriker zwar geduldet, aber weitgehend entmachtet. *Sic transit gloria litterati*.

Marinettis Sprache, konzipiert wie ein Geschoß in den Händen jener revolutionären Poeten, die sich die Schaffung des ‚Neuen Menschen‘ für die ‚Neue Welt‘ zum Ziel gesetzt hatten, wurde schließlich ein lästiges und gefährliches Vehikel für ein Regime, dessen eigene Rhetorik immer flacher und leerer wurde, ja das sich schließlich eines imperialen und imperialistischen Jargons bediente, um sich nicht auf die Probleme jener prosaischen gesellschaftlichen Realität einlassen zu müssen, zu deren Lösung auch die faschistische Regierung weder fähig noch willens war.

Nachdem wir die Beziehung zwischen einer vorwiegend literarisch-ästhetischen Bewegung, nämlich dem Futurismus, und einer prinzipiell politischen, nämlich dem Faschismus, untersucht haben, stellt sich nun die Frage, was sich von der ersten italienischen Avantgarde für die Literatur ‚retten‘ läßt. Obwohl die meisten von Marinettis Schriften inzwischen fast unlesbar geworden sind, stellen sie doch einen einmaligen, wenn auch konfuse Versuch dar, in einer sich entwickelnden industriellen Gesellschaft die Maschine zum Symbol des Modernismus, der Macht und der Dynamik zu erheben, das heißt sie nicht mehr als Monster zu betrachten, das lediglich zerstört und die Menschen ihres Arbeitsplatzes beraubt, sondern als jene neue Göttin, welche die Menschen zusehends von Fron und Armut erlösen wird. Marinettis Verehrung der Maschine wie auch der industriellen Produktion im allgemeinen, innerhalb deren sich der neue Prometheus die Instrumente einer höheren Zivilisation schmiedet, ist wohl die erste, wenn auch seltsame Kontaktaufnahme eines italienischen Schriftstellers mit der ökonomischen Basis der modernen Gesellschaftsordnung. Marinetti sollte daher nicht nur als ein Fanatiker des Maschinellen, sondern auch als ein Schriftsteller gesehen werden, der sich bemühte, den Produkten dieser Maschinenwelt mit seiner neuartigen Sprache einen steigenden Glanz zu verleihen, um so der Gefühlswelt des vorindustriellen Bürgertums die Gefühlswelt des neuen produktiven Menschen entgegenzusetzen. Es wäre daher einseitig, behaupten zu wollen, daß sich der Futurismus, wie auch de Maria betont,³ in einem „Fetischismus der Maschine“ erschöpft. Was er wirklich wollte, war – um Marinettis eigene Worte zu gebrauchen – eine totale Umgestaltung des menschlichen Empfindungsvermögens, und zwar auf der Grundlage der großen naturwissenschaftlichen Entdeckungen, der neuen Formen der Kommunikation, des Verkehrs- und Informationswesens, welche – nach seiner Meinung – einen entscheidenden Einfluß auf die menschliche Psyche ausüben.

Das tatsächliche Ergebnis dieser hochgestochenen Poetik war jedoch lediglich eine Kompensationstherapie gegen jene Entfremdung, die aus dem zentralen Konflikt zwischen Subjekt und Objekt innerhalb der industriellen Gesellschaft resultiert, das heißt dem alten humanistischen Empfindungsvermögen (das wert ist, gerettet und erhalten zu werden) und den entfremdenden Auswirkungen der Maschine. Obwohl also der Futurismus die Göttlichkeit der Maschine ins Zen-

trum seiner neuen Mythologie stellte, konnte er für die negativen, ja grausamen Folgen dieser Maschinisierung keinen anderen Exorzismus finden als die Glorifizierung des Krieges, und zwar in der Form eines heilsamen ‚Stahlbades‘. Innerhalb dieser neuen Mythologie bleibt daher der Mensch in einem tödlichen Zirkel befangen: die Maschine schafft das gesteigerte Tempo, die Maschine und die zunehmende Geschwindigkeit führen zum Krieg, der Krieg zerstört die Maschinen und – mit ihnen – die Menschen.

Anstatt also an der Schaffung des ‚Neuen Menschen‘ mitzuarbeiten, der die Maschine endlich ‚zähmt‘ und für sich arbeiten läßt, trägt Marinetti, indem er den Götzendienst der Maschine unterstützt, lediglich zur weiteren Entfremdung jener Menschen bei, die, indem sie der neuen Dreieinigkeit von Maschine, Tempo und Krieg ihre Reverenz erweisen, ihre eigene Zerstörung beschleunigen. Und welches Instrument gebraucht Marinetti, um dieser neuen Religion eine sichtbare Form zu geben? Die Sprache. Die futuristische Poetik besteht daher weitgehend aus einem linguistischen Ritual, das sich bei seiner literarischen Produktion auf zwei Themen beschränkt: den Menschen und die Maschine. Um den Empfindungshaushalt des bisherigen Menschen von falschen Gefühlen zu ‚reinigen‘ und ihn damit zu befähigen, die neue Göttin zu akzeptieren, muß die Psyche des Menschen – nach Marinettis Meinung – total ignoriert werden, das heißt es muß das menschliche Ich (oder Ego) zerstört und durch etwas Objektiviertes ersetzt werden, welches den ‚Neuen Menschen‘ in die Lage versetzt, den tatsächlichen Kern der Dinge zu erkennen. Eine solche These läuft nicht nur auf eine totale Verwerfung des älteren Humanismus, sondern auf eine Negierung des Menschen schlechthin hinaus, da hierbei das kostbarste Instrument, mit dessen Hilfe sich der Mensch als Person zu erkennen gibt, nämlich die Sprache, total enthumanisiert wird.

Was also die futuristische Poetik in erster Linie bewirkte, war die Auflösung der Syntax, die Umstellung von Substantiven, um den Bedeutungsinhalt der einzelnen Sätze gewaltsam auseinanderzureißen, der Gebrauch des Verbs in seiner Infinitivform, um die menschliche und damit subjektive Stimme des Schreibenden zu eliminieren, die Abschaffung der Adjektive, um jede anthropomorphe Färbung oder Wertung des jeweiligen Objekts auszuschalten, und schließlich die Abschaffung des Adverbs als eines Bindeglieds zwischen Worten. Anstatt also die Schaffung des ‚Neuen Menschen‘ zu unterstützen, läuft diese ‚befreiende‘ Pseudorevolution der sprachlichen Mittel letztlich auf jenen uralten Traum hinaus, daß man in einer höchst komplexen Welt wieder wie ein Kind erwachen kann, das mit den vorgefundenen Objekten wie mit Spielzeugen hantiert und die fantastischsten Kombinationen dieser Objekte nur mit dem Band der Analogie zusammenhält. Hierin besteht Marinettis angeblich poetischer und schöpferischer Beitrag zu einer subjektiven Imagination in einer Welt, die vom Übel der älteren Gefühlsüberschwänge ‚gereinigt‘ ist. Dies ist seine Lösung des Problems der Industrialisierung und sein Bekenntnis zur Überlegenheit der Sprache über die Wirklichkeit und die menschlichen Angelegenheiten. (In Klammern sei an dieser Stelle auf jene interessante Parallele hingewiesen, die Roberto Tessari in seinem Buch *Il mito*

della macchina zieht.⁴ Die Ähnlichkeit zwischen Marinettis ‚Analogie‘ und einer Metapher des 17. Jahrhunderts, die als formale Mittel beide die Wandlungsprozesse innerhalb einer verwirrenden Gegenwart widerzuspiegeln suchten, bewegt Tessari dazu, den Futurismus als eine ‚barocke‘ Lösung der Probleme der industriellen Revolution zu bezeichnen.)

Doch nicht genug damit. Auch Marinettis Konzept einer ‚revolutionären‘ Literatur muß prinzipiell in Frage gestellt werden. Schließlich ist Literatur immer ‚kritisch‘ – allerdings als Ausdruck ihr vorausgegangener Prozesse. Ein radikaler Wandel der Gesellschaft kann nur durch eine wirkliche Revolution und nicht durch eine metaphorische herbeigeführt werden. Gerade der ‚Fall Marinetti‘ ist ein beredtes Beispiel dafür: Während er weiterhin eine formale Revolution befürwortete, veränderte sich die italienische Wirklichkeit, aufgrund der politischen Aktionen Mussolinis, in einer ganz anderen, jedenfalls nicht revolutionären Weise. Statt eine politische Bewegung in eine revolutionäre Avantgarde umzuwandeln, die sich auf die Schaffung des ‚Neuen Menschen‘ konzentriert, wurde Marinetti ein Instrument in der Hand jenes Politikers Mussolini, der lediglich die alten Privilegien der wirtschaftlich und politisch Mächtigen verteidigte. Und damit gliederte er sich in jene Maschinerie ein, welche die Schaffung einer neuen Gesellschaft nicht beschleunigte, sondern – im Gegenteil – eindeutig verlangsamte. Auf diese Weise wurde Marinetti letztlich zum Repräsentanten einer Arrièregarde, die all das unterstützte, was er und seine Anhänger ursprünglich zerstören wollten.

Marinettis Mißerfolge als ‚Revolutionär‘ hängen also weitgehend mit seiner Illusion zusammen, daß sich eine Bewegung, welche die gegebene Ordnung der Gesellschaft gewaltsam zu ändern versucht, auch von einzelnen Individuen (in seinem Falle von Dichtern) in Gang setzen läßt. Solche Prozesse vollziehen sich jedoch nicht auf dem Weg von der Literatur zur Gesellschaft, sondern umgekehrt: von der Gesellschaft zu den einzelnen Individuen. Indem Marinetti und seine Anhänger dennoch an den ‚subjektiven‘ Weg glaubten, bewiesen sie lediglich, wie gefährlich all jene Illusionen sind, mit ästhetischen Konzepten die Geschichte beeinflussen zu wollen. In der futuristischen Poetik stecken daher nicht die geringsten Ansätze zu einem politischen Verhalten. In ihr äußert sich einzig und allein die Unfähigkeit, zu einer kritischen Einschätzung der äußeren Wirklichkeit vorzustoßen, da sie diese Wirklichkeit stets als ein natürliches und nicht als ein gesellschaftliches Phänomen betrachtete. Und so reduzierte die futuristische Ästhetik die ‚Welt‘, von der sie nur verschwommene Allgemeinheiten wahrnahm, schließlich auf ein Ding, ja gab sich der Täuschung hin, ihren intimsten Lebensrhythmus in einer höchst expressiven Form einfangen zu können.

Als sich in Italien nach dem Zweiten Weltkrieg auf dem Gebiet des Romans und des Films der Neorealismus durchsetzte, dem das Verlangen zugrunde lag, die gesellschaftlichen Voraussetzungen jener Tragödie bloßzulegen, die zur Zerstörung dieses Landes geführt hatten, wurde es um die futuristische Poetik erst einmal still. Doch das währte nicht lange. In den letzten fünfzehn Jahren hat sich auch in Italien wieder eine Reihe von Autoren (Villa, Sanguineti, Malerba) in jene

internationale Avantgarde eingereicht, die sich zu folgenden Zielsetzungen bekennt: 1. dem Tod der Kunst, 2. der Verachtung ethischer oder historischer Inhalte in allen künstlerischen Hervorbringungen, 3. dem experimentellen Gebrauch der Sprache. Wie man sieht, sind diese Forderungen nicht besonders neu und erinnern in manchem deutlich an jene, wie sie in Italien bereits Marinetti und seine Anhänger verkündet hatten. Das Ziel dieser literarischen Strömung ist die völlige Ausschaltung des Menschen als eines fühlenden und denkenden Wesens aus der Kunst. Dies führt letztlich zu jener unpersönlichen, enthumanisierten Kunst, die sich auch von Computern herstellen läßt – wie das auf dem Gebiet der Musik und der elektronischen Lyrik bereits versucht wird.

In einer Gesellschaft, die sich selbst immer stärker ins Anonyme abzudrängen versucht und somit zu einer destruktiven Regression aus dem Menschlichen ins Mechanische tendiert, dürfte es nicht schwerfallen, darin einen posthumen Triumph der futuristischen Ästhetik eines Marinetti zu sehen. Schließlich steuern auch wir immer geschwinder und immer unvernünftiger auf jenes „Stahlbad“ zu, das endlich die von den Futuristen so sehnlichst herbeigewünschte *tabula rasa* schafft, indem es die Patienten nicht heilen, sondern töten wird.

Zum Abschluß noch zwei Worte über die angebliche Beziehung von Avantgarde und Revolution. Viele der heutigen Vertreter der Avantgarde beteuern immer wieder, daß sie durch ihre tiefschürfende Erkundung der grundlegenden Strukturen des menschlichen Ausdrucks, insbesondere der Sprache, zu einer direkteren Form der Erkenntnis und zugleich zu einer besseren Beziehung zur Wirklichkeit vordringen wollen. Doch dies ist die gleiche Illusion, die für alle Formen des linguistischen Platonismus typisch ist. Hier wird Sprache wieder einmal als ein in sich geschlossenes und selbstgenügsames System aufgefaßt, das Gedanken nicht ausdrückt, sondern produziert und damit über die objektive Wirklichkeit hinausgreift, indem es seine eigene Struktur an die Stelle jener Logik und ökonomischen Praxis setzt, von der nicht nur alle Bedeutungen, sondern auch alle Worte abhängen. Polemisch formuliert, könnte man sagen, daß dieser linguistische Neoplatonismus das Ergebnis einer intellektuellen Rechtfertigung des entfremdeten und selbstentmündigten Zustands des Geistes ist. Roland Barthes stellte daher die irre Frage: „Könnte nicht die Sprache schon vor dem Menschen existiert haben? Könnte nicht der Mensch ein Produkt der Sprache sein?“ Selbstverständlich! Warum nicht. Schließlich ist auch ein Pferd nur das Produkt eines anonymen Pferdseins. Ja, entspringt nicht letztlich alles einer semiotischen Idee: einem universalen Sprachapparat, der aus einem gewaltigen Supercomputer besteht, der ständig Neues schafft, das er jedoch sofort wieder zerstört, ob nun die Milchstraßen oder ihre Bewohner, einschließlich der Menschen, das heißt für den alles – wie in der Fernsehserie *Star Trek* – nur eine einzige letzte Episode ist?

Können wir daher überhaupt noch von einer sinnvollen Beziehung zwischen Avantgarde und Revolution sprechen? Ich glaube nicht. Seit den Futuristen verhält sich die Avantgarde weder revolutionär noch reaktionär, ist sie weder Granate noch Tank. Als Instrument der Kunstproduktion (wobei unter Kunst hier eine jener Waren verstanden wird, wie man sie den Konsumenten um des

Profits willen verkauft) kann sie sowohl von der einen als auch von der anderen Richtung ausgeschlachtet werden. Weit davon entfernt, uns ein besseres Verständnis der Wirklichkeit zu vermitteln – oder diese gar zu kritisieren oder zu verändern, begnügt sich die heutige Avantgarde mit einem bloßen Abklatsch dieser Realität und verstärkt damit lediglich das Gefühl jener Entfremdung der Menschen untereinander, das unseren neurotischen Existenzen zugrunde liegt. Auf diese Weise trägt die Avantgarde, statt die Menschen zu befreien oder zu verbessern, lediglich zu jener Tristesse und jenen falschen Erwartungen bei, die sich das ‚System‘ so herrlich zunutze macht. Wo heute noch eine Avantgarde existiert, gibt es meist keine soziale Revolution mehr. Wo dagegen eine tatsächliche soziale Revolution stattfindet, die in die tieferen Strukturen des gesellschaftlichen Systems eingreift, da fehlt es meist an einer Avantgarde – und man scheint sie dort auch nicht zu vermissen. All diese Prozesse spielen sich offenbar nach den Gesetzen der ästhetischen Unbestimmbarkeit ab.

Das anarchische Unbehagen der heutigen Avantgardisten (oder „operatori culturali“, wie man sie in Italien nennt) entspringt in vielen Fällen einer kompensatorischen (oder symbolischen) Aktivität für eine ungeschehene Revolution, die man fürchtet oder vielleicht auch gar nicht will. Jedenfalls begnügen sich jene, die verloren haben oder gar nicht wissen, wie man gewinnt, gern damit, die menschlichen Ausdrucksmittel unnötig zu ‚verkomplizieren‘, um so in das entfremdete Labyrinth der Avantgarde aufgenommen zu werden. Allerdings gibt es in Italien auch heute noch einige Künstler, Kritiker und Autoren, die ‚Sprache‘ auf eine wesentlich sinnvollere und für die Gesamtgesellschaft nützlichere Weise zu handhaben wissen. Als die Antipoden zu Marinettis Poetik, nach der Sprache außerhalb aller historischen und gesellschaftlichen Realitäten steht, das heißt als etwas Absolutes, Existentielles aus dem Instinkthaften hervorquillt, geben sie sich alle Mühe, die Sprache soweit wie möglich zu entmystifizieren, um auf ihre Historizität und zugleich gesellschaftliche Bedingtheit hinzuweisen. Sie versuchen das Negative und damit den enthumanisierenden Effekt der vorherrschenden Kommunikation bloßzulegen, indem sie sich der Faktensprache jener Individuen und Institutionen zu widersetzen suchen, die diese Fakten schaffen, die Unterordnung unter diese Fakten verlangen und aus diesen Fakten ihren Profit ziehen.⁵

(Aus dem Amerikanischen von Jost Hermand)

Anmerkungen

1 Renzo de Felice, *Mussolini* (Torino, 1965).

2 Vgl. *Il secolo 3* (1923).

3 L. de Maria, *Marinetti e il Futurismo* (Milano, 1973).

4 Roberto Tessari, *Il mito della macchina* (Milano, 1973).

5 Unter den Büchern, die sich mit der Avantgarde der letzten Jahrzehnte beschäftigt haben, erschien mir das brauchbarste das von Antonio Russi, *Avanguardia e/o rivoluzione. 1967–1974* (Pisa, 1973).

Faschismus und Avantgarde in Frankreich?

Ich muß gestehn, daß ich zunächst einige Schwierigkeiten mit dieser Fragestellung hatte, ja zweifelte, ob sie überhaupt sinnvoll sei. Von dem, was mich gegenwärtig beschäftigt, ist sie jedenfalls weit entfernt. Der militärische Bedeutungsgehalt der beiden Begriffe ‚Faschismus‘ und ‚Avantgarde‘ weist auf eine aggressive Männerwelt. Derlei scheint veraltet. Der Bereich der Kultur, so meine ich, erfährt heute eine Neuvermessung, und damit verwittern zugleich einst geläufige Terminologien, nicht anders als alte Wegweiser an nicht mehr begangenen Pfaden. Zu diesen Phantomen zählt für mich auch das doppelte Wortfeld, dem ‚Faschismus‘ und ‚Avantgarde‘ angehören. Als Kategorien sind solche Begriffe wirklich nicht mehr sehr brauchbar. Vor die Aufgabe gestellt, sie dennoch irgendwie in Zusammenhang zu bringen, erwäge ich ernsthaft, ob nicht gerade dieser Verlust an verbindlichem Sinn einen ersten Schritt in jene Richtung darstelle.

An zeitgenössischen Beispielen für das bewußte Abstoßen von vertrauten Begriffen mangelt es nicht. Robert Wohls Buch *Generation of 1914*¹ sprengt mit voller Absicht die Vorstellung einer geschlossenen Generationseinheit, die in seinem Titel enthalten ist. Noch unmittelbarer sind die Bezüge in Theodore Zeldins unlängst erschienener Geschichte Frankreichs von 1848 bis 1945.² Nirgendwo im Register dieser mit peinlicher Akribie durchgeführten, rund zweitausend Seiten umfassenden kultur- und gesellschaftshistorischen Untersuchung erscheint das Wort ‚Avantgarde‘, und selbst das Wort ‚Faschist‘ taucht nur ein paarmal auf. „Pétain“, bemerkt Zeldin, „war kein Faschist. Faschisten gab es viel eher in Paris als in Vichy. Der zügellose Wortschwall ihrer Zeitungen verlieh dem Regime zwar einen Anstrich faschistischer Phraseologie, aber die Wirklichkeit sah anders aus.“³ Diese Erkenntnis erweist sich auch für meine eigenen Überlegungen als hilfreich. Ich ziehe der gängigeren Rede vom ‚literarischen Faschismus‘, die mehrdeutig ist, den Ausdruck „faschistische Phraseologie“ vor. Doch möchte ich dessen Bedeutungsgehalt noch genauer bestimmen. Denn obschon es sich vielleicht um „Phraseologie“ handelte, will sagen um eitles Geschwätz angesichts der brutalen Realität der politischen Situation, so wurden gleichwohl diejenigen, die hier das faschistische Wort führten, ganz direkt – so wie andere auf Umwegen – in etwas verwickelt, was nun wahrhaftig kein belangloses Unternehmen war. Die Verbindungen, die ich, wie versuchsweise immer, zwischen Faschismus und Avantgarde herstellen werde, zielen auf solche Vertreter der Literatur: auf Schriftsteller also, deren „faschistische Phraseologie“ mehr als ein bloßer Anstrich war.

Die zunehmende Wendung zu dem, was Valéry als „sprachliche Aufräumarbeit“ (*nettoyage de la situation verbale*) bezeichnete, hilft mir dabei freilich nicht übermäßig. Festzuhalten ist vorweg, daß die französische Niederlage von 1940 eine massive Begriffsverwirrung bewirkte. ‚Faschismus‘ und ‚Kollaboration‘

wurden schlechthin austauschbar. Doch in Wahrheit stimmte das gar nicht. Zwei führende Gestalten des französischen Faschismus wurden von den Nazis in Konzentrationslager verschleppt; einer von ihnen, Georges Valois, starb dort. Und das Umgekehrte, wonach etwa ‚Kollaboration‘ gleichbedeutend mit ‚Faschismus‘ gewesen wäre, trifft ebensowenig zu. Überdies hatte die faschistische Bewegung Frankreichs, im Unterschied zur hektischen Tätigkeit kleiner autonomer Rechtsgruppierungen, nie genügend Zeit, um wirkliche Durchschlagskraft zu erlangen. Lediglich die fünf Jahre von 1934 bis 1939 standen ihr zur Verfügung. Sie fand auch nie den starken Führer, dem es hätte gelingen können, ihre verstreuten Splittergruppen zu einer Einheitsfront zusammenzuschweißen. Die „Parti Unique“, dieser Wunschtraum aller französischen Faschisten, blieb ein Gebilde der Phantasie. Als Bewegung war der französische Faschismus ohnehin nicht sehr attraktiv, soweit ich mich erinnere. Das Jahrfünft, in dem er sich manifestierte, ist ja Teil meiner persönlichen Lebensgeschichte; und weil ich wohl schon damals zu jener nichtkommunistischen Linksliberalen wurde, die ich noch jetzt bin, so mag das auch auf mein Urteil über ihn abfärben. Nein, der französische Faschismus war stets eine ziemlich trübselige und unheroische Angelegenheit. Keinerlei nationale Notwendigkeit oder Leidenschaft hatte ihn hervorgerufen; und vollends fehlte ihm die Dynamik seiner beiden Nachbarbewegungen. Sein Wesen bestand im Grunde aus Nachahmung. Ich fürchte, wir neigen dazu, sowohl seine eigene Wichtigkeit als auch die politische Bedeutung der Schriftsteller, die ihm anhängen, zu übertreiben. Wir machen ihn förmlich zu einer Art Mythos. Die Wogen der Parteilichkeit lassen, indem sie abebben, viele ungelöste Fragen zurück.

Eine erste Schwierigkeit ergibt sich demnach aus dem Bezugspunkt für den Begriff ‚Faschismus‘. Auf wen und was darf dieser rechtens angewandt werden? Als kürzlich Roland Barthes, in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France, Sprache als solche – jegliche Sprache, nicht etwa eine spezifische Form von Rhetorik – mit dem Schimpfwort ‚Faschismus‘ belegte, frönte er offensichtlich einer weidlich platten Art der Zweideutigkeit für Eingeweihte, die auf die rein gefühlsmäßige Vorbelastung des Begriffs baut. Ähnlich auch Philippe Sollers in der Zeitschrift *Tel Quel* vom Winter 1974. Als er dort die russische Gesellschaft eine ‚faschistische‘ nannte, geschah dies im Zuge seiner politischen Entwicklung: er zinkte sozusagen seine geistigen Spielkarten neu, um sie mit jener Entwicklung zur Deckung zu bringen. Soll ich also meinerseits Louis Aragon, weiland eine der Stützen stalinistischer Orthodoxie, im Rückblick als ‚Faschisten‘ betrachten?

Im üblichen Sprachgebrauch läßt sich das Wort ‚faschistisch‘ inzwischen fast unbegrenzt dehnen und zurechtbiegen. Es ist, wie die bildliche Redeweise bei Barthes lehrt, auf jede Art von System oder Autoritätsentfaltung anwendbar, die einem mißfällt. Eine neuere Studie über den Schriftsteller Brasillach aus der Feder von William Tucker – ein nützliches Werk, nebenbei gesagt – trägt den Titel *The Fascist Ego. A Political Biography of Robert Brasillach*. Ist ein ‚faschistisches Ich‘ mithin ein Wesen für sich: ein Archetyp, den man von einem ‚demokratischen‘

oder ‚kommunistischen‘ Ich, ja am Ende gar von einem ‚avantgardistischen‘ säuberlich trennen kann? Wann tritt es geschichtlich zum ersten Male auf? Und wie halten wir es mit dem entsprechenden Über-Ich?

Die jüngste Faschismusforschung dürfte im Lichte dieser Sinnentleerung, dieses Schwunds an verbindlichem Wortgehalt zu sehen sein. Sie hat viel Mühe darauf verwandt, nicht nur den Faschismus selber, sondern auch dessen verschiedene „Deutungen“ immer wieder zu prüfen und kritisch abzuschätzen sowie die diversen „Faschismen“ oder „Spielarten des Faschismus“ zu untersuchen. Da George Mosse, der sich bei solch wackerer Aufräumarbeit besonders verdient gemacht hat, im vorliegenden Band vertreten ist, brauche ich auf diese Fragen nicht näher einzugehen; ich möchte hier lediglich zum Ausdruck bringen, wie sehr ich Mosse verpflichtet bin. Indes leuchtet ein, daß jede Behandlung des Themas notwendig eine Definition voraussetzt. Alles hängt eben davon ab, wie weit oder wie eng wir das Wort ‚Faschismus‘ fassen. Was mich betrifft, so habe ich mich nach einigem Zögern dafür entschieden, als ‚Faschisten‘ ausschließlich diejenigen Schriftsteller zu betrachten, die in den dreißiger und vierziger Jahren einer sich offen zum Faschismus bekennenden politischen Gruppierung angehörten und auf deren leidenschaftlichen antidemokratischen Aktivismus eingeschworen waren. Es sind das nur wenige: im wesentlichen Alphonse de Chateaubriant, Robert Brasillach, Drieu la Rochelle und Lucien Rebatet – wozu noch, als einziger Autor von wirklichem Rang, Céline kommt, dieser höchst beunruhigende politische Einzelgänger (falls man ihn überhaupt als politisch einstufen darf). Wie alle anderen, so wurde auch er bereits ausführlich behandelt. Namentlich David Hayman und Marc Hanrez – der letztere für Céline – haben dabei bahnbrechende Arbeit geleistet.⁵

Chateaubriant werde ich ganz beiseite lassen. Das soll nicht heißen, daß er uninteressant sei. Aber er lebte in einer phantastischen Märchenwelt, in der Hitler als eine Art Heiland fungierte. An diese Wahnvorstellung klammerte er sich, ein sonderbarer Visionär, sogar noch nach Kriegsende. Chateaubriant starb in Deutschland, wo er sich zuletzt in das Studium orientalischer Kulte versenkt hatte; sein Werk als solches ist von geringer Bedeutung. Anders hingegen verhält es sich mit Rebatet. Obwohl er nicht einmal viel veröffentlicht hat, ist das bisher von ihm Gedruckte kraftvoll und von dokumentarischem Gewicht. Nach dem Rückzug der Deutschen wurde er als Kollaborateur zum Tode verurteilt; doch es gelang ihm, der Hinrichtung zu entkommen. Seitdem hat er allerdings ein etwas schattenhaftes Dasein geführt.

Der am ausgiebigsten Erörterte unter den französischen Faschisten ist Drieu la Rochelle. Zwei neuere Werke zeugen von der Faszination, die er nach wie vor ausstrahlt. Das eine ist ein erschöpfender, 592 Seiten langer Bericht über Drieus Leben, verfaßt von den beiden Literaturwissenschaftlern Grover und Andreu;⁶ das andere stammt von dem amerikanischen Historiker Robert Soucy und nennt sich *Fascist Intellectual: Drieu la Rochelle*.⁷ Soucys Buch ist ein wertvoller Beitrag, dem ich manche Anregung verdanke; doch sein Titel ist trotzdem bezeichnend. In Wirklichkeit nämlich schloß sich Drieu, wie Andreu und Grover betonen, der

faschistischen „Volkspartei“ (*Parti Populaire Français*) erst 1933/34 an. Damals aber war er vierzig Jahre alt und hatte ein Gutteil seines Schaffens bereits hinter sich. Er mag ja ein „Intellektueller“ gewesen sein – jedoch ein Faschist war er, strenggenommen, vor 1933 nicht. Auch den 1893 geborenen Drieu hatte, wie so viele junge Europäer, das Fronterlebnis des Ersten Weltkriegs geprägt. Er war voller Begeisterung ins Feld gezogen und hatte sich zweifellos mit Bravour geschlagen. Aber entscheidend wurde für ihn seine *Mesure de la France*, wie der Titel einer Schrift von 1923 lautet. Drieu „legte Maß“ an sein Vaterland und erkannte die Notwendigkeit politischer Organisationsformen auf internationaler Ebene. Er kehrte mit sehr gemischten Gefühlen aus dem Krieg in das Leben eines verwöhnten Bürgersohnes zurück, das ihn gleichwohl nicht befriedigte.

Das innere Ungenügen an dieser Lebensform ist die treibende Kraft in Drieus Schaffen. Es scheint, daß ihn die Erinnerung an eine heroische Selbstentfaltung niemals losgelassen hat. Auch das Dasein eines unersättlichen Don Juan – was bei ihm mit einer latenten Männlichkeitsmystik zusammenhing – vermochte jenen Verlust nicht aufzuwiegen. Nur der literarische Erfolg kam prompt. Sechs Jahre lang war Drieu eine Art surrealistischer „Mitläufer“, der sich insbesondere zu Aragon hingezogen fühlte, ehe er dann, als sich die Surrealisten dem Kommunismus zuzuwenden begannen, mit deren Gruppe brach. Doch schrieb Drieu keineswegs nach surrealistischem Muster. Er war einfach einer der vielversprechenden jungen Schriftsteller, wie sie der angesehene Verlag Gallimard zu hätscheln pflegte. Damals entstand auch eine enge Freundschaft mit Malraux, die sogar die tiefe politische Spaltung zwischen den beiden überdauern sollte. Dennoch war Drieu kein inkonsequenter Mensch. Er wirkt lediglich, bis in sein letztes oder vorletztes Lebensjahr hinein, merkwürdig uneinheitlich. Seine Gedichte und Romane protokollieren zwar die „Entwicklung“ (freilich im Sinne des Hogarth-schen *Progress*) der Söhne des französischen Bürgertums, die gleichsam über Nacht aus den Schützengräben ins Paris der Nachkriegszeit zurückkamen, in dessen hektischer Welt sie sich, ernüchtert und illusionslos, ihren Weg bahnen mußten. Drieu selber aber ließ sich derweil von den Reizen der Literatenzirkel umgarnen. Ein echter Rebell gegen die Gesellschaft, einer der Tat, war er nie.

Und Brasillach? Jünger noch als Drieu, war er gewiß der vergnügteste Hedonist in ganz Paris, wohin er 1928 aus der Provinz gekommen war, um – auch dies typisch für die *middle class* – die berühmte École Normale Supérieure zu beziehen. Doch selbst er empfand „Haß“ auf jene moderne Welt, in der er so prächtig gedieh, und entlud ihn ungeniert. Derlei war schick. Als ein Mensch, der fürs Cliquen- und Klüngelwesen wie geschaffen war, wußte sich Brasillach in den politisch-literarischen Kreisen der Rechten rasch einen Platz zu erobern. Seine schriftstellerische Laufbahn war bereits gesichert, als er kaum dreiundzwanzig Jahre zählte. Der junge Brasillach galt als literarisches Wunderkind und wurde zugleich als einer der blonden Playboys der damals noch kleinen Action Française herumgereicht. Der ungewöhnlich selbstzufriedene Narzißmus, den er dabei an den Tag legte, bildet einen ziemlichen Gegensatz zur Haltung Drieus, der eher einem bitteren Masochismus huldigte. Zahlreiche vertraute Freunde – man kann

die Zeugnisse bei Tucker nachlesen – schildern Brasillach als ausgesprochen scharmant. Später allerdings, in seiner ‚Glanzzeit‘ während der deutschen Besetzung, wirkte er auf Beobachter, die weder Faschisten noch Kollaborateure waren, als unerträglich selbstgefälliger, oft zudem übelgelaunter antisemitischer Schnösel. Jedenfalls war auch er kein Rebell. Brasillach hat sich von der Gesellschaft, so scheint es, eine Vorstellung gemacht, die ungefähr jener mythischen griechischen Polis entsprach, wie sie von seinem Lehrer André Bellessort, dem berühmten Altphilologen, entworfen worden war. Ein statisches Bild also von einer musterhaften Ordnung und Geschlossenheit, wie sie auch von Brasillachs Kreisen erstrebt wurde. Daraus erklärt sich zum Teil seine feindselige Ablehnung der marxistischen Anschauung vom Klassenkampf. Brasillach verstand herzlich wenig vom französischen Volk, das er mit seiner Koterie gleichsetzte. Wie Drieu, so sehnte er sich irgendwie nach tätiger Teilhabe am Leben einer Gemeinschaft – nur daß eben Drieus Sehnsucht aus dem Fronterlebnis entsprungen war. Ein Gespür dafür, wie sehr sie selber an ihre Klasse und Nation gebunden waren, besaß keiner von ihnen. Noch auch ging ihnen jemals auf, daß sie, wenn sie schon beim politischen Spiel mitmischen wollten, und nun gar in jener aufgewühlten Zeit, sich besser mit den tatsächlichen Gegebenheiten in eine konkretere Beziehung hätten setzen sollen.

Das politische Denken der beiden ist zur Genüge untersucht worden. Originalität irgendwelcher Art weist es, zumindest in meinen Augen, nicht auf. Der unruhige Entwicklungsgang Drieus, der mit Hoffnungen auf den Völkerbund begann, dann zu einem vagen Interesse am Kommunismus führte und schließlich in einen Faschismus umschlug, der sich auf Abneigung gegen ebendiesen Kommunismus gründete: dieser ganze Entwicklungsgang ist – sieht man vom letzten Schritt, dem in die Kollaboration, ab – eigentlich banal. Brasillachs Entwicklung verlief zwar geradliniger, doch darum nicht weniger trivial; denn er landete stracks im Faschismus, nachdem er zuvor Anhänger der Action Française mit ihrem Royalismus gewesen war. Freilich, wirkliche Unabhängigkeit von ihr zeigt sich bei Brasillach erst ab 1936: nämlich seit seiner Zugehörigkeit zu dem faschistischen Journalistenteam der Zeitschrift *Je suis partout*, einer politisch-literarischen Wochenschrift. Blickt man auf die französische Rechte insgesamt, so stellt man fest, daß keiner dieser zwei Männer über den unbeugsamen doktrinären Starrsinn eines Charles Maurras, die historische Perspektive eines Jacques Bainville oder den glühenden, bis zur Idiosynkrasie gesteigerten katholischen Glauben eines Georges Bernanos verfügte. Maurras, Bainville und Bernanos schlugen andere Pfade ein. Drieu und Brasillach hingegen, enttäuscht von dem, was sie als das Mediokre der demokratischen Welt empfanden, in der doch ihr Weizen blühte, verkündeten mit monotoner Hartnäckigkeit deren „Dekadenz“ – was natürlich ebenfalls allgemein beliebt war. Ganz dieselbe Thematik findet sich zum Beispiel bei Henry de Montherlant, auch wenn keiner der beiden jene fanatische Hingabe an die Literatur und Nietzschesche Verachtung für die Politik teilte, durch die es Montherlant gelang, sich *au-dessus de la mêlée* zu halten. Gleich vielen französischen Intellektuellen der Zeit war beiden bewußt, daß das Europa der autonomen

Nationalstaaten im Begriff war, endgültig abzutreten; beide sahen sie, wie sich das Ungewitter in Deutschland allmählich zusammenbraute, und waren voller Beunruhigung angesichts eines parlamentarischen Systems, das offenbar außerstande war, seine dringenden Probleme zu lösen. Doch was sie selber an Zukunftsreflexion zu bieten hatten, lief auf ein bloßes Entweder-oder hinaus. Sie dachten in Doppelbegriffen und abstrakten Gegensätzen: hie Völkerbund oder Kommunismus, Hitlers Europa oder Stalins Europa. Und für Drieu jedenfalls hieß das letzten Endes: hie Rußland oder die Vereinigten Staaten. Die Wendungen und Wechselfälle der Geschichte fanden in diesen Deduktionen keinen Raum. Darum wohl kam Drieus wie Brasillachs persönliches Unglück von draußen. Alle beide ließen sich dazu verleiten, Spekulation und Existenz gleichzusetzen, ohne daß sie das geistige Rüstzeug besessen hätten, um in der politischen Arena eine Rolle zu spielen. Ja, sie waren – das muß hier mit Nachdruck hervorgehoben werden – nicht einmal politische Theoretiker. Sich mit den Dingen wirklich auseinanderzusetzen lag ihnen ganz und gar nicht. Viel eher als in der Welt der Tatsachen waren sie in den Pariser Salons und im Trubel der Redaktionsstuben zu Hause. Sie führten die Revolution zwar im Munde, und Brasillach mehr als Drieu; aber sie waren keine Revolutionäre. Weder im Leben noch im Denken und am allerwenigsten in ihrem Schreiben.

Man tut ihnen daher kaum unrecht, glaube ich, wenn man sie als typische Pariser Literaten bezeichnet. Zur Hälfte waren sie Journalisten, obschon keine berufsmäßigen, zur anderen Hälfte Schriftsteller. Sie spielten gern ein wenig mit politischen Ideen, wie so viele Intellektuellen. Spielend auch lösten sie sämtliche Probleme: nämlich mit Hilfe derselben abstrakten Logik, die sie seinerzeit auf dem Gymnasium gelernt und angewandt hatten. Wäre die französische Niederlage ausgeblieben, so wären sie vermutlich, ohne in jener Zwischenkriegszeit weiter Aufsehen zu erregen, im Kreis der reichen Nichtstuer, die sich literarisch betätigten, einfach aufgegangen. Ihr gefährlicher Fehlgriff bestand offensichtlich darin, daß sie in der apokalyptischen Atmosphäre der endenden dreißiger Jahre die Literatur kurzerhand auf die Geschichte übertrugen.

Eins der beharrlich wiederkehrenden literarischen Themen ist im frühen 20. Jahrhundert die Vorstellung, daß ein neues Menschenbild geschaffen werden müsse. Es gab ja den „neuen Menschen“, wie er von den Marxisten verheißen wurde. Und er, als *homo economicus* im Gewand der Marxschen Analyse, schien das abendländische Persönlichkeitsideal verneinen zu wollen. Die Alternative dazu bot der neue „faschistische Mensch“, dessen Heraufkunft Brasillach beredt verkündete. Das „neue Zeitalter“ werde das faschistische sein. Der Vormarsch seiner „Avantgarde“ sei unaufhaltsam. Ihr gehöre die Zukunft. Zurückbleiben aber werde ein erstarrtes, versteinertes Frankreich . . . So Brasillach. Doch ist bemerkenswert, daß er diese doppelte Zukunft gleichwohl auf internationale Begriffe brachte:

Wir haben die Geburt des Faschisten gesehen. Da die Wissenschaft zwischen *homo faber* und *homo sapiens* unterscheidet, sollten wir diesen *homo fascista* vielleicht den Etikettierern und Schubladenliebhabern unterbreiten. Selbst diejenigen nämlich, die

seine Benennung nicht akzeptieren, müssen mit ihm bekannt sein – und sei es auch nur, um ihn bekämpfen zu können. Er steht vor ihnen wie zu anderen Zeiten der christliche Ritter, der sich auf sein Schwert und sein Kreuz stützt, oder wie der bleiche Verschwörer, der an seiner geheimen Druckerpresse für die Revolution arbeitet. Der faschistische Mensch ist eine der unmißverständlichsten Verkörperungen der Epoche.⁸

Brasillachs *homo fascista* sollte dann bei Drieu zum „Hitlerschen Menschen“ werden. Aber natürlich war er ein purer Mythos – was Brasillach, der Sorel zitiert, auch genau wußte: „Man beurteilt Mythen danach, ob sie auf die Gegenwart einzuwirken vermögen.“⁹ Das Vorstellungsbild von der einsamen Männergestalt könnte in der Tat eins der Unterscheidungsmerkmale zwischen den faschistisch und den kommunistisch Orientierten jener Jahre sein; denn beide Gruppen hatten sich für eine bestimmte Zukunft entschieden. Bei Brasillach war freilich ein kurioses Wortgebräu an die Stelle der Realität getreten. Man kann es als eine Art Mittelding zwischen visionärem Optimismus und propagandistischem Wunschenken definieren. In ihm verschmolz die dem politischen Fortschrittsdenken eigentümliche Revolutionsmystik – das jakobinische Erbe Frankreichs – mit dem uralten Thema der Verteidigung des Abendlandes gegen Heiden und Barbaren, wie es von den Faschisten ausgeschlachtet wurde. Als „Avantgarde-Figur“ stammte der Brasillachsche *homo fascista* aus der französischen Vergangenheit.

Obschon bei weitem nicht so naiv, läßt auch Drieu in seinen viel abstrakteren Ansichten von der politischen Problematik seines Landes wie erst recht in seiner Theorie eines faschistischen Sozialismus jedwede konkrete Perspektive vermissen. Es sind dies hastige, einander je nach Laune und Umständen widersprechende Gebilde, hingesetzt, ja hingeschleudert in einer Art ununterbrochener Panikstimmung. Solch unbeständige Mischungen waren für die Zeit ziemlich typisch. Eher atypisch waren dagegen die willigen Selbsttäuschungen Brasillachs, die noch weit mehr als das Denken Drieus von politischer Verblendung und mangelndem *common sense* zeugen. Keiner von ihnen vermochte einen erkennbaren Einfluß im Bereich der praktischen Politik auszuüben, wiewohl der Propagandaapparat der Nazis, der sie für seine eigenen Zwecke einspannte, sie in diesem Wahn zu bestärken suchte. Und sowenig wie sie besaß Céline das nötige Rüstzeug, um eine politische Rolle zu spielen. Aber da er so gänzlich anders geartet war, will ich ihn vorläufig lieber zurückstellen. Alle drei haben jedenfalls Mitte der dreißiger Jahre den Faschismus unterstützt. Es waren jene entscheidenden Jahre, als die faschistische Bewegung Frankreichs in Doriot tatsächlich eine Führergestalt hervorgebracht zu haben schien und es überhaupt den Anschein hatte, als werde der Faschismus ganz Westeuropa unter seine Kontrolle bringen. Doch spätestens 1941 hatte sich das Blatt gewendet. Céline tat bereits nicht mehr mit. Drieu war dabei, sich das Ausmaß seines Fehlers klarzumachen; ähnliches vollzog sich, obgleich langsamer, mit Brasillach. Die Ereignisse hatten ihre düsteren Schatten auf die faschistischen Hoffnungen dieser Männer geworfen. Nun waren alle drei die Gefangenen ihrer Worte und Äußerungen, während sich deren Kontext rapid veränderte.

Die Schwierigkeiten häufen sich beim zweiten Teil unserer Formel, der Bezeichnung ‚avantgardistisch‘. Eigentlich ist sie ja inzwischen längst veraltet. Begriffe wie ‚modern‘ oder ‚experimentell‘ haben sie abgelöst – zweifellos deshalb, weil der ideologische Unterbau, dem die militärische Metapher einst ihre Anziehungskraft verdankte, heute nicht mehr recht tragfähig ist. Wird die Bezeichnung trotzdem in Pariser literarischen Kreisen bemüht, so geschieht dies häufig, wie der englische Kritiker John Weightman¹⁰ bemerkt hat, im Sinne eines politischen Schachzugs, mit dem man versucht, sich Anerkennung zu verschaffen. Wer sich als aufmerksamer Beobachter des Pariser Literaturbetriebs mit den Worten ‚avantgardistisch‘ oder ‚Avantgarde‘ konfrontiert sehe, schreibt Weightman, sehe sich damit zugleich vor die Frage gestellt, ob nicht die Kulturentwicklung schon wieder ein Stück „in die Zukunft“ fortgeschritten sei und ihn auf ihrem „Vormarsch“ gar „unter den Versteinerungen der Vergangenheit“ zurückzulassen drohe. Es ist dieselbe Metaphorik, wie ich sie vorhin, in bewußter Entlehnung, für den Mythos vom „neuen Menschen“ gebraucht habe. Renato Poggiolis Buch *Theory of the Avant-garde*,¹¹ mit dem der erste Anstoß zur Erforschung des Gegenstandes gegeben, aber freilich auch einige Verwirrung gestiftet wurde, sowie die zehn Jahre danach in rascher Folge erschienenen Werke von Richard Gilman (*Decadence. The Strange Life of an Epithet*)¹² und Matei Calinescu (*Faces of Modernity. Avant-garde, Decadence, Kitsch*)¹³ haben die historischen und begrifflichen Zusammenhänge auf breiter Basis beschrieben. Der Reichtum an Zitaten, Fußnoten und bibliographischem Material, den sie vor uns entfalten, belegt die Lebhaftigkeit der hier in Gang befindlichen kritischen Sondierung. Mir scheint jedoch andererseits, daß das Bedürfnis, erläuternde Untertitel beizufügen, auch eine gewisse definitorische Unsicherheit verrate. Die Folgerung, zu der Gilman im Hinblick auf den Dekadenzbegriff gelangt, begegnet immerhin ebenso, und zwar bei jedem der drei, hinsichtlich des Begriffs der ‚Avantgarde‘, mit dem sich jener berührt. Zu keiner Zeit – darin stimmen sämtliche Untersuchungen überein – waren diese Begriffe in ihrem Bezug auf die jeweils sich entwickelnde Literatur klar definiert oder, mit Gilman zu reden, „showed [themselves] in clear lines set off from the rest of art and thought“.¹⁴ Wir Heutigen, nach einem Jahrhundert angestrengter literarhistorischer Forschung, sind nicht länger imstande, uns den geschichtlichen Wandel in der Literatur als Leistung einer Phalanx begeisterter Krieger vorzustellen, die voller Kraft und Mannesmut in jungfräuliches Gebiet eindringen, um dem nachrückenden Gros eine Bresche zu öffnen. Wenn je etwas ein Mythos war, dann dies. Was eine Bewegung zur ‚Avantgarde‘ macht, ist auf alle Fälle genauso sehr das, was nach ihr kommt, wie das, was sie hinter sich läßt. Und das eine wie das andere ist nur im Nachhinein bestimmbar. Calinescu durchschaut den besagten Mythos durchaus, zieht aber gleichwohl aus der gegenwärtigen Abwesenheit solcher Avantgarde einen höchst pessimistischen Schluß.

Übrigens ging dieser Mythos mit einem weiteren, nicht minder mächtigen eine Art von dialektischem Spannungsverhältnis ein. Ich meine den Rimbaudschen vom Künstler als dem Rebellen, dem gefallenen Engel, dem Opfer der Gesell-

schaft. Beide beruhen auf ein und derselben Anschauung. Die Gesellschaft wird – unbewußt – als homogene Struktur aufgefaßt, außerhalb deren der Künstler seinen Ort wählt oder vom Publikum zugewiesen bekommt. Er steht über der Gesellschaft oder jenseits von ihr. In den Jahren zwischen den Weltkriegen waren beide Mythen noch verbreitet und wirksam.

Wie Calinescu anmerkt, sind die ersten Schriftsteller, die sich in Frankreich der Metapher von der Avantgarde (wenn auch keineswegs schon des Wortes selbst) bedient haben, die Dichter der Pléiade aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Denn diese Gruppe nannte sich ursprünglich *La Brigade*. Ihre Ziele waren jedoch rein ästhetischer Natur; ihre Rhetorik und der Geist, der sie in dem kurzen Jahrzehnt ihres Aufstiegs beseelte, standen mit dem Ethos der sich damals formierenden sozio-politischen Hierarchie in vollem Einklang. Der Wunschtraum einer ausdrücklichen Verknüpfung von ästhetischer und politischer Avantgarde stammt erst aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die utopischen Sozialisten haben ihn geschaffen, die Romantiker – zumindest eine Zeitlang – übernommen. Bei Poggioli, Gilman und Calinescu (sowie im vorliegenden Band bei Jost Hermand) findet man die vielfachen Konflikte und Spannungen dargelegt, die seit Baudelaire zwischen den Begriffen einer ästhetischen und einer gesellschaftlichen und politischen Avantgarde, zwischen dem, was Künstler unter „Modernität“ verstanden, und dem, was der Bourgeoisie dafür galt, im einzelnen erwachsen sind. Bekanntlich – und ich darf wohl auf Nachsicht rechnen, wenn ich hier grob vereinfachend vorgehe – war es die an Neuerungen reiche Zeit vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis in die beginnenden zwanziger Jahre, in der das Schlagwort ‚Avantgarde‘ so richtig in Schwang kam. Die zwar weniger auffälligen, doch unverkennbaren Symptome des Wandels in allen Bereichen der europäischen Kultur, Veränderungen institutioneller, weltanschaulicher, wirtschaftlicher und wissenschaftlicher Art, wurden von ihm freilich eher bloß begleitet als angekündigt und eingeführt. Einigen seiner mehr zwielichtigen Bedeutungsmöglichkeiten boten der Erste Weltkrieg und die Russische Revolution Nährstoff.

Das Frankreich der zwanziger Jahre erweckte den Eindruck, als dränge in ihm eine neue ‚Avantgarde‘ an die Spitze. Aufs engste, enger sogar noch als in den Vorkriegsjahren, arbeiteten überall Schriftsteller, Maler und Komponisten zusammen. Schien sich nicht überhaupt der gesamte kulturelle Nährboden erneuern zu wollen? Besonders kennzeichnend für die Epoche war die Leichtigkeit, ja Virtuosität, mit der sich die Künstler von einem Medium zum anderen bewegten. Jean Cocteau ist ein Musterfall, desgleichen Hans Arp; und Picasso ist berühmt dafür, wie virtuos er sich der verschiedenen Ausdrucksformen der Bildenden Kunst zu bedienen wußte – ganz zu schweigen von den Surrealisten. Aber als sich gegen Ende des Jahrzehnts die politische Atmosphäre immer mehr verdüsterte, wandte sich das Gros der französischen Literatur von der Suche nach einer neuen Sprache ab und wieder stärker den Traditionen der Vergangenheit zu. Nicht nur die dadaistische Forderung, durch absichtliches Entweihen und Zerstören der alten Formen gänzlich mit allem Herkömmlichen zu brechen, sondern die moderne Literaturbewegung insgesamt, mit Einschluß des Surrealismus, wurden

im Frankreich der dreißiger Jahre von der so eindrucksvollen wie erschreckenden Hegemonie (und Qualität) einer literarischen Produktion überschattet, die das im Raum des Politischen entstandene Vakuum zu füllen trachtete. Die Neue Sachlichkeit oder „Nüchternheit“, John Willett zufolge,¹⁵ die sich in der deutschen Kunst der Weimarer Republik durchsetzte, äußerte sich auf der anderen Seite des Rheins als Rückkehr zu traditionellen Schreibweisen und als engere Bindung an eine angstvoll nach Anzeichen für Stabilisierung Ausschau haltende Leserschaft. Diese Tendenz verstärkte sich während der Besatzungszeit noch und dauerte bis weit in die fünfziger Jahre hinein.

Um die gewandelte Lage der Avantgarde besser ins Licht zu rücken, möchte ich kurz auf das Bild von der französischen Literatur eingehen, wie es in Gustave Lansons *Histoire de la littérature française* den französischen Schulkindern vermittelt wird. Lanson stellt diese Literatur als imposanten Marsch von Meisterwerk zu Meisterwerk dar, als das Tun großer literarischer Schöpfer, die Themen und Formen verantwortungsvoll betreuen und dafür Sorge tragen, daß alles seinen ordentlichen Verlauf nimmt. Die Konzeption ist offensichtlich an die im 19. Jahrhundert herrschende einer fortschreitenden Entwicklung angelehnt, und sie erlaubt es bequem, dem avantgardistischen Schema den ihm zukommenden Platz einzuräumen. Poggioli beginnt denn auch seine Untersuchung des ‚Avantgarde‘-Begriffs mit einem Zitat aus Apollinaires Gedicht über „Ordnung und Abenteuer, Tradition und Invention“ in den Künsten, das für jene Auffassung um Verständnis wirbt. Es entfaltet eine Dialektik zwischen den Werken der Vergangenheit, die mittlerweile die „Vollkommenheit der Ordnung“ verkörpern, und dem gefährlichen Auftrag der zeitgenössischen Künstler, die an den Grenzen solch bestehender Ordnung ihren mühsamen Kampf kämpfen und neue Länder, „fremdartige und gewaltige“, erobern müssen, die dann ihrerseits wieder ins Bestehende eingeordnet werden.

„Ungefähr hundertfünfzig Jahre lang“, heißt es bei Weightman, „ist die französische Literatur durch das Auftauchen immer neuer literarischer Bewegungen geprägt, die wir, wenn wir so wollen, als Avantgarde bezeichnen können. Und jede wurde in der Regel von einer neuen Literaturtheorie begleitet. Diese ständige Abfolge hat allmählich zu einem doppelten Vorstellungskomplex geführt: nämlich nicht nur zu dem Glauben, daß die Literatur Veränderungen unterworfen sei, was sich schließlich von selbst versteht, sondern zu der keineswegs selbstverständlichen Überzeugung, daß auch die Prinzipien, die das Schaffen von Literatur konstituieren, zu verändern seien, wenn die Literatur nicht stagnieren soll.“¹⁶ Die Konzeption vom Wandel in der Literatur, gemäß ihrer Herkunft aus dem 19. Jahrhundert und dessen Theorie von der fortschreitenden Entwicklung, nahm also geradezu wissenschaftliche Züge an. Die These hinwiederum, daß man sich radikal von der Vergangenheit abkehren müsse, führte zu einer neuen Vorstellung vom künstlerischen Schöpfungstum. Rimbaud liefert hierfür das maßgebliche Beispiel. Daß derlei über Lanson und Apollinaire noch beträchtlich hinausgeht, dürfte deutlich sein; denn was damit zur Triebfeder jenes Wandels gestempelt

wird, ist nicht mehr und nicht weniger als ein Prinzip formaler Verlagerung. Und das ist in der Tat ein radikal abweichender Ansatz für ‚Avantgarde‘. Er verbindet sich zudem mit etwas, was vermutlich eins der Hauptunterscheidungsmerkmale zwischen den Auffassungen des 19. und des 20. Jahrhunderts bildet.

In den Jahren zwischen den Weltkriegen wurde das Pariser Establishment weitgehend, obschon nicht ausschließlich, vom Verlagshaus Gallimard beherrscht, das auch die berühmte *Nouvelle Revue Française* (N.R.F.) herausbrachte. Verlag und Zeitschrift hatten natürlich ihre Gegenspieler in der katholischen Presse; doch keine andere Gruppe kam ihnen an Ansehen auch nur gleich, und ihr Einfluß machte sich überall geltend. Aber die N.R.F. war damals eben nicht so sehr die ‚Avantgarde‘-Zeitschrift, für die noch Poggioli sie hielt; vielmehr steuerte sie, seit 1925 unter der Herausgeberschaft des gewinnenden, ja fesselnden Jean Paulhan, einen mittleren Kurs, der sich am ehesten als ‚liberal‘ definieren läßt. Man war literarischen Neuerungen offen, indem man Kriterien anwandte, die zwar mehr einschlossen als den gängigen Geschmack des gebildeten Bürgertums, ihm jedoch nicht etwa den Laufpaß gaben. Im ganzen gesehen, war diese N.R.F. so unpolitisch wie elitär gesinnt und folgte damit genau den Richtlinien, die bereits 1908/09, bei ihrer Gründung unter den Nachwehen der Dreyfussaffäre, festgelegt worden waren. Denn das Ziel war ja seinerzeit gewesen, die Polarisierung, die jene Affäre in der französischen Intelligenz hervorgerufen hatte, wiederaufzuheben. Die neugegründete Zeitschrift sollte „frei von politischer oder theoretischer Beeinflussung“ bleiben, auf alle Nützlichkeitsabwägungen verzichten und zwischen dem Traditionellen und dem Innovativem stets das Gleichgewicht halten. Was sie auch unstreitig tat: ich erinnere bloß an ihre höfliche Anerkennung der Dadaisten, die diese Anfang der zwanziger Jahre so erbitterte. Bei N.R.F./Gallimard erschienen in der reichen Zwischenkriegszeit die Frühschriften solch kühner Neuerer wie Henri Michaux, Francis Ponge, Raymond Queneau und schließlich sogar die Manifeste des visionären Artaud. Man hielt seine schützende Hand über die esoterischen Versuche des Kreises um Bataille und Blanchot, förderte aber gleichzeitig diejenigen „neuen“ Schriftsteller, die auch allgemeiner lesbar waren – darunter Giono, Malraux und St. Exupéry. Nicht eine einzige ‚Avantgarde‘ nur, sondern mehrere (wenn der Begriff schon fallen muß) wurden so gehegt und gepflegt; und jede von ihnen nahm ihre besondere Stellung innerhalb der kulturellen Metamorphose ein, die wir in Kunst und Literatur als ‚die Moderne‘ bezeichnen. Ich will, um diese Funktion der *Nouvelle Revue Française* vollends zu umreißen, einen der ausschweifenden Sprachscherze von Joyce auf sie übertragen:

It behove [the N.R.F.] in literary matters to admonish literary men and to make them tremble lest what had in the past been excellently commenced might be in the future not with similar excellence accomplished.¹⁷

In gewissem Sinne war demnach jeder, der für Gallimard schrieb, wie mo-

dernistisch auch immer, bereits ein zukünftiger ‚Klassiker‘. Die Erregung der literarischen Fehden flaute zusehends ab, und damit verblaßte auch das dramatische Bild von den Avantgardisten als Eroberern.

Die gesamten dreißiger Jahre hindurch, so schrill sie waren, hielt die *N.R.F.* an ihrer unparteiischen Einstellung und literarischen Urbanität fest. Sie druckte politisch gänzlich unvereinbare Autoren wie den Surrealisten Breton, den zum Kommunisten gewordenen Aragon und den Faschisten Drieu; selbst Célines *Voyage au bout de la nuit* hätte Gallimard verlegt, wäre ihm nicht eine Konkurrenzfirma, Denoël, um vierundzwanzig Stunden zuvorgekommen. Ob der Verlag auch Célines spätere, brutal antisemitische Traktate veröffentlicht oder nachgedruckt hätte? Es wäre recht lehrreich, das zu erfahren. Bisher ist nichts dergleichen geschehen, obwohl Gallimard Céline in die Reihe seiner *Pléiade*-Ausgaben aufgenommen hat. Doch auch über die *N.R.F.* hinaus wuchs durch deren Haltung das Gefühl, ernst zu nehmende Schriftsteller seien Teil einer gefeierten Gemeinschaft, für die theoretische und politische Differenzen geringe Bedeutung besitzen. Die Front der literarischen Größen, die damals dominierten, war in der Tat kompakt: Colette, Claudel, Valéry, Gide und, obschon erst posthum, Proust. Und in jeder Gattung folgten dichtgedrängt andere. Da gab es – um mich auf den Roman zu beschränken – Mauriac, Giraudoux, Romain, Duhamel, Roger Martin de Gard, also die „neuen Romanciers“ von 1910, die inzwischen zu Lieblingsautoren der bürgerlichen Mittelschichten geworden waren; etwas jünger, zu Drieus Generation gehörig, waren Yourcenar, Bernanos, Green, Montherlant, Malraux, Giono, Jouhandeau, Céline, Queneau, Bosco, Aragon; ja, es gab bereits die ersten Werke von Nathalie Sarraute und von Brasillachs linken Altersgenossen Paul Nizan und Jean-Paul Sartre. Die Liste der Lyriker, wenn auch weniger bekannt, ist nicht minder ausgedehnt; kürzer zwar, aber ebenso vielfältig, ist die der Dramatiker. Frankreich sonnte sich darin, daß seine Kultur wieder einmal blühe – was immer sonst stagnieren mochte, die Literatur war es jedenfalls nicht. Sie hatte es in jenen Jahren wirklich auf sich genommen, die lastenden Bedrängnisse, ob sozio-politischer oder metaphysischer Art, tatkräftig anzupacken; sie hatte sogar, in Gestalten wie dem Flieger St. Exupéry oder dem überzeugten Linksabenteurer Malraux, ihre eigenen Vorbilder des vielberufenen „neuen Menschen“ hervorgebracht. Weder Drieu noch gar Brasillach ragten aus dem Gewimmel des literarischen Paris als besonders eindrucksvolle Köpfe heraus. Sie waren durchschnittliche Autoren wie andere mehr. In ihrem französischen Kontext sind sie, glaube ich, mit Männern wie Ezra Pound, Knut Hamsun, Gottfried Benn und Ernst Jünger in keiner Weise vergleichbar, auch nicht mit dem zumindest wegen seiner Wirkung auf die Zeitgenossen wichtigen Marinetti oder selbst dem Spanier Azorín.

Drieu und Brasillach waren aber ebensowenig Avantgardisten. Nicht einmal mit Fragen der modernen Ästhetik waren sie als Schriftsteller befaßt. Doch standen sie darum der Avantgarde keineswegs ablehnend gegenüber. Ihre Vorlieben hatten sie natürlich: Brasillach zum Beispiel begeisterte sich für das neue Medium des Films, ertrug geduldig das bizarre Gehaben Salvador Dalis und war

ein treuer Anhänger nicht nur Prousts und der Colette, sondern auch des Pitoëffschen Avantgardetheaters, da es wie er antikomunistische Ansichten vertrat. Was Drieu betrifft, so war er, wie erwähnt, volle sechs Jahre eine Art Mitläufer der Surrealisten, für deren Bemühungen um das, was heutige französische Kritiker *une nouvelle écriture* nennen, er sich durchaus aufgeschlossen zeigte. Beide hatten sie in den Zirkeln der literarischen Welt, die man respektierte, einen recht ehrenhaften Platz inne. Dieses Milieu strömte ohnedies eine Atmosphäre der Sicherheit und geistigen Autorität aus. Wie unsicher freilich bis heute die Begriffe ‚Dekadenz‘, ‚Avantgarde‘ und ‚Moderne‘ zwischen den Bereichen des Ästhetischen, Psychologischen und Gesellschaftlich-Politischen schwanken und dabei jede erdenkliche Verwirrung stiften, haben Poggioli, Gilman und Calinescu zur Genüge festgestellt. Ich versage mir deshalb, die vielen soziopsychologischen Analysen zu wiederholen, die bereits unternommen wurden, um die verhängnisvolle Fehlentscheidung jener zwei Schriftsteller zu erklären. Offenbar spielte aber die genannte Begriffsverwirrung eine Rolle. Es hat tatsächlich den Anschein, als bestehe eine gewisse Entsprechung zwischen der bürgerlichen Umwelt sowie den traditionellen Ausdrucksformen, worin sich die beiden so fest verschanzt hatten, und ihrem Eintreten für den Faschismus, das sie als zukunfts-trächtig und „revolutionär“ im großen Maßstab betrachteten. In jedem von ihnen klappte, wiewohl auf jeweils verschiedene Weise, ein tiefer Zwiespalt zwischen ihrer Lebensform und literarischen Karriere einerseits und andererseits ihrer Fähigkeit, den drohenden Zusammenbruch dieser Welt wirklich zu begreifen. Der Faschismus diente ihnen da einfach als Schutzwall. Mir scheint, daß sie wie in den dreißiger Jahren auch noch unter der Besatzung, solange sie faschistisch gesinnt blieben, unvermindert darauf pochten, daß ihnen als *hommes de lettres* eine privilegierte Stellung gebühre, die ganz fraglos an ihre Persönlichkeit gebunden sei. Sie wähten, in der Rolle politischer Avantgardisten auftreten und zwischen dem alten Frankreich und einer künftigen, dieses Frankreich „verjüngenden“ Neuordnung der Dinge auf internationaler Ebene vermitteln zu können: und zwar gerade auf Grund ihres geistigen Ranges, den sie auch im Umgang mit der Besatzungsmacht zu bewahren hofften. Drieu und Brasillach hatten augenscheinlich keinerlei Ahnung, wie sehr alles Geistige und Kulturelle vom Politischen bestimmt wird. Auch war ja der Aufruf, die gefährdete Kultur des Abendlandes zu verteidigen, ein bloßer Propagandaslogan der Nazis, während umgekehrt die von beiden propagierte Wiederherstellung kultureller Wechselbeziehungen mit Deutschland, nach all den nationalistischen Exzessen des Ersten Weltkriegs, das Anliegen breiterer literarischer Kreise in Frankreich war. Namentlich eben die *N.R.F.* zählte zu diesen liberalen Kreisen, doch auch ein Mann wie André Gide.

Hitlers ideologische Position ist weder von Drieu noch von Brasillach je durchdacht worden. Dieser, der die politische „Dekadenz“ seiner Landsleute anprangerte, hatte nicht vorausgesehen, daß sein Tadel ihn als Franzosen ebenfalls treffen würde. Und jener, als er in der Besatzungszeit die Herausgeberschaft der *N.R.F.* übernahm, meinte zwar, er werde deren unpolitische Einstellung aufrecht-

erhalten können; doch in den Augen der Nazis übte er eine politische Funktion aus. Das gleiche galt aus französischer Sicht. Beide Männer wurden mit Beginn der deutschen Besatzung unweigerlich und vor allem anderen zu politischen Figuren. Ihr Traum, durch Zusammenarbeit mit den Nazis zur politischen Verjüngung ihres Landes beitragen zu können, mündete in die Katastrophe, so wie sich die gesamte faschistische Bewegung Frankreichs als Fiasko erwies. Was übrigblieb, jedenfalls für Drieu, war schließlich nur wieder – verknüpft mit einer Vertiefung seines eigenen Schaffens – die Zuflucht bei derselben Literatur, die er vorher geringgeschätzt hatte. Dann folgte der Selbstmord, jedoch ohne daß sich ein eingreifender Wandel in Drieus Haltung gezeigt hätte. Brasillach hingegen kehrte in den Schoß des Katholizismus zurück und endete vor dem Exekutionskommando. Ein Gnadengesuch für ihn wurde abgewiesen. Der Umstand, daß es von zahlreichen führenden Schriftstellern Frankreichs unterzeichnet worden war, macht noch einmal deutlich, daß das Verfahren gegen Brasillach, obwohl man ihn ‚nur‘ als Vaterlandsverräter angeklagt hatte, ein durch und durch politisches war.

Der Fall Célines liegt anders. Auch kam dieser aus einer völlig anderen Umwelt. Er entstammte dem Pariser Kleinbürgertum, hatte nicht das Gymnasium, sondern lediglich die Volksschule besucht und war bereits früh nach Deutschland und England geschickt worden, um sich für eine in Aussicht genommene kaufmännische Laufbahn die nötigen Sprachkenntnisse anzueignen. Damit begann ein Leben, das ihn weit über den engen Umkreis seiner Herkunft hinausführen sollte. Céline war erst vierunddreißig, als er schon eine Zeitlang in Äquatorialafrika gewelt und sich in der Schweiz, den Vereinigten Staaten, in Kanada und Kuba aufgehalten hatte. In den dreißiger Jahren besuchte er erneut Deutschland, ferner Rußland und Finnland. Sein Weltbild war niemals auf Frankreich begrenzt. Nach einer schweren Verwundung im Ersten Weltkrieg hatte er zielbewußt seine Ausbildung vorangetrieben und war schließlich Arzt geworden. In dieser Eigenschaft war er zunächst im Auftrag der Rockefeller Foundation, danach in dem des Völkerbundes gereist, bis er zuletzt in Clichy, einem der Arbeitervororte von Paris, seine eigene Praxis eröffnete. Aus alldem ergab sich seine Anschauung von der Gesellschaft. Sie ist stets die des Arztes und übernational. Wenn Céline von Dekadenz sprach, so meinte er damit ganz konkret die verderblichen Auswirkungen des Alkohols oder der Tuberkulose in den Pariser Vororten; darin sah er die Schulbeispiele für den schädlichen Einfluß unserer modernen städtischen Zivilisation. Mit *Voyage au bout de la nuit* erhob er eine ebenso machtvolle wie zutreffende Anklage gegen diese Zivilisation und die von ihr so unbedacht entfesselten zerstörerischen Kräfte, die das menschliche Leben – sei es durch Kriege, koloniale Ausbeutung oder das unkontrollierte Wachstum einer in den verschmutzten Vorstädten zusammengepferchten und dort sich selbst überlassenen Bevölkerung – im großen Ausmaß bedrohen. Tatsächlich erweckt das Buch auf den ersten Blick gar nicht den Eindruck eines avantgardistischen Werkes. Es bedient sich auf meisterhafte Art der vertrauten Technik des Schelmenromans, ist als fiktive Autobiographie in der Rückschau erzählt, basiert aber auf persönlichen

Erfahrungen; und was seine Wirkung auf den Leser angeht, so beruht sie auf zweierlei: der Gestaltung des Antihelden Ferdinand und der Verwendung des derben, vom Volk gesprochenen Umgangsfranzösisch als Literatursprache.

Céline war indes nicht der erste, der mit den semantischen und syntaktischen Regeln der konventionellen französischen Literatursprache brach. Den Auftakt hatte immerhin schon Jarry mit *Ubu Roi* gegeben; die Dadaisten waren ebenfalls nicht müßig gewesen; und unter Célines Altersgenossen machte sich bald schon Queneau an die Arbeit. Doch für Céline bedeutete jene Form die Schaffung einer doppelten *persona*, des Erzählers und des Helden, der dann seinerseits, ganz wie dies bei Jarry und dessen Ubu geschehen war, seinen Schöpfer sowohl im Bewußtsein des Publikums als auch letztlich, glaube ich, in Célines eigenem verdrängte. Dr. Destouches, nach allem, was sich feststellen läßt, ein freundlicher, obzwar schwieriger Mann, wurde zu Ferdinand und damit zu einem Menschen, der fortwährend auf der Flucht vor der Wirklichkeit ist, bis er endlich als Krankenwärter in einer schäbigen Anstalt für Geistesgestörte Unterschlupf findet. Gegenüber *Voyage au bout de la nuit* bringt auch noch Célines zweiter Roman, *Mort à crédit*, keine wesentlichen strukturellen Veränderungen, wiewohl hier der Stil bereits experimenteller wirkt und zusätzliches Material aus der persönlichen Erfahrungswelt des Autors ausgewertet ist. Erst mit dem brisanten Traktat *Mea Culpa* von 1936, an den sich in rascher Folge zwei weitere, *Bagattes pour un massacre* und *L'école des cadavres*, anschlossen, beginnt die faschistische Eskapade Célines. Mit diesen drei Schriften besiegelte er sein Schicksal. Zugleich begann in ihnen Ferdinand in „Céline“ aufzugehen, und es vollzog sich jener Umbruch, mit dem sich Céline unzweideutig, wenn schon nicht unter die Avantgardisten, so doch unter die Neuerer auf dem Gebiet der *écriture* einreihete. Das Abenteuer, auf das er sich begab, war trotz allem eher ein literarisches als ein politisches, war eher von ihm selbst herbeigeführt als von außen erlitten.

Célines Erstlingsroman schlug Anfang der dreißiger Jahre wie eine Bombe ein. Fast durchweg wurde *Voyage au bout de la nuit* als ein Werk der Linken oder als Musterbeispiel für eine auf gänzliche Zerstörung abzielende anarchistische Revolte aufgefaßt. An seinem bewußten Willen zur Provokation gab es in der Tat keinerlei Zweifel. Arthur und Ferdinand, zwei Medizinstudenten, kommen in einem Pariser Café durch Zufall auf die Frage nach der französischen „Rasse“ zu sprechen. „Sie ist ja auch großartig“, meint Arthur pflichtschuldigst. Die Erwiderung, die er damit auslöst, könnte nicht ätzender sein:

Was Du Rasse nennst, ist nur ein zusammengewürfelter Haufen trüffäugiger, verlauster, vom Schüttelfrost geplagter Schurken wie ich. Aus allen vier Winkeln der Erde kommend, haben sie sich hier als Besiegte versammelt, um Krankheit, Pestilenz und Kälte zu entkommen. Wegen des Meeres können sie nicht mehr weiter. Das ist Dein Frankreich – und das sind Deine Franzosen.¹⁸

Für einen künftigen Faschisten ist derlei wohl kaum ein sehr vielversprechendes Debüt.

Eine der Schwierigkeiten bei der Beschäftigung mit Céline liegt in seiner

Swiftschen Ironie, die auch im Titel des ersten seiner politischen Traktate zum Ausdruck kommt: „Wird man, um die Arbeitslosigkeit auszurotten, die Arbeitslosen ausrotten?“ Die Art, wie hier der Mensch gegen eine Abstraktion ausgespielt wird, ist für Célines Angriffe typisch. Nicht minder bezeichnend ist die eigenartige Dialektik, die er dabei verwendet. So entfaltet etwa das Gespräch zwischen Arthur und Ferdinand ein gleichsam rituelles Argumentationsmuster aus *agon* und *sparagmos*, wetteiferndem Zusammenfügen und wildem Auseinanderreißen, bis die Debatte sprachlich irgendwie an einen Endpunkt gerät – ohne aber logisch einen Schlußpunkt zu erreichen. Ihr Fortgang erwächst eher aus einer Häufung parataktisch nebeneinander hingesezter Aussagen. Es gibt Kritiker, die darin, in solchem Ausbrechen aus der verbindlichen Struktur logischer Rede, ein Kennzeichen für das Verfahren der Moderne erblicken.

Jedoch der Form nach ist *Voyage au bout de la nuit* alles andere als anarchistisch. Zudem besteht überhaupt kein Grund, Céline mit seinem pikarischen Antihelden in einen Topf zu werfen. Seine konsequent durchgehaltene *écriture*, die den Rhythmus und die Syntax volkstümlichen Sprechens sammelt und systematisiert, ausweitet und instrumentiert, erweist sich als wirkungsvolles Mittel bei der Schaffung einer Perspektive, die sich gerade durch die Romanfigur Ferdinand hindurch eröffnet; und da diese Perspektive so homogen ist, schafft sie zugleich die Illusion eines im herkömmlichen Sinne zusammenhängenden Raum-Zeit-Kontinuums. Aber das ist Augentäuschung, *trompe-l'oeil*. Im afrikanischen Dschungel des Célineschen Buchs läuft die Zeit für Ferdinand in Wirklichkeit rückwärts, um erst nach Erreichen ihres äußersten Fluchtpunkts wieder in die entgegengesetzte Richtung, also vorwärts, zu laufen. Denn wenn Ferdinand in die Gegenwart zurückkehrt, so geschieht dies – und zwar ohne erkennbaren Bruch in der Darstellung – im Bauch eines Sklavenschiffes aus dem 17. Jahrhundert, das ihn ins heutige New York befördert. Diese Verlagerung im Raum-Zeit-Kontinuum, als Abkehr von einer linearen Erzählweise, ist abermals ein Kennzeichen moderner ästhetischer Technik. Sie steht im Buch vereinzelt, doch unter strenger künstlerischer Kontrolle. Und was sie unterstreicht, ist nicht nur der Abstand zwischen der Erzählhaltung des Autors und derjenigen Ferdinands. Sie enthüllt darüber hinaus die mythische Dimension des Erzählten. Alle vier Teile des Buches werden von einem einzigen übergreifenden Blickwinkel erfaßt und zusammengehalten, der sich überall durchsetzt: in den Episoden wie in der Thematik, in der Struktur wie im Semantischen. *Voyage au bout de la nuit* legt die Gebrechlichkeit der Anmaßung des Tieres Mensch bloß, das seine physische Herkunft und Verwundbarkeit vergessen hat. Kriege sind eine der Erscheinungsformen dieser Überhebung, die von Dünkel geblähten, Krankheiten mit sich schleppenden Kolonisatoren eine andere, eine dritte die von Schmutz starrenden Elendsquartiere der Arbeiter. Was alles nichts anderes besagt, als daß Céline als Schriftsteller mit seinen faschistischen Landsleuten und Kollegen und deren Welt und Gesellschaft nicht das geringste gemein hat. Die entlarvende Verzerrung, die seine Menschenschilderung kennzeichnet, steht den Verfahrensweisen der deutschen Expressionisten (etwa eines George Grosz) wesentlich näher. Freilich gibt sie sich mehr

burlesk als tragisch. Doch was sie aufs Korn nimmt, ist dasselbe wie das von den deutschen Expressionisten Gezeißelte: die aufgeblähte Stupidität der Reichen, die Dummheit, Käuflichkeit und brutale Grausamkeit der Armen, überhaupt die erschreckende Abgestumpftheit des modernen Lebens, die Céline um sich wahrnahm. Das sind die gesellschaftlichen Erscheinungen, gegen die sich die Gewalt seiner Zerstörung richtet. Sie will das Zerstörerische zerstören. Von einer ideologischen Ausrichtung allerdings kann in Célines ersten Romanen sowenig die Rede sein wie bei ihm selbst.

Wie konnte es demnach geschehen, daß er sich in jenen entscheidenden Jahren zwischen 1937 und 1941 mit dem Faschismus einließ, ja ausgerechnet von dessen widerlichster und blutigster Seite her, nämlich der antisemitischen, den Weg in die Kollaboration fand? Célines Faschismus und Antisemitismus führten zu seiner seltsamen Odyssee durch das geschlagene Deutschland und seiner Gefangensetzung in Dänemark, 1950 zum Prozeß gegen ihn wegen Landesverrat und zur Verurteilung in Abwesenheit, schließlich im Jahr darauf zu seiner Amnestie. Der Mann, der nach Frankreich zurückkam, war körperlich gebrochen; aber seine Kräfte als Schriftsteller waren unverbraucht. Ja, die meisten Kritiker sind sich darin einig, daß gerade das Spätwerk Célines dessen bedeutsamste Neuerungen enthält. Julia Kristeva hat, Céline mit Artaud und Majakowski verknüpfend, in einer interessanten, obschon unnötig abstrakten Analyse¹⁹ den Versuch unternommen, einen Zusammenhang zwischen faschistischer Ideologie und der *écriture* dieses Spätwerks aufzudecken. Ganz will mich ihr Ergebnis zwar nicht überzeugen; doch ihr Versuch ist mindestens insofern begrüßenswert, als er die bisherigen, rein thematisch orientierten Analysen ideologischer Belange ein gutes Stück hinter sich läßt. Das Ideologische reicht ohnehin weit über die individuelle Künstlerpersönlichkeit hinaus und ist in den seltensten Fällen dazu geeignet, einen Schriftsteller zu definieren.

Der ‚Fall Céline‘ wurde mehr als irgendein anderer durch Leidenschaften und Parteilichkeit, ja zu einem gewissen Grad durch Célines eigene Ausflüchte, die bis zur Unaufrichtigkeit gingen, verdunkelt. Ich stütze mich hier auf die unparteiische Revision dieses Falles, wie sie von Jacqueline Morand,²⁰ einer Rechtsanwältin und Politologin, vorgelegt wurde. War also Céline ein Faschist? Er hat stets bestritten, je für eine politische Partei eingetreten zu sein. Morand kommt zu dem Schluß, daß dies der Wahrheit entspricht. Es scheint, daß Céline von der Kollaborationspresse eine Befürwortung des Doriotischen Parti Populaire als Keimzelle eines Parti unique unterschoben wurde, die er nie gegeben hat. War er also ein Kollaborateur? Morand hat sämtliche Äußerungen Célines in der Kollaborationspresse – sie sind ziemlich dürftig und außerdem größtenteils Briefe – sorgfältig zusammengestellt und überprüft, und ihr Schluß lautet, daß er in dieser Hinsicht äußerst zurückhaltend war. Das bekannte Tagebuchzeugnis Ernst Jüngers wirkt daher nicht ganz glaubwürdig. Im Gegensatz zu Brasillach hat Céline offenbar nicht in Nazikreisen verkehrt. Seine wirkliche Annäherung an den Faschismus vollzog sich vielmehr in Verbindung mit seinem gehässigen Antisemitismus, der 1937 mit *Bagatelles pour un massacre* zum Ausbruch kam. Bezeich-

nenderweise erschien diese Schrift zur selben Zeit wie ein Neudruck von Célines Doktorarbeit über Leben und Werk des Arztes Semmelweis. Ignaz Philipp Semmelweis, in den Augen Célines ein Held und Heiliger, wird von ihm als Opfer der Borniertheit des Wiener medizinischen Establishments dargestellt. Er war Jude.

Gleichwohl gibt es keinerlei Entschuldigung für ein Buch wie *Bagatelles pour un massacre* und die im Anschluß daran veröffentlichte *École des cadavres*. Zu behaupten, die Juden seien Rassisten und unter anderem darauf aus, die arischen Menschen zu verfolgen, war 1937 schwerlich witzig. Doch ich möchte den Rahmen, in den diese Äußerungen gehören, lieber offenlassen und das Buch von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachten. Denn verwoben mit seinen rüden und mannigfachen Angriffen auf die Juden ist ein zweites beherrschendes Thema: eine Célinesche *ars poetica*.

Man hat *Bagatelles pour un massacre* etwas verschämt als Roman eingestuft. Und das Buch besitzt auch, jedenfalls im Ansatz, eine romanhafte Struktur, die der Eingangsszene von *Voyage au bout de la nuit* nachgebildet ist. Wieder entwickelt sich eine Auseinandersetzung: und zwar zwischen Ferdinand, der diesmal als Schriftsteller auftritt, und seinem Freund, einem Juden mit dem beziehungsreichen Namen Gutman. Als sich das Gespräch Ferdinands Kritikern zuwendet, wirft Gutman – sarkastisch, versteht sich – die ‚Judenfrage‘ auf. Der Ton ist ungefähr der eines „Jaja, wir wissen schon, Ferdinand, deine Kritiker, das sind lauter Juden“. Gutman ruft seinem Freund, als Entgegnung auf dessen antisemitische Ausfälle, all jene ‚pikarischen‘ Charakterzüge des alten Ferdinand, wie sie sich mutmaßlich in der Presse spiegeln, ins Gedächtnis: „Du prahlst herum wie ein Jude, Ferdinand. Deine Zeitungsbesprechungen sind abscheulich. Du bist bestechlich, unehrlich, ein ekelhafter Kerl, hinterhältig, gemein, taub, ein Verleumder. Und jetzt gar noch ein Antisemit – das schlägt dem Faß den Boden aus.“ Auch zwei andere Gesprächspartner des ‚Romans‘ führen Argumente gegen Ferdinands militanten Antisemitismus ins Feld, indem sie zum Beispiel darauf hinweisen, daß die Juden die einzigen Leute seien, die Bücher läsen. Sie machten sich doch wirklich nützlich und taten gut. Und Ferdinand selber beklagt sich darüber, daß er keinen einzigen Spießgesellen für seine antisemitische Hetzkampagne finden könne. Doch es bleibt Gutman vorbehalten, die ganze Auseinandersetzung bündig zusammenzufassen. „Du bist völlig verrückt, Ferdinand“, erklärt er; „ich werde dich in eine maßgeschneiderte Zwangsjacke stecken und in ein Irrenhaus sperren lassen müssen.“ Einerseits wird, wie man sieht, Ferdinands Antisemitismus von Gutman als etwas Neues empfunden; andererseits aber hängt er mit der Aufnahme von Ferdinands Schaffen durch die Presse zusammen.

Bagatelles pour un massacre beginnt damit, daß es Gutman mißlingt, zwei Ballettszenarien bei den Pariser Kunstgewaltigen unterzubringen. Das Buch endet mit der Ablehnung eines dritten, nunmehr durch die Moskauer Oper. Lauter gelehrte Häuser und lauter Juden! Ist dieses Szenarium noch mehrdeutig, so bricht die Dialektik zwischen Ferdinand und Gutman vollends auseinander, als Céline alias Ferdinand die übelsten Anschuldigungen herunterleiert, die von der Nazi-

propaganda gegen die Juden vorgebracht wurden. Ich werde sie hier nicht wiederholen. Aber Célines Schimpfkanonade schlägt dann plötzlich in eine hemmungslose Attacke gegen das gesamte künstlerische, literarische und politische Establishment Frankreichs um. Ferdinand nennt dessen Vertreter „die Intellektuellen aus dem Lycée“. Es gebe nichts Abstoßenderes, sagt er, als einen gebildeten Franzosen, der ja notwendig – durch einen Vorgang, der schon in der Renaissance angefangen habe – sowohl den Volksmassen als auch seiner eigenen Sprache entfremdet sei. Céline entwickelt dieses Thema anhand von Begriffen, die deutlich den Stempel der Jungschen Psychologie tragen. Die Franzosen, stellt er fest, haben die Verbindung mit jener emotionalen Tiefenschicht verloren, in der alle Einzelnen zu einer Gemeinschaft verschmelzen und die auch der Quellgrund von deren Schöpferkraft ist. Sie haben sich von dem getrennt, was bei Jung das kollektive Unbewußte oder die *anima* heißt. Céline zufolge vertrauen französische Intellektuelle allein auf die Macht des Geistes, des Jungschen *animus*: die Schriftsteller seien ein elitäres Grüppchen ohne jede Berührung mit der Wirklichkeit, während *le peuple* seinen niedrigsten Trieben überlassen bleibe – ein Volk von schwachsinnigen Ariern, einfältig, leichtgläubig, dem „König Bistrot“ (will sagen, dem Weinhändler) verschrieben, servil und käuflich. Man kann also Céline nicht vorwerfen, daß er seinen Antisemitismus mit einer mystischen Verklärung des Proletariats, der Herrenrasse oder der Überlegenheit des Mannes verquickt habe. Darin unterscheidet er sich von den Faschisten. Aber – und hier erheben sich grundsätzliche Zweifel hinsichtlich der Autonomie, die das Werk eines Schriftstellers genießt – ‚Arier‘ und ‚Jude‘ hatten für die Gesellschaft jener Jahre ganz und gar nicht den gleichen sprachlichen Stellenwert. Das Wort ‚Jude‘ war damals auf ähnliche Weise bedeutungsgeladen wie im 16. Jahrhundert das Wort ‚Hexe‘. Mit aller Schärfe tritt der zweifache Kontext, in dem das Werk des Schriftstellers steht, wie auch die Frage nach dessen Verantwortlichkeit zutage.

Es gibt in *Bagatelles pour un massacre* mehrere Angriffsziele. Durchaus nicht das geringste ist der Mythos (wie Céline meinte) von der sozialistischen Utopie in Rußland: jene Vorstellung, die der Linken so teuer war und die er, mit der bei ihm üblichen Grobheit, nach seiner Rückkehr aus Moskau in dem gehässigen, jedoch keineswegs antisemitischen Traktat *Mea Culpa* angeprangert hatte. Stalin wird darin als ein „zum Platzen vollgeessener Superfaschist“ beschrieben – was für Célines damalige Ansicht vom Faschismus recht erhellend sein dürfte. In *Bagatelles pour un massacre* ist er dann zum „fürchterlichen Schreckgespenst“ und Schutzschild für die weltweite jüdische Verschwörung geworden, die es darauf abgesehen hat, einen Krieg vom Zaun zu brechen, um endlich die jüdische Weltherrschaft zu sichern. Und hier zeichnet sich ein – wie willkürlich auch immer hergestelltes – Verbindungsglied zwischen dem Literarischen und dem Politischen ab. Die Juden haben nämlich, behauptet Céline, die ganze Welt und insbesondere den französischen Geist und die französische Sprache überfremdet. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, zu denen Malraux zählt, wird das gesamte französische Establishment, da es sich ja aus Rationalisten zusammensetzte, beschuldigt, ein Haufen von Juden oder zu Juden Gewordenen zu sein. Das

bezieht sich auf den politischen Bereich so gut wie auf den kulturellen: Doriot, Thorez und Blum werden ebenso genannt wie „ben Montaigne“ (wie Ferdinand sagt) oder Racine, Stendhal, Zola, Cézanne und Maupassant – und selbstverständlich Prout-Proust. Das alles ist so handgreiflich absurd wie die hanebüchene Behauptung, der Papst sei Jude und der Vatikan ein Ghetto, die Ferdinand alias Céline schließlich ebenfalls aufzischen sollte.

Célines sonderbarer Überfall hat indes mit einer Theorie des Schreibens zu tun, die ihrerseits mit dem Leitgedanken der erwähnten Ballettszenarien, dem der *féeries*, verknüpft ist. Das französische Schrifttum, beharrt Céline, muß zur Quelle der Phantasie und Ausdruckskraft zurückfinden, muß den bewegten Fluß einer unmittelbaren körperlichen und gefühlsmäßigen Antwort auf die konkrete Erfahrung wiedergewinnen. Schreiben ist ein körperlicher Akt. Ein Analogon dessen, was es eigentlich sein mußte, sah Céline im Ballett, wo menschliche Körper durch rhythmische Bewegung menschliche Gefühle veranschaulichen.

Damit treffen wir uns erneut mit dem Artikel von Kristeva. Denn deren Analyse gründet auf ihrer eigenen Theorie von den zwei Schichten der Sprache: der semiotischen oder emotionalen, die Tonhöhe, Rhythmus und Klang umfaßt, und der symbolischen, die sozial bestimmt ist und der Mitteilung dient. Im Überwiegen der semiotischen über die symbolische Schicht, wodurch Brüche und Verwerfungen entstehen, äußert sich für Kristeva eine Entsemantisierung der Sprache, die sich den festgefügtten Bedeutungsgehalten verschließt und verweigert und im Schriftsteller anarchische Triebe und möglicherweise Regressionstendenzen entbindet. Eine solche Sprache „am Rand der Psychose, des Totalitarismus und Faschismus“ enthülle, schreibt sie, einen tiefgehenden Riß im „transzendentalen Bewußtsein“ und zugleich einen Zusammenhang mit der modernen Ästhetik.

Soweit leuchtet dies auch durchaus ein. Wenn aber dann die emotionale Kraft solcher Sprache – das, was Céline seinen *style métro* nannte – kurzerhand mit dem Konzentrationslager auf eine Stufe gestellt wird, so wirkt dies doch einigermaßen willkürlich. Man kann *Bagatelles pour un massacre* und *L'école des cadavres* zwar unstreitig einer entsprechenden Komplizenschaft zeihen; aber eben nur auf Grund ihres lexikalischen Inhalts, nicht auf Grund ihrer *écriture*. Hätte Céline einen anderen Wortschatz benutzt, etwa Lexeme wie Jarrys König Ubu oder Cocteauss imaginären Stamm der „Mortimers“, so wäre auch der Sinn seiner Schrift ein ganz anderer geworden. Ich halte daher Kristevas Gleichsetzung für übereilt. Derlei ist bloß geeignet, Verwirrung zu stiften. Man darf schließlich nicht verkennen, daß Céline seine phantastische Ballettwelt vollkommen in der Hand hatte. Umgekehrt freilich zerstört, wie Kristeva zu Recht feststellt, seine gewalttätige antisemitische Sprache ihren eigenen semantischen Inhalt und versetzt uns in ein burleskes linguistisches Schattentheater. Doch Célines Aussagen betrafen wirkliche, aufs höchste gefährdete Menschen; ihnen hafteten sie an; jene verbale Aufhebung im Zuge einer zweifelhaften Dialektik galt und gilt nicht für Leser, deren Bezugsfeld ein gesellschaftliches, kein literarisches ist.

Wir stehen hier an einem Wendepunkt in Célines Schaffen. Die straffe Kontrol-

liertheit seiner zwei ersten Romane ist nun gänzlich einem parataktischen, fragmentarischen, geradezu hysterischen Sprachfluß gewichen, der das schreibende Subjekt vollständig überspült. Es ist ein Phänomen der Moderne. Wie straff kontrolliert Céline diesen Verlust an Kontrolle? Das, fürchte ich, ist eine müßige Frage.

Mehr, als es zunächst den Anschein hat, dürfte die durch Wortmagie bewirkte Verwandlung des Juden in den Übeltäter und Sündenbock schlechthin Célines letzter Versuch gewesen sein, einer chaotischen Realität irgendeine kausale Ordnung aufzuzwingen. Es war etwas, was er bald darauf, in der Hysterie der „Säuberung“, schmerzlich am eigenen Leib erfahren sollte, nicht anders als Drieu und Brasillach. Sie alle wurden gleichsam zu mythischen Figuren. Aber Céline ist der einzige, der seine Legende wirklich verdient.

Wie soll ich schließen? Die Epoche, mit der wir uns beschäftigen haben, liegt hinter uns. Wir erkennen heute ziemlich klar, welch große Spannungen damals in Westeuropa herrschten und es zum Bruch mit seinen überlieferten Kulturformen drängten. Auf diese Spannungen reagierten zuerst – oder doch am sichtbarsten – die verschiedenen ‚Avantgarde‘-Bewegungen. Sie konnten sich in Frankreich in einem Klima politischer Freiheit entfalten und mit jenen Kulturformen in Wettstreit treten; auch den Ort der Begegnung konnten sie nach eigenem Gutdünken wählen, bis die französische Niederlage die Situation zeitweilig in ihr Gegenteil verkehrte.

Der Grundvorgang der alten Avantgarde war der einer Gewichtsverschiebung, einer Um- und Neuordnung des Vorhandenen. Er wich, unter dem Druck der immer schneller werdenden Veränderung, einem Trieb zur barbarischen Zerstörung erst der herkömmlichen, endlich aller Formen. Calinescu beschließt daher seine Erörterung der Moderne mit einem recht tristen *post-mortem*. Für ihn haben die Künste einen Zustand der Erstarrung, einen Stillstand, eine Stasis erreicht. Als Ursache nennt er die vom Zerstörungsdrang der Künstler genährte „*imagination of crisis*“. Doch die Krise, die in den Jahren zwischen den Weltkriegen so heftig um sich griff, war eine wirkliche, nicht nur eine der Phantasie. Wallace Stevens gab, glaube ich, einen Wink für den Zusammenhang beider, als er einmal sagte, was dem Künstler eignen müsse, sei „*the imagination of his society*“. Ich habe zu zeigen versucht, daß dieses Phantasievermögen bei Drieu und Brasillach zu begrenzt war und zum Teil fehlte, was sich sowohl in ihrer politischen Entscheidung als auch in ihrer schriftstellerischen Arbeit spiegelt. Céline hingegen besaß es beinahe im Übermaß, was wiederum die Kraft seines Schreibens erklären mag. Aber in der Ästhetik der Moderne – und das vergißt Calinescu – gesellt sich dem Trieb zur Zerstörung noch etwas hinzu: nämlich die Faszination des Künstlers durch die formlose Vielfalt der elementaren Stofflichkeit selbst, mitsamt den Strukturen, die sich möglicherweise aus ihr gewinnen lassen. Célines genaue Nachahmung seiner Welt durch Sprache und die wilde Chronik ihres Zusammenbruchs und Zurücksinkens ins Chaos, die er schuf, sind in der Tat durch und durch modern. Seine *ars poetica* nimmt sich daneben zwar eher simpel aus; doch

sie verbindet ihn mit einem umfassenderen Trend, der sich im Frankreich der dreißiger Jahre untergründig, in leicht esoterisch angehauchten Zirkeln, herauszubilden begann. Was ich meine, ist die mehr intellektualistische Faszination durch das Heilige im unbewußt-archaischen Substrat einer Gemeinschaft und den Einfluß, den es auf deren Leben hat: also durch das, was bei Mircea Eliade deren „sacred history“ heißt. All das taucht zur Zeit in französischen Intellektuellenkreisen an die Oberfläche. Und man wird es sorgsam im Auge behalten müssen; denn wie alles, was mit dem Unterbewußtsein zu tun hat, ist es, was seine Entwicklungsmöglichkeiten anbelangt, zweideutig. Freilich – da ihm der Ayatollah Chomeini inzwischen schon den Rang abgelaufen hat, ist es am Ende bloß ein weiterer flüchtiger Sturm im Wasserglas und ein Anzeichen dafür, daß die einstige Vorhut nunmehr ein Nachtrab, die Avantgarde eine *arrière-garde* geworden ist.

Ein letztes Wort. Das, was sich in Frankreich ereignet hat, scheint darauf hinzudeuten, daß ein Klima weitgehender politischer Toleranz eine Gesellschaft dem dialektischen Wechselspiel, wie es zwischen schöpferischen Künstlern und bestehenden Kulturformen waltet, aufzuschließen vermag. Es ist dies offenbar die günstigste Vorbedingung für die Entfaltung dauerhafter Neuerungen in der Kunst und im Denken. Kommt jedoch die Belastung durch beherrschende kollektive Ideologeme hinzu, wofür der Faschismus einen Schulfall bietet, so wird dadurch jene freie Dialektik abgewürgt und das Schöpferische vernichtet. Und das ist vielleicht eine der greifbarsten Lehren, die wir aus dem faschistischen Abenteuer und seinem Verhältnis zur Avantgarde ziehen können.

(Aus dem Amerikanischen von Reinhold Grimm)

Anmerkungen

- 1 Robert Wohl, *The Generation of 1914* (Cambridge, Mass., 1979).
- 2 Theodore Zeldin, *France 1848–1945* (Oxford, 1973).
- 3 Ebd., I, 1113.
- 4 William R. Tucker, *The Fascist Ego. A Political Biography of Robert Brasillach* (Berkeley-Los Angeles, 1975).
- 5 Vgl. Marc Hanrez, *Céline* (Paris, 1961) und David Hayman, *Louis-Ferdinand Céline* (New York, 1965).
- 6 Pierre Andreu und Frédéric Grover, *Drieu la Rochelle* (Paris, 1979).
- 7 Robert Soucy, *Fascist Intellectual: Drieu la Rochelle* (Berkeley-Los Angeles, 1979).
- 8 Robert Brasillach, *Notre Avant-guerre*. Zit. nach der englischen Übersetzung von Alistair Hamilton in *Defeat and Beyond*. Hrsg. von Germaine Brée und George Bernauer (New York, 1970), S. 53f.
- 9 Ebd., S. 56.
- 10 Vgl. John Weightman, *The Concept of the Avant-Garde. Explorations in Modernism* (La Salle, Illinois, 1973), S. 13.
- 11 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass., 1968).

- 12 Richard Gilman, *Decadence: The Strange Life of an Epithet* (New York, 1975 ff.).
- 13 Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington, Ind., 1977).
- 14 Gilman, S. 99.
- 15 Vgl. John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period. 1918–1933* (New York, 1978).
- 16 Weightman, S. 55.
- 17 James Joyce, *Ulysses*. Zit. nach der Ausgabe der ‚Vintage Books‘ (New York, 1961), S. 383.
- 18 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (Paris, 1962), S. 11 f.
- 19 Julia Kristeva, D'une identité à l'autre. In: *Tel Quel* (Sommer 1975), S. 10–27.
- 20 Jacqueline Morand, *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline* (Paris, 1972).

Bruce Armstrong, Barry Fulks, Michael Gilbert, Christopher Wickham,
Thomas Wolber

Alptraumfabrik? Der deutsche Film in den Zwanziger Jahren

I

Die Diskussion um das Verhältnis von Avantgarde und Politik entwickelte sich hauptsächlich aus der kritischen Betrachtung gewisser herausragender Individuen und Strömungen im Bereich der europäischen Literatur und bildenden Künste und konzentriert sich noch heute größtenteils auf diese, wie auch die anderen Beiträge dieses Bandes belegen. Man denke an Benn, Johst und Jünger in Deutschland, Hamsun in Norwegen, Großbritannien (Eliot, D. H. Lawrence, Pound, Yeats u. a.), Céline in Frankreich und die italienischen Futuristen (vor allem Marinetti). In allen Fällen handelte es sich um Künstler von hohem Rang, die anfangs einen avantgardistischen Modernismus mitmachten, später jedoch mit dem Faschismus assoziiert wurden, wobei sich notwendig die Frage nach einem inneren Konnex der beiden Bewegungen stellt. So behandelt etwa Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) ausführlich die literarischen und künstlerischen Ausprägungen der Avantgarde wie Futurismus, Dadaismus und Surrealismus, vernachlässigt jedoch Bereiche der traditionellen Künste, wie etwa Architektur, Musik oder auch den Film.

Der Film aber spielte sehr wohl eine aktive, wenn auch beschränkte Rolle in Theorie und Praxis gewisser Avantgarde-Bewegungen. Ein Manifest der italienischen Futuristen von 1916, *Das futuristische Kino*, verkündete, der Film sei als „polyexpressive Symphonie“ dasjenige Ausdrucksmittel, „das sich für die komplexe Sensibilität des futuristischen Künstlers am besten eignet“; die Dadaisten Hans Richter und Viking Eggeling drehten in der Weimarer Republik die ersten „abstrakten Filme“; und in der modernen Kunsttheorie fanden die emanzipatorischen (und mehr noch die manipulatorischen) Möglichkeiten des neuen Massenmediums Film große Beachtung – es sei nur auf Brechts *Dreigroschenprozeß* (1930) oder Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) hingewiesen.

Eine wichtige Frage, mit der sich dieser Beitrag befassen soll, ist die Relevanz des Begriffs ‚Avantgarde‘ für den Film als neues Medium, das sich – auf dem Höhepunkt der Avantgarde – als selbständige Kunstgattung überhaupt erst durchzusetzen begann. Denn dem Film kam für die Avantgarde ebensowenig eine konstituierende Bedeutung zu, wie die Avantgarde ihrerseits eine entscheidende Rolle in der Filmgeschichte spielte. Vielmehr galten für den Film besondere Bedingungen, wie sie in seiner von Anfang an bestehenden komplizierten Dialektik von künstlerischem Anspruch und eminent industriell-kommerzieller Wirklichkeit zum Ausdruck kommen.

Eine zweite wesentliche Frage innerhalb dieses Themenkomplexes betrifft das Verhältnis des deutschen Films zur Entstehung des Nationalsozialismus. Siegfried Kracauers ebenso gerühmte wie angefochtene „psychologische Geschichte des deutschen Films“ *From Caligari to Hitler* (1947) stellt den bedeutsamen Versuch dar, eine solche Verbindung nachzuweisen.² Sein Buch behandelt jedoch nicht explizit die Beziehung des Modernismus bzw. der Avantgarde zum Faschismus; überdies basiert es auf fragwürdigen methodologischen Voraussetzungen, die sich zum Teil, wie es im Vorwort heißt, besonders „tiefer psychologischer Dispositionen“ des deutschen Wesens bedienen. Wenn auch nicht unbedeutend für die Diskussion um den deutschen Film in der Weimarer Republik, ist doch Kracauers Untersuchung von wenig Nutzen bei unserem Versuch, das spezifische Verhältnis von Avantgarde, Film, Kapitalismus und Faschismus zu beleuchten.

Unter den sonstigen Theorien muß die Position von Georg Lukács Erwähnung finden. Seine These, wonach der Avantgardismus oder Modernismus nur Widerspiegelung derjenigen irrationalen bürgerlichen Strömungen sei, die letztlich in den Faschismus münden, berücksichtigt jedoch weder die moderne Kunstform Film noch auch seine Bedeutung für die faschistische Genese.

Angesichts dieses Defizits erscheint es notwendig, dem Verhältnis Avantgarde/Film und Film/Faschismus sowohl theoretisch als auch an praktischen Beispielen nachzugehen. Während der erste Teil dieses Beitrags die notwendigen theoretischen Überlegungen anstellt, wird sich der zweite einigen repräsentativen Filmen aus den Zwanziger Jahren zuwenden und versuchen, den Gesamtzusammenhang der Filmproduktion dieser Zeit zu rekonstruieren.

II

Der Film als dasjenige Phänomen, in dem sich Kapitalismus und menschliche Phantasie am intensivsten berühren,³ ist der indirekte Erbe der sogenannten „autonomen Kunst“ der bürgerlichen Gesellschaft. Der kulturelle Nexus hatte sich in der Neuzeit vom feudalistischen Hof auf den öffentlichen Markt übertragen mit dem Resultat, daß – zusammen mit der Entstehung der Warencharakteres von Kunst – das im späten 19. Jahrhundert hervortretende städtische Massenpublikum das bürgerliche Publikum immer stärker verdrängte.⁴ Es ist somit nicht erstaunlich, daß sich im frühen 20. Jahrhundert das Publikum des Films ausschließlich aus den unteren Gesellschaftsschichten rekrutierte.⁵ In seiner Frühphase war der Film allenfalls eine skurrile Novität auf Jahrmärkten und Festivitäten ohne künstlerische Ambitionen.⁶ Von den Ideologen der Bourgeoisie, für die er eine gemeine Vergnügung des ungebildeten Pöbels war,⁷ wurde er, von wenigen Ausnahmen abgesehen,⁸ entweder ignoriert oder diskreditiert.

Infolge der allmählichen Perfektionierung der kinematographischen Techniken und der bedeutsamen Strukturveränderungen in der Filmindustrie begannen jedoch seit 1920 immer größere Teile des Bürgertums den Film als gesellschaftsfähig anzuerkennen.⁹ In der für uns in Betracht kommenden Zeit entwickelten

zahlreiche bürgerliche Intellektuelle Filmtheorien mit der Absicht, das neue Medium auch den gebildeten höheren Bevölkerungsschichten schmackhaft zu machen.¹⁰ Die materielle Basis für die ästhetische Legitimierung des Films lieferte eine sich rasch entfaltende Industrie, deren kapitalistische Imperative jedoch dazu tendierten, ästhetische Überlegungen den ökonomischen unterzuordnen.¹¹ Folgerichtig blieb jeder Versuch hochproblematisch, ein so sehr von sozialen und wirtschaftlichen Zwängen abhängiges Medium wie den Film dazu zu benutzen, Werke zu gestalten, die einen einzigartigen subjektiven Ausdruck eines bürgerlichen Individuums wiederzugeben versuchten.¹² Vor diesem Hintergrund muß die Entwicklung des Avantgarde-Films in Deutschland gesehen werden.

Die Geschichte des avantgardistischen Films in Deutschland beginnt mit den Bemühungen einiger intellektueller Maler, die, von der künstlerischen Avantgarde herkommend, versuchten, ihre formalen Experimente innerhalb des neuen Mediums fortzusetzen. Angesichts ihrer Isolation sowohl von der Filmindustrie als auch der Öffentlichkeit wandten sie sich jedoch später weniger abstrakten Filmgenres wie dem Dokumentarfilm oder dem Filmessay zu. Noch später, gegen Ende der Zwanziger Jahre, schlossen sie sich sogar linksorientierten Organisationen an, die dem kommerziellen Film entgegentraten, oder sie gründeten selber Organisationen für die Sache des unabhängigen, avantgardistischen Films. Doch alle diese Versuche, eine Gegenöffentlichkeit herzustellen, erwiesen sich als kurzlebig. Diejenigen Filmmacher, die nach 1933 nicht in die Emigration gingen, setzten ihre Arbeit in NaziDeutschland mit Dokumentar- oder selbst abstrakten Filmen fort. Paradoxerweise war die faschistische Kulturpolitik im Bereich des Dokumentarfilms durchaus aufgeschlossen, obgleich sie sich gegen formale Neuerungen im Bereich des Spielfilms wehrte. Hier läßt sich also ein Zusammenhang zwischen der Avantgarde der Zwanziger Jahre, besonders der Neuen Sachlichkeit, und der faschistischen Kulturpolitik herstellen.

Die beiden führenden Vertreter des avantgardistischen Films in Deutschland waren Hans Richter und Viking Eggeling, die sich während des Ersten Weltkrieges in der Zürcher Dada-Bewegung kennengelernt hatten. Im Film sahen sie eine logische Fortsetzung ihrer frühen Versuche, Bildern Rhythmus und Bewegung zu verleihen.¹³ Allerdings blieben Richters *Rhythmus 21* und Eggelings einziger Film *Diagonal-Symphonie* (1923/24), die zu den frühesten Abstrakt-Filmen überhaupt zählen, fast völlig unbekannt. *Rhythmus 21* wurde in Berlin, dem Filmzentrum der Weimarer Republik, nie gezeigt, während *Diagonal-Symphonie* ihre Uraufführung erst nach Eggelings Tod auf einer Berliner Vorstellung avantgardistischer Filme im Mai 1925 erlebte.¹⁴ Nach zwei weiteren Filmen dieser Art wandte sich Richter zunehmend der Wirklichkeit entnommenen Sujets zu (*Filmstudie*, 1926, und *Vormittagsspuk*, 1927/28). Doch auch seine weitere Entwicklung als unabhängiger Regisseur war von der objektiv unhaltbaren Position des Avantgarde-Films in Deutschland bestimmt. Seine späteren Filme waren entweder von den Mammut-Filmgesellschaften finanziert und als Vorschau intendierte Kurzfilme oder Reklamefilme, die den letzten avantgardistischen Schrei dazu benutzten, Waren der verschiedensten Art anzupreisen.¹⁵ In der Tat waren Reklamefilme oft

das einzige Mittel, das den unabhängigen Filmemachern ihre – und sei es noch so dubiose – Existenz am Rande der eigentlichen Filmindustrie ermöglichte. Hans Richter drehte viele solcher Filme, ebenso Walter Ruttmann, ein dritter Vertreter des deutschen Avantgarde-Films.¹⁶ Groteskerweise war es somit der Kapitalismus selber, der als Garant der (illusionären) künstlerischen Autonomie auftrat.

Richter versuchte unaufhörlich, diese Widersprüche zu überwinden und der Avantgarde eine eigene Identität zu geben. Doch sowohl die „Gesellschaft für neue Filme“ (1927/28), die ein Interesse an Avantgarde-Filmen wecken sollte, indem sie Filme von Man Ray oder Alberto Cavalcanti zeigte, scheiterte als auch die 1929 gegründete „Deutsche Filmliga“, die sich 1931 wieder auflösen mußte.¹⁷ Ebenso vermochte Richter in seinem 1929 erschienenen Buch *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* keine wirkliche Alternative zur „Kulturarmut“ Deutschlands und zur Raubgier der Filmindustrie zu entwickeln. Mit der Verkündung eines neuen Typs von Filmunternehmer und -mäzen, dem „Film-Millionär von morgen“, der Filme einzig auf der Basis ihres intellektuellen Gehalts und ihrer formalen Innovationen finanzieren würde,¹⁸ fiel Richter letztlich in die Propagierung früh- und gar vorkapitalistischer Patronatsformen zurück, um die bedrohte Integrität des unabhängigen Künstlers erhalten zu können.

Es spricht jedoch für Richters subjektive Ehrlichkeit, daß seine ideologische und ästhetische Entwicklung nie völlig zum Stillstand kam. So veröffentlichte er 1931 einen Aufsatz im Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bunds Deutschlands, der Agitprop-Zeitschrift *Arbeiterbühne und Film*, in dem er die Filmindustrie beschuldigte, sie habe nur die Profitmaximierung im Auge.¹⁹ Im selben Jahr wurde er von der Prometheus-Gesellschaft (einer Organisation zum Verleih und auch zur gelegentlichen Produktion linker Filme) eingeladen, über einen Berliner Metallarbeiterstreik zu berichten. Der Film konnte jedoch aufgrund des Machtantritts Hitlers nicht fertiggestellt werden. Richter emigrierte und drehte weiter Reklamefilme. Trotz seines im Exil entstandenen verbosen Manuskripts *Der Kampf um den Film*, das erst 1976 veröffentlicht werden konnte, verfiel er sich weitgehend in den inneren und äußeren Antinomien der künstlerischen Avantgarde in einer bürgerlichen Gesellschaft.

Auch Walter Ruttmann war, wie Richter und Eggeling, ursprünglich Maler, für den die rhythmischen Möglichkeiten des Films zum Mittel wurden, die räumliche und zeitliche Beschränktheit der Malerei zu überwinden.²⁰ Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatte er den Film als das bestgeeignete Medium gepriesen, das Kaleidoskop und den Dynamismus des modernen Lebens zu erfassen und darzustellen.²¹ In den Zwanziger Jahren drehte er, unabhängig von Richter und Eggeling, eine Reihe abstrakter Filme, die ein zeitgenössischer Rezensent für ihre Fähigkeit lobte, „die Zuschauer in einen Wirbel von Bewegung hineinzureißen“ (vgl. etwa *Opus III*, 1924, und *Opus IV*, 1925).²² Im Gegensatz zu Richter und Eggeling gelang es jedoch Ruttmann, sporadische Kontakte mit der kommerziellen Filmindustrie anzuknüpfen. So lieferte er Beiträge zu Fritz Langs *Siegfried* oder Paul Lenis *Lebende Buddhas*. Auch die Tatsache, daß er ab Mitte der Zwanziger Jahre die Produktion von abstrakten Filmen wieder einstellte und sich dem Dokumen-

tarfilm zuwandte (*Berlin. Die Symphonie der Großstadt* und *Melodie der Welt*), wie auch seine gelegentliche Zusammenarbeit mit Piscator²³ lassen ihn in einem anderen Licht als Richter und Eggeling erscheinen.

Auch er war intensiv darum bemüht, den Avantgarde-Film auf eine solide Grundlage zu stellen. 1929 nahm er an dem in der Schweiz stattfindenden Ersten Kongreß des Internationalen Films teil, dessen Delegierte, u. a. Richter, Eisenstein und Cavalcanti, darüber diskutierten, wie die europäische Avantgarde ihre Isolation überwinden könne und organisatorisch und finanziell zu festigen sei.²⁴ Greifbares kam jedoch nicht heraus, und im folgenden Jahr löste sich die Gruppe wieder auf.

Diese tastenden Versuche deuten auf ein gesamteuropäisches Interesse hin, die inhärenten Widersprüche der Avantgarde zu lösen, die selbst relativ erfolgreiche Avantgardisten wie Ruttmann zu spüren bekamen. Ruttmann entschied sich 1933, im Gegensatz zu Richter, in Deutschland zu bleiben. In einem Brief an Richter schrieb er, er könne „das Vaterland in der Stunde der Not nicht verlassen“.²⁵ Er fuhr fort, „Stadtfilme“ zu drehen, kollaborierte mitunter mit Leni Riefenstahl und beendete seine Karriere mit Filmen, welche die Kriegsmaschinerie der Nazis glorifizierten – Filme, die eine auffallende formale Ähnlichkeit mit seinen Werken der Zwanziger Jahre aufweisen.²⁶

Es bedarf weiterer Untersuchungen, um zu klären, ob Ruttmanns spätere dokumentarische Filme, die seine in den Zwanziger Jahren eingeschlagene Linie der Fetischisierung der Technologie durch die Neue Sachlichkeit fortsetzten, eine Affinität der Avantgarde zum Faschismus indizieren, die subtiler ist und tiefer reicht, als man bisher angenommen hat²⁷ – oder ob auch die abstrakten Filme (wie der *Tanz der Farben*), die ein Hans Fischinger in Nazi-Deutschland bis 1939 drehen konnte, ein Verhältnis des Faschismus zur Avantgarde nahelegen, das weit über das Zufällige reicht.²⁸ Für unsere Zwecke ist die Feststellung ausreichend, daß sich der deutsche Avantgarde-Film in einer chronischen und unvermeidbaren Machtlosigkeit gegenüber der kommerziellen Filmindustrie befand. Sowohl wegen ihres hartnäckigen Festhaltens an der Idee des unabhängigen Künstlertums als auch wegen der gesellschaftlichen Funktion des Films als Massenmedium konnte sich die Avantgarde nicht als eigenständige Macht etablieren.

III

Schon ein oberflächlicher Blick auf die Geschichte der Avantgarde und ihrer Formen und Inhalte läßt erkennen, welche überragende Bedeutung dem kommerziellen Aspekt des Films zukommt. Die Zwanziger Jahre waren in allen industriell entwickelten Ländern eine Ära, in der sich kaum noch eine Kunstgattung dem fortwährenden technischen Innovationsprozeß und der zunehmenden Vermarktung entziehen konnte. Besonders stark erwies sich diese Tendenz im Bereich des Films. Um aber den weitreichenden Einfluß zu verstehen, den die Technik und die

Bedingungen des freien Marktes auf den Film ausüben, ist es unerlässlich, nicht nur die Filmproduktion selbst, sondern auch die Filmrezeption zu beleuchten. Indem nämlich der ökonomische Erfolg oder Mißerfolg eines Films das entscheidende Kriterium für die gewinnorientierte kapitalistische Industrie war, mußte jedes über diesen profanen Rahmen hinausgehende künstlerische Bemühen mühsam den ökonomischen Prioritäten abgerungen werden. Das Hauptbestreben der Filmindustrie war die Heranbildung und Nutzbarmachung eines uniformen Massengeschmacks – eine Feststellung, die sich bei der Betrachtung des künstlerischen Aspekts von Filmen als der entscheidende Faktor erweist.

Der Kampf um den Zuschauer äußerte sich unter anderem in dem Bedürfnis der Filmindustrie, sich stets neue Stile und Modeströmungen anzueignen. Die deutsche Filmproduktion war begierig auf Elemente, die ihren Waren den „touch“ des Neuen geben würden, wovon sie sich Gewinnsteigerungen erhoffte. Eine beträchtliche Anzahl von Filmen aus den Zwanziger Jahren weist daher Komponenten auf, die direkt aus der bürgerlichen Avantgarde, besonders dem Expressionismus, stammen, ohne dabei selbst eine avantgardistische Entwicklung innerhalb der Filmindustrie anzudeuten. Sie beweisen lediglich die Bereitwilligkeit der kommerziellen Filmunternehmen, auch moderne Strömungen aus Gewinngründen auszubeuten.

Es muß jedoch festgehalten werden, daß wir es in den Zwanziger Jahren mit einer sich ständig entwickelnden Filmindustrie zu tun haben, die laufend Veränderungsprozesse durchmacht. Die Vorstellung eines monolithischen Blocks wäre hier unzutreffend. Vielmehr kämpfte während dieser Zeit eine große Anzahl konkurrierender Filmgesellschaften um ihren Marktanteil oder auch nur ums Überleben. Dieser ökonomische Außendruck zwang sie dazu, sich durch populäre Filme ein großes Dauerpublikum zu schaffen. Das Geschäft mit dem avantgardistischen Film war einfach zu unsicher, ja im Grunde aussichtslos, um ernsthaft zu Investitionen zu verlocken.

Obwohl (oder weil) sich in den frühen Zwanziger Jahren im Kinopublikum die wahre sozio-ökonomische Schichtung der Bevölkerung weit genauer spiegelte, als das beim Massenpublikum der heutigen „Bewußtseinsindustrie“ der Fall ist, richtete sich das Hauptinteresse der Filmindustrie nicht auf spezifische Gruppen, sondern darauf, diese im Laufe der Jahre mittels einer einheitlichen und verbindlichen Geschmacksnorm zu uniformieren. Diese Form der öffentlichen Geschmacksbildung, wie sie in kapitalistischen Industriegesellschaften zu finden ist, läßt eine einfache Analyse nicht zu. Das Schlüsselproblem liegt in der – trotz aller Manipulationen bei der Formung und Erfüllung von Bedürfnissen – relativen Wichtigkeit der Spontaneität. Was das Problem noch weiter kompliziert, ist die Tatsache, daß Spontaneität und Manipulation in einer merklichen Wechselbeziehung stehen. Demzufolge ist ein Film sowohl Produkt als auch Produzent des öffentlichen Geschmacks. Einerseits zwang der ökonomische Druck die Filmgesellschaften dazu, sich auf die (spontanen und manipulierten) Erwartungen des Publikums einzustellen; zugleich aber fühlten sich die gleichen Gesellschaften genötigt, den öffentlichen Geschmack so zu standardisieren, daß Schwankungen

der Zuschauerzahl vermieden wurden. Die Filmindustrie gab sich alle Mühe, die potentiell negativen Auswirkungen der vorhandenen ideologischen Unterschiede auf die Kasseneinnahmen möglichst zu verringern, mit der Konsequenz, daß aus dem Film eine Unterhaltungsbranche wurde, in der jede Bezugnahme auf strittige Themen, vor allem politischer Natur, ausgeschlossen wurde.

Diese Art Unterhaltung war einerseits eine passive Anpassung der Filmindustrie an das System, in dem sie operierte; andererseits sah sich aber auch sie gezwungen, dem (jeweiligen) System eine aktive affirmative Haltung gegenüber einzunehmen. Gerade dieses Verhältnis von Adaption und Manipulation, wie es in vielen Bereichen der Kulturindustrie zu Hause ist, zeigt, daß sich alle Versuche, den Film getrennt von seiner objektiven Stellung und Funktion in einer kapitalistischen Gesellschaft zu betrachten, als unzureichend erweisen müssen. Um es mit Brecht zu formulieren: „Solange die gesellschaftliche Funktion des Films nicht kritisiert wird, ist jede Filmkritik nur Symptomkritik und hat nur symptomatischen Charakter.“²⁹ Untersucht man den Film der Zwanziger Jahre aus diesem Blickwinkel, so ergibt sich, daß diejenigen Kategorien, die für die Analyse der Massenkultur entwickelt wurden, sich als nützlicher bei unserem Vorgehen erweisen als die traditionellen Kriterien der sogenannten Hochkultur einschließlich der Produkte der künstlerischen Avantgarde.

IV

Ende der Zwanziger Jahre war die Zahl der deutschen Filmgesellschaften stark zurückgegangen. Um 1930 beherrschte eine kleine Gruppe von Monopolunternehmen wie Ufa, Tobis oder Nero die Filmproduktion. Und unter diesen bildete sich als die einflußreichste die Ufa heraus, die 1927 nach dem finanziellen Mißerfolg von Fritz Langs *Metropolis* unter die Herrschaft Alfred Hugenburgs gekommen war.³⁰

Zum Niedergang der weniger kapitalkräftigen Firmen trug vor allem der Tonfilm bei. Während es sich die größeren Gesellschaften leisten konnten, die nötigen Investitionen vorzunehmen, um konkurrenzfähig zu bleiben, mußten die kleineren Firmen aufgeben. Davon wurden auch die unabhängigen Filmemacher der Avantgarde betroffen.

Die Möglichkeiten zur Produktion von Filmen wurden dadurch drastisch reduziert und zum Privileg derer, die noch über ausreichend Kapital verfügten. Es war vor allem diese Monopolisierung, die es den Nationalsozialisten nach 1933 erlaubte, die Filmindustrie *en bloc* ihrem Kulturapparat einzuverleiben. Auch wenn die Filmunternehmen formal in privaten Händen blieben, hatten in der Folgezeit doch Hitler und Goebbels das Sagen. (Erst 1942 wurde die Ufi geschaffen, welche die unabhängigen Filmfirmen in eine einzige Mammut-Organisation überführte.)³¹

Der Film erwies sich für die nationalsozialistische Ideologie u. a. deshalb so attraktiv, weil er einen anderen Rezeptionsmodus als die traditionellen Medien

hat. Ein Film wird nicht, wie etwa ein Buch, privat und individuell, sondern öffentlich und von einer Gruppe rezipiert, deren Mitglieder simultan denselben Reizen unterliegen. Durch die mehrheitliche Reaktion der anderen Gruppenmitglieder, die eine Art Verhaltensnorm erzeugt, wird abweichendes Verhalten erschwert. Die potentielle Macht des Films, Massenreaktionen zu erzeugen, übersteigt somit die Suggestivkraft privater Rezeption beträchtlich.

Technisch gesehen, ist der Film mehr als jede andere Kunstgattung in der Lage, durch optische und akustische Eindrücke und deren sorgfältige Organisation zu einem Ganzen eine problemlose, harmonische Totalität zu offerieren. Der Film vermag Wirklichkeit bzw. die Vortäuschung von Wirklichkeit am leichtesten wiederzugeben. Der Zuschauer verfügt über keine Einwirkungsmöglichkeit (von seinem Kommen und Gehen abgesehen) – er ist zu der passiven Rolle eines zahlenden Konsumenten verdammt.

Das Kinopublikum bestand zum größten Teil aus derjenigen Bevölkerungsschicht, die ab Mitte der Zwanziger Jahre eine explosionsartige Zuwachsrate erlebte: den Angestellten. Sie bildete einen neuen unteren Mittelstand, der die bürgerliche Wunschvorstellung nach sozialem Aufstieg hegte, in der Tat aber vieles mit dem Proletariat gemeinsam hatte.³² Diese neue Schicht erwies sich am anfälligsten für die Versprechungen der Nationalsozialisten und bildete das Rückgrat von Hitlers Partei. Arnold Hausers Beobachtung, daß sich diese neue kleinbürgerliche Klasse durch einen naiven, unkritischen Optimismus auszeichnete, gilt sowohl für die Zwanziger als auch für die Dreißiger Jahre.³³ Alles in allem fand also Hitler mit dem Film nicht nur ein sich willig der Gleichschaltung fügendes Medium vor (der Film wurde zum ersten gleichgeschalteten Medium überhaupt), sondern auch ein Publikum, das sich dank der Vorarbeit der Filmindustrie auf ideale Weise für die Verbreitung von Propaganda empfänglich zeigte.

Im März 1933 hielt Goebbels vor Vertretern der deutschen Filmunternehmen eine Ansprache, in der er sein Programm für die Eingliederung der Filmproduktion in sein Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda verkündete und erklärte, von jetzt an sei Kunst „nur dann möglich, wenn sie mit ihren Wurzeln in das nationalsozialistische Erdreich eingedrungen ist“.³⁴ Das bedeutete jedoch nicht, daß ab 1933 nur noch Nazi-Propaganda gezeigt werden durfte. Im Gegenteil – anders als Hitler, der sich für die ausschließliche Verwendung des Films für direkte Propagandazwecke aussprach – erkannte Goebbels deutlich, daß die Glaubwürdigkeit des Films von seinem Charakter als Unterhaltungsmedium abhing. Nur etwa ein Sechstel der insgesamt 1150 Spielfilme, die im Dritten Reich gedreht wurden, sind direkte politische Propaganda. Allerdings sollte man dabei Erwin Leisers Warnung bedenken: „Dennoch hatte *jeder* Film damals eine politische Aufgabe. Wenn in den Unterhaltungsfilmen des Dritten Reiches sogar der Hitler-Gruß fehlte, war es leichter, ein unpolitisches Publikum weiterhin glauben zu lassen, daß es das alte, traute Idyll noch gab.“³⁵

Demnach fiel dem Film nach 1933 die wichtige Aufgabe zu, die vollständige Organisation des Lebens der Menschen zu komplettieren, indem auch die Freizeitgestaltung erfaßt wurde. Durch diese Gleichschaltung selbst des privaten

Lebens wurde die Grenze zwischen faschistischer Öffentlichkeit und privater Integrität verwischt bzw. aufgehoben. In bestimmten Filmen tritt das Unpersönlich-Massenhafte besonders stark hervor. Erscheinen Volksmengen im Bild, wie etwa in Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* oder *Olympia*, so handelt es sich dabei um anonyme, gesichtslose Massen, die nicht aus Individuen bestehen (wie etwa bei Sergej Eisenstein). Diese Behandlung der Massen kommt, wie wir sehen werden, gewissen Filmen vor 1933 sehr nahe, wie etwa Fritz Langs *Metropolis* oder Walter Ruttmanns *Berlin. Die Symphonie der Großstadt*.

V

Nachdem bisher das Verhältnis des Films zur Avantgarde und zum Faschismus im Vordergrund gestanden hat, sollen jetzt einige Filmbeispiele der Weimarer Republik daraufhin untersucht werden, wie sie sich in diesen Kontext eingliedern.

Der erste bedeutende deutsche Nachkriegsfilm ist *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919). Seine Bekanntheit verdankt er der Tatsache, daß hier expressionistische Malerei, bizarr-unheimliche Literatur und das Medium Film erfolgreich zu einem neuen Genre verschmolzen wurden. Der Film entstand aus dem Bedürfnis Carl Meyers und Hans Janowitz', ein mysteriöses Erlebnis, das Janowitz auf einem Jahrmarkt hatte, zu verarbeiten und dafür den passenden Stil zu finden. Doch nur mit Hilfe einer etablierten Filmfirma war die Realisierung eines solchen Projekts möglich. Erich Pommer von der Decla-Bioscop akzeptierte die Idee, sich finanziellen Erfolg versprechend, der jedoch ausblieb (1921 ging Decla-Bioscop in das Eigentum der Ufa über). Die wirtschaftlichen Zwänge der Nachkriegszeit diktierten die Filmproduktion so sehr, daß etwa Licht und Schatten aufgemalt werden mußte, da der Strom rationiert war.³⁶ Aus der ökonomischen Not (wobei natürlich auch das spezifische Stilwollen des Films eine Rolle spielt) wurde so eine expressionistische Tugend gemacht.

Über die Rahmengeschichte des Films, die das eigentliche Geschehen als die Halluzinationen eines Insassen einer psychiatrischen Anstalt relativiert, bestehen geteilte Meinungen. Siegfried Kracauer berichtet, Janowitz habe noch kurz vor seinem Tod Decla-Bioscop beschuldigt, einen ursprünglich politischen Gehalt des Films durch diese, von den beiden Drehbuchautoren nicht vorgesehene Rahmengeschichte verfälscht zu haben.³⁷ Demgegenüber zeigen jedoch neuere Stellungnahmen, daß weder Mayer noch Janowitz je den in Frage stehenden antiautoritären oder gar revolutionären Protest im Sinn hatten.³⁸ Man kann aus diesem Grund nicht mit Sicherheit den Schluß ziehen, daß die Filmgesellschaft den kritischen Gehalt der Filmkonzeption entschärft habe.

Ein wahnsinniger Naturwissenschaftler ist der Titelheld. Vor dem Jahrmarktstand in einer Kleinstadt demonstriert er seine Macht über einen Somnambulen. Eine Serie unerklärlicher Morde ereignet sich, die später auf den Doktor und seinen Helfer zurückgeführt werden.

Caligari ist ein Prototyp derjenigen dämonischen Figuren, die in zahlreichen

späteren Filmen zu finden sind: *Der müde Tod* und *Nosferatu* (beide 1921), *Dr. Mabuse* (1922), *Faust* (1926) usw. In allen Fällen sind diese Gestalten, die in friedliche und harmonische Menschengemeinschaften eindringen, mit dem Mittelalter assoziiert. Aufklärung, *ratio* und Wissen existieren nur in einer korruptierten und asozialen Form – Instrumente in der Hand böser Monster. Das Individuum ist den metaphysischen Kräften, als die sie erscheinen, auf ewig hilflos ausgeliefert; die Menschheit ist zu Leiden verdammt, solange sie lebt. Rebellion ist undenkbar – sogar Liebe und das „Herz“, die sich in *Nosferatu*, *Faust* und *Metropolis* am Ende doch als siegreich erweisen, unterliegen in *Der müde Tod* und *Dr. Caligari* der blinden Schicksalsgewalt.

Was auch immer die Wahrheit über die Rahmengeschichte sein mag, es kann kein Zweifel bestehen, daß *Dr. Caligari*, auf seine Weise, die politischen und ökonomischen Wirren seiner Zeit spiegelt und zugleich untilgbar auf die Kulturszene der folgenden Jahre eingewirkt hat. Was den Kassenerfolg betrifft, so wäre es eine Übertreibung, den Film einen Erfolg nennen zu wollen, obwohl er auf beträchtliches Interesse in Frankreich und den USA stieß. Innerhalb der deutschen Filmproduktion übte er einen unleugbaren Einfluß auf spätere Filme wie Robert Wienes *Genuine* (1920), *Dr. Mabuse*, *Raskolnikow* (1923) oder *Wachsfigurenkabinett* (1924) aus, die ökonomisch gesehen, wiederum Mißerfolge wurden. Griffen diese Filme die expressionistische Bühnenausstattung auf, so übernahmen Filme wie *Nosferatu* oder *Metropolis* sogar die typisch „expressionistische“, exaltierte Schauspielkunst, die für den Stummfilm an sich nicht typisch ist.

Filme in der Nachfolge des *Dr. Caligari* waren jedoch keineswegs die einzige Gattung, auf die sich die Filmindustrie während der Zwanziger Jahre konzentrierte. Der Fehler, die Bedeutung des „Caligarismus“ zu überschätzen, wird vor allem von Historikern begangen, die den Rang eines Films einzig nach dessen formal-ästhetischen Errungenschaften bemessen. Das Resultat ist ein verzerrtes Bild. Beschränkt man sich auf *Dr. Caligari* und seine „caligaresken“ Nachfolger, so muß es scheinen, als ob im Film der Weimarer Republik lediglich Alpträume und Darstellungen des Unbewußten vorherrschten.

Eine der anderen Gattungen, die eine wichtige Stellung in der Filmtopographie der frühen Zwanziger Jahre einnahm, war der sogenannte Kammerspielfilm. Ein Beispiel dieses Typus ist *Scherben*, entstanden unter der Leitung von Lupu Pick und 1921 erstmals vorgeführt. Das Drehbuch Carl Mayers, des wohl bedeutendsten unter den Filmautoren der Zwanziger Jahre, schildert den plötzlichen und scheinbar unvermeidbaren Untergang einer ganzen Familie. Ein Inspektor trifft ein, um die Arbeit eines Bahnstreckenarbeiters zu überprüfen, der mit Frau und Tochter in einer abgelegenen Gegend lebt. Das Eindringen des Repräsentanten der „großen Welt“ in die hermetisch abgeriegelte Kleinfamilie führt rasch zur erwarteten Katastrophe: der Inspektor verführt die Tochter, die sich ihm willig hingibt. Die Mutter entdeckt das Geschehene, läuft in ihrem Entsetzen davon und erfriert in einem Schneesturm. Auch der Bahnarbeiter erfährt bald von dem Vorgefallenen, erschlägt den Inspektor, stoppt einen Zug und erklärt in dem einzigen Zwischentitel des ganzen Films: „Ich bin ein Mörder.“ Das Schlußbild

zeigt die offenkundig wahnsinnig gewordene Tochter, wie sie dem Zug, der ihren Vater wegführt, nachstartet.

Der Stil dieses Films ist von dem des *Dr. Caligari* vollständig verschieden. Ein naturalistischer Ton herrscht vor, und die Ausstattung ist realistisch und weist kaum einen der stilisierten und verzerrenden Züge auf, wie sie *Dr. Caligari* kennzeichnen. Die Handlung hebt nicht das Übernatürliche oder Dämonische hervor, auch ist die Zeit die Gegenwart und nicht das Mittelalter. Zusammengekommen machen diese Spezifika *Scherben* zu einem qualitativ verschiedenen Film von *Dr. Caligari*, der auch einen anderen Sektor des Kinopublikums der frühen Zwanziger Jahre anspricht.

Einige Berührungspunkte gibt es dennoch: eine autoritäre Figur dringt in beiden Filmen in ein geordnetes Gemeinwesen ein und zerstört dieses. In *Dr. Caligari* ist das Milieu der soziale Mikrokosmos einer Kleinstadt, in *Scherben* der einer Kleinfamilie. Beide Filme thematisieren die Unterwerfung des Individuums unter einen stärkeren Willen. Sowohl der dämonische Dr. Caligari als auch bis zu einem gewissen Grad der Eisenbahn-Inspektor sind Gestalten, welche die hypnotische Fähigkeit besitzen, Unterwerfung durchzusetzen. Mehr noch: es wird suggeriert, daß im Individuum selber bereits eine Empfänglichkeit dafür besteht, sich zerstören zu lassen. In enger Beziehung dazu steht die fatalistische Stimmung, die beide Filme beherrscht. Uplötzlich sehen sich die Menschen einer bösen Macht ausgeliefert, die sie weder verstehen, geschweige denn wirksam bekämpfen können. In *Dr. Caligari* nimmt dieses unkontrollierbare Schicksal die Form eines irrsinnigen Psychiaters und seines zombie-ähnlichen Knechts an, während es in *Scherben* in der Konstellation des Inspektors und des unterbewußten Bedürfnisses nach masochistischer Hingabe seitens der Tochter hervortritt.

Der relativen ökonomischen Stabilisierung Deutschlands entsprechend, tritt der Film ab Mitte der Zwanziger Jahre in eine neue Entwicklungsphase ein. Filme dieser Zeit zeichnen sich durch ihren Hang zu Monumentalität und Extravaganz in Thema und Ausstattung aus; der deutsche Film sollte sich mit dem Pomp der Produktionen Hollywoods messen können. Ein solches Werk ist Fritz Langs *Metropolis* (1926), der einer der wenigen Filme der Weimarer Republik ist, den auch moderne Zuschauer noch immer faszinierend finden. Der gigantische technische und finanzielle Aufwand, der notwendig war, den Film (im Studio) herzustellen, hätte die Ufa fast bankrott gemacht. Auf der technischen Ebene ist der Film in der Tat brillant zu nennen, indem Elemente des Expressionismus (wie der Sohn-Vater-Konflikt), der Neuen Sachlichkeit, der Science Fiction, aber auch anti-zivilisatorische und faschistische Tendenzen und Trivialität erfolgreich verschmolzen werden. Er ist sozusagen ein Fusionsfilm, in dem die verschiedenartigsten politischen und künstlerischen Strömungen der Weimarer Republik in einem großen Spektakel zusammenkommen.

Metropolis suggeriert die ewige Wiederkehr der kapitalistischen Krise, die als unentrinnbares Naturgesetz erscheint. Kapitalismus ist jedoch nicht an sich schlecht – es ist Federsens, des Großtyrannen, Allianz mit dem finsternen Genie Rotwang, die das Unheil stiftet. „Die Allianz von Kapital und jüdischer Wissen-

schaft endet im Verderben, während die Allianz von Kapital und Arbeiterschaft eine neue, „sozialistische“ Gesellschaft verheißt.“³⁹ Nach dem Tod Rotwangs versöhnt sich Federsen mit den Arbeitern, wobei das „Herz“ als Vermittler dient. „Mittler zwischen Hirn und Händen muß das Herz sein“, hatte es schon fettgedruckt im Motto von Thea von Harbous gleichnamigem Roman zum Film (1926) geheißt.⁴⁰ Liebe überwindet alle Klassenschränken. Die antagonistischen Widersprüche des Kapitalismus werden unter Zuhilfenahme emotionaler Kräfte verschleiert.

Zugegeben: direkter als alle uns bekannten nicht-sozialistischen Filme der Zeit thematisiert *Metropolis* die Problematik einer hochindustrialisierten kapitalistischen Gesellschaft. Die Lösung freilich ist obsolet und reaktionär. Die Ufa beutet hier, in diesem Unterhaltungsfilm *par excellence*, reale Konflikte raffiniert aus, um sie dann einer harmonischen „Lösung“ zuzuführen. Es ist vor allem die „Herz“-Szene, die an die Nazi-Ideologie erinnert. „Alptraum“ und „Fabrik“ verschmelzen in der zentralen Problematik dieses Films zu einem dämonischen Chaos, zu einer mystifizierenden Apokalypse und anschließenden Apotheose, die mit Wirklichkeitsdarstellungen nicht viel gemein haben und deren Monumentalismus faschistisch zu nennen nicht verfehlt wäre.

Hitler und Goebbels waren, was nicht überrascht, entzückt von *Metropolis* und offerierten Lang später den Direktorposten der Reichsfilmkammer. Lang nahm dieses Angebot nicht an und verließ Deutschland, seine Frau Thea von Harbou blieb jedoch und wurde Teil des nazistischen Kulturapparates – die politische Ambivalenz von *Metropolis* könnte deutlicher nicht illustriert werden.

Die politische Affinität zur Ideologie des Dritten Reiches kann in *Metropolis* auch in der Darstellung der Massen aufgezeigt werden. Die Arbeiter, im Gegensatz zu den bürgerlich-kapitalistischen Protagonisten, haben keine individuellen Gesichter. Sie sind erbärmliche Objekte der Manipulation und nehmen oftmals nur eine ästhetische Funktion als „Ornament“ wahr, um Kracauers Begriff aufzugreifen. Eingangs werden das Elend und die physische Ausbeutung der Arbeiter vorgeführt – dennoch bleiben sie gläubige Anhänger ihrer religiösen Führerin Maria, die sie auf die Ankunft eines Messias vertröstet. Ihre Versammlungen in den unterirdischen Katakomben stellen nicht die geringste Bedrohung des *Status quo* dar. Trotzdem ist Federsen beunruhigt durch diese Anzeichen einer Loyalitätskrise und drängt den Erfinder Rotwang, seine Schöpfung – eine mechanische Kopie von Maria, welche dazu bestimmt ist, die Massen in die Irre zu leiten – zu vollenden. Der Plan gelingt: die echte Maria wird eingesperrt und ihre Doppelgängerin übernimmt die Führung und hetzt die Arbeiter in eine schreckliche Maschinenstürmerei hinein, wobei die ganze Stadt zerstört wird. Die getäuschten Massen folgen ihr blindlings, in der Illusion, endlich Herren über ihr eigenes Leben zu werden. Aber auch diese Destruktion war von Federsen geplant (wenn sie auch gräßlicher ausgefallen sein mag, als er sich vorgestellt hatte), denn in der Schlußszene ist er es, der ankündigt, den Wiederaufbau selbst in die Hand nehmen zu wollen. Er hat seine absolute Macht über die Stadt behauptet, ja noch verstärkt; den Arbeitern, die keine andere Wahl mehr haben, als ihm Ergebenheit

zu bekunden, werden nur bescheidene, reformistische Zugeständnisse gemacht. Der große triviale Kompromiß zwischen „Hirn und Händen“, im Film ganz ernst gemeint, suggeriert zwar eine Art ‚Volksgemeinschaft‘ – in Wahrheit aber bleibt das Führer-Prinzip unangetastet. Nur Federsen verfügt über die Mittel zum Wiederaufbau, nicht die Arbeiter, die nie das Privileg von Bildung oder Kapitalbesitz genossen haben. Die Massen sind betrogene Opfer, was immer sie auch tun. Ihrem Schicksal als Unterdrückte können sie nicht entinnen.

Einen vierten Typus repräsentiert *Berlin. Die Symphonie der Großstadt* (1927) von Walter Ruttmann. Der Film stellt den Versuch dar, einen Tag im Leben Berlins realistisch zu schildern, indem ausschließlich auf authentische, nichtgestellte Aufnahmen zurückgegriffen wird, die zum Teil aus Verstecken heraus gemacht wurden. Eine eigentliche Handlung oder ein Held existieren nicht. Verbindendes Element ist einzig die spezifische Anordnung der einzelnen Aufnahmen entsprechend dem Tagesablauf einer modernen Großstadt. Die Aussagekraft des Films beruht ausschließlich auf der Impressivität seiner Bilder und ihrer Montage.⁴¹

Die ursprüngliche Filmidee stammt wiederum von Carl Mayer, der, wie der Kameramann Karl Freund (der schon bei *Metropolis* mitgewirkt hatte), der Studiofilme überdrüssig geworden war und das Mitte der Zwanziger Jahre allerorten auftauchende Bedürfnis nach Kontakt mit der „Welt“ empfand. Doch bald zeigte sich, daß Mayers Vorstellungen von denen Ruttmanns differierten, weshalb er sich von diesem Projekt zurückzog.⁴² Mayer beanstandete besonders die „Oberflächlichkeit“ und Handlungsarmut des Films.

Auch von linker Position aus könnte man Mayer in gewisser Weise zustimmen. Denn Ruttmanns Assoziationstechnik simplifiziert mehr, als daß sie analysiert. Wenn er etwa von der Aufnahme kämpfender, fressender und dösender Tiere zu der von Menschen springt, die dasselbe tun, so wird hier zwar eine Analogie zwischen Tier- und Menschenleben hergestellt, aber diese oberflächlichen Ähnlichkeiten sagen nichts aus in bezug auf die spezifische Situation des Großstadtmenschen. Ruttmanns Verfahren bleibt deskriptiv und „photographisch“ (im Sinne von Brechts Zitat über Industrie-Werke, denen man von außen nicht ansieht, wie es sich mit den Arbeitsbedingungen in ihnen verhält).

Ein Großteil *Berlins* setzt sich zusammen aus Aufnahmen von laufenden Maschinen, Kolben, Zahnrädern usw. Sie tragen wesentlich zur Dynamik und zum Rhythmus des Films bei, dessen Bewegungsdarstellung vielleicht das größte Verdienst von Ruttmanns Montagetechnik ist. Aber gerade dieses naive Fasziniertsein von der bloßen Bewegung ist es, die Ruttmann zum Vorwurf gemacht werden muß: Der Film verschleiert bzw. deckt erst gar nicht die wirkliche Realität einer hochkapitalistischen Großstadt auf. Es gelingt Ruttmann, einen berauschten emotionalen Eindruck hervorzurufen, jedoch darf nicht übersehen werden, daß dieselbe Technik sieben Jahre später von Leni Riefenstahl in ihrem Propagandafilm *Triumph des Willens* ebenso erfolgreich verwendet werden konnte. Dokumentarismus dieser Art spielte, wie erwähnt, überhaupt eine wichtige Rolle im Dritten Reich.

Ruttmanns bewußtes Bemühen, jeden direkten politischen Kommentar zu vermeiden und vielmehr die scheinbar „neutrale“ Seite des Großstadtlebens zu zeigen, führte einige Kritiker dazu, den Film als avantgardistischen oder, so Lotte Eisner, als „absoluten Film“ zu bezeichnen.⁴³ Unter diesem Gesichtspunkt erscheint der Film als „reine Form“, welcher der Inhalt untergeordnet wird. Die im Titel angedeutete Analogie zur Musik („Symphonie“) bestärkt diesen Eindruck noch, insofern Musik als die abstrakteste aller Künste gilt. *Diagonal-Symphonie* war bekanntlich bereits zuvor der Titel eines der bemerkenswertesten Avantgarde-Filme der Zwanziger Jahre.

Doch muß hier zur Vorsicht gemahnt werden: *Berlin* ist kein Avantgarde-Film in dem Sinne, daß er am Rande der etablierten Filmindustrie entstanden ist und im Gegensatz zum kommerziellen Film steht. In der Tat arbeiteten Mayer, Freund und Ruttmann innerhalb der Filmindustrie, indem sie den Film als Kontingentfilm für Fox-Europa drehten, so daß von einer Korruption der Avantgarde durch die etablierte Filmindustrie in diesem Fall kaum die Rede sein kann. Der dokumentarische Stil erweist sich als modisches Experiment, das vollkommen in Einklang steht mit dem scheinbaren Realismus der Neuen Sachlichkeit. *Berlin* ist ein Beispiel für die relative Flexibilität der Industrie, formale Neuerungen zu akzeptieren und nutzbar zu machen, solange sie nicht mit kritischen Inhalten verbunden waren.

Die angebliche Abwesenheit jeglichen politischen Inhalts in *Berlin* ist aber eine Fiktion, denn, obgleich Sozialkritik und direktes parteipolitisches Engagement fehlen, hat doch die unkommentierte Konstatierung von angeblich neutralen Fakten schon affirmativen Charakter. Wie *Metropolis*, so zeigt auch *Berlin* ein blindes Angezogensein durch alles Mechanische, Technologische, Industrielle. Beide Filme schildern kritiklos ein dem Rhythmus und der Dynamik einer Industriegesellschaft korrespondierendes Großstadtleben.

In gewissem Sinn verzerrt Fritz Langs phantastischer Film die Wirklichkeit sogar weniger als Ruttmanns „objektiver“ Film. Zumindest rückt Lang die Unterwerfung der Massen durch inhumane Arbeitsverhältnisse in ein kritisches Licht. Auch wenn eine grundlegende Änderung nicht erfolgt, so tritt doch zumindest das Bedürfnis nach einer Lösung in *Metropolis* hervor (so problematisch sie dann auch ist). *Berlin* aber dringt nicht durch die naive Faszination rollender Räder hindurch. Somit sind beide Filme, gerade indem sie sich ahistorisch verstehen und die Überzeitlichkeit des kapitalistischen Dynamismus suggerieren, indirektes Produkt einer wirtschaftlich relativ gefestigten, optimistischen Epoche. Es war in dieser Zeit, daß die Filmindustrie einen technischen Stand und eine ökonomische Bedeutung erlangte, die aus dem öffentlichen Bewußtsein der folgenden Jahre nicht mehr hinwegzudenken waren.

Während *Berlin* als unpolitischer Film innerhalb der kommerziellen Filmindustrie entstehen konnte, mußten linke, agitatorische Filme entweder importiert (in der Regel aus der Sowjetunion) oder aber außerhalb der großen Filmunternehmen hergestellt werden. Zentrum des Verleihs und später der Produktion von linken Filmen war die Prometheus-Filmgesellschaft, die 1925/26 von Willi Münzenberg

zu dem Zweck gegründet worden war, Kontingentfilme zu produzieren und weiterhin Filme aus der UdSSR einführen zu können. Die enormen Kosten zur Herstellung von Filmen, die in der Regel bessere Qualität der „Russenfirme“ und die Betonung des Agitprop-Theaters in der linken Kulturpolitik erklären es, weshalb es erst 1929 zu einem bedeutsamen linken Spielfilm wie Piel Jutzis *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* kam.

Dieser Film erzählt die schlichte Geschichte einer einfachen alten Frau in einem Berliner Arbeiter-Wohnblock, die ihre Familie nur mühsam ernähren kann. Ihre arbeitslosen Kinder werden zum Teil kriminell; dann, als sie ihre Anstellung als Zeitungsträgerin verliert, sieht sie nur noch im Selbstmord einen Ausweg. Ihre Tochter Erna jedoch und deren Freund Max verkörpern Hoffnung; Max ist Mitglied der Arbeiterbewegung, der sich Erna am Ende ebenfalls anschließt.

Als Hauptfeind der Arbeiter erscheint in diesem Film das „Milieu“, im Sinne jenes programmatischen Zitats von Heinrich Zille: „Man kann einen Menschen genauso mit einer Wohnung töten wie mit einer Axt.“ Als solche proletarische Milieutragödie hat *Mutter Krausen* vieles gemeinsam mit dem früheren Kammerpielfilm (*Hintertreppe, Scherben*), der auf ähnliche Weise das Elend und die wirtschaftliche Unsicherheit der unteren Klassen schilderte und in der Regel tragisch endete. Im Gegensatz zu diesen Filmen offeriert jedoch *Mutter Krausen* eine Teillösung: die kommunistische Bewegung, von Anfang an präsent in der Figur von Max, bietet sich als Alternative an.

Piel Jutzis Film divergiert merklich von jener deutschen Tradition, wie sie in *Metropolis* und *Berlin* erscheint, indem nämlich die Massen in *Mutter Krausen* nicht gesichtslos, sondern aus frei über ihre politische Zugehörigkeit entscheidenden Individuen zusammengesetzt sind. Die demonstrierenden Arbeiter sind nicht manipulierte Opfer, sondern Subjekt ihrer selbst. Der Optimismus des Films speist sich aus der Einsicht in die potentielle Mündigkeit der nicht mehr irgendeinem „Schicksal“ unterstehenden Massen, was auch den sowjetischen Film Eisensteins oder Pudowkins auszeichnet.

Ein so kritischer und offen linker Film wie dieser konnte nur außerhalb der etablierten Filmindustrie produziert werden – und dennoch, selbst er übernimmt teilweise dieselben Klischees, wie sie der kommerzielle Film aufweist, weil er ein Publikum in Betracht ziehen muß, dessen Bewußtseinsgrad für solche Produkte konditioniert ist. Selbst alternative Filme konnten sich somit in den Zwanziger Jahren der alles beherrschenden Macht der kommerziellen Filmindustrie nicht entziehen.

VI

Wie gezeigt, wird der deutsche Film der Zwanziger Jahre oft allzu einseitig als, mit Lotte Eisners Worten, „dämonische Leinwand“ etikettiert. Zu einem gewissen Grad gehört auch Kracauer mit seinem Buch *From Caligari to Hitler* in diese Gruppe, indem es den Hauptakzent auf die „caligareske“ Tradition legt und dabei

eine verzerrte Perspektive liefert. Die Suggestionskraft einer Filmdeutung, die sich auf den Aspekt des Dämonischen konzentriert, perpetuiert dieses Fehlurteil noch. Charakterisiert man aber das Kino der Zwanziger Jahre als eine solche „Alptraumfabrik“, so läuft man Gefahr, andere wesentliche Aspekte der Filmproduktion dieser Zeit zu vernachlässigen. Denn der „dämonische“ Film beschränkt sich fast ausschließlich auf die frühen Zwanziger Jahre, während seit der Mitte des Jahrzehnts diese Thematik zurücktritt.

Wenn das Kino der Weimarer Republik als „Alptraumfabrik“ gesehen werden soll, dann muß das auf einer ganz anderen Ebene erfolgen. Der wahre Alptraum Deutschlands war die soziale und wirtschaftliche Problematik, die aus der industriellen Produktion und ihren Konsequenzen resultierte. Will man einen Zusammenhang des Films der Weimarer Republik mit dem Faschismus sehen, so kann das nicht mit psychologischen Kategorien geschehen, sondern muß mit dem Hinweis darauf erfolgen, daß die kapitalistische Produktion (im Bereich des Films wie auch anderswo) eine konstituierende Voraussetzung für die nationalsozialistische Herrschaftsübernahme war. Um den „Alptraum“ zu finden, braucht man also nur in der „Fabrik“ selber zu suchen.

(Aus dem Amerikanischen von Thomas Wolber und Christopher Wickham)

Anmerkungen

- 1 Vgl. Michael Kirby, *Futurist Performance* (New York, 1971), S. 213–214.
- 2 Vgl. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* (Princeton, 1974), S. V.
- 3 Vgl. Helmut Färber, Etwas über die hiesige Filmbranche und die Geschichte des Films. In: Dieter Prokop (Hrsg.), *Materialien zur Geschichte des Films* (Frankfurt, 1971), S. 297.
- 4 Vgl. Jürgen Habermas, Zwischen Kunst und Politik. Eine Auseinandersetzung mit Walter Benjamin. In: *Merkur* 26 (1974), S. 858.
- 5 Vgl. die oft zitierte, selten gelesene Dissertation Emilie Altenloh *Zur Soziologie des Kino* (sic). *Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* (Heidelberg, 1913). Vgl. auch ihren Aufsatz „Die Stellung des jugendlichen Arbeiters zum Kino“. In: *Die Hochwacht. Monatsschrift zur Bekämpfung des Schundes*, 4 (Berlin, 1913/1914), S. 198–203. Vgl. auch Dieter Prokop, *Soziologie des Films* (Darmstadt und Neuwied, 1974), S. 35, 64–67, 71.
- 6 Vgl. Friederich von Zglinicki, *Der Weg des Films* (Berlin, 1956), S. 295–308.
- 7 Vgl. Anton Kaes (Hrsg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909–1929* (Tübingen, 1978).
- 8 Zu den frühen Filmexperimenten der italienischen Futuristen vgl. Kirby, S. 120–142. Zum Interesse der künstlerischen Avantgarde am neuen Medium Film vgl. auch Standish Lawder, *The Cubist Cinema* (New York, 1975), S. 1–34. Zum Thema Expressionismus vgl. Victor Žmegač. Exkurs über den Film im Umkreis des Expressionismus. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 35 (Juli–Sept. 1970), S. 243–257, und Silvio Vietta, Expressioni-

- stische Literatur und Film. In: *Mannheimer Berichte*, 10 (Juni 1975), S. 294–299.
- 9 Vgl. Prokop.
- 10 Vgl. z. B. Béla Balász, *Der sichtbare Mensch* (1924), *Der Geist des Films* (1930) und Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* (1932). Vgl. die hervorragenden Periodisierungsversuche der filmtheoretischen Bemühungen durch Hartmut Bitomsky in seiner Einleitung „Der Abstand des Lesers zum Text und der Abstand des Textes zum Film“ zu einer Neuausgabe von Balász’ *Der Geist des Films* (Makol, 1972).
- 11 Vgl. Peter Bächlin, *Der Film als Ware* (Frankfurt, 1975). Vgl. auch Hartmut Bitomsky, *Filmwirtschaft und Bewußtseins-Industrie*. In: *Film* 8 (1969), S. 46–48.
- 12 Vgl. Peter Bächlin, Georg Schmidt, Werner Schmalenbach, *Der Film. Wirtschaftlich, gesellschaftlich, künstlerisch* (Basel, 1947), S. 16.
- 13 Vgl. Lawder, S. 35–64; Hans Richter, *Dada. Art and Anti-art* (New York, o. J.), S. 62–64; ders., *Hans Richter* (Neuchâtel, o. J.), S. 9–21; ders., *Begegnungen mit Dada bis heute* (Köln 1973), S. 186–193; ders., *Avant-Garde-Film in Germany*. In: Roger Manvell (Hrsg.), *Experiment in the Film* (London, 1948), S. 219–233; ders., *A history of the Avantgarde*. In: Frank Stauffacher (Hrsg.), *Art in Cinema. A Symposium on the Avant-Garde Film* (San Francisco, 1947), S. 6–21; ders., *Köpfe und Hinterköpfe* (Zürich 1967), S. 11–14; ders., *Dada and the Film*. In: Willy Verkauf (Hrsg.), *Dada. Monographie einer Bewegung* (New York, 1957), S. 64ff.; Peter Weibel, Viking Egging. In: *Film* 7 (1969), H. 2, S. 13; Hans Scheugl und Ernst Schmidt, Jr. (Hrsg.), *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Underground-films* (Frankfurt, 1974), S. 241–246, 739–750.
- 14 Vgl. Richter, *Avant-Garde Film in Germany*, S. 223. Vgl. auch W. Wolfrad, *Der absolute Film*. In: *Das Kunstblatt* (1925), S. 187–188.
- 15 Als Beispiele *Inflation* (1926/27, Vorschau zum Ufa-Film *Die Dame mit der Maske*), *Rennsymphonie* (1928/29, Vorschau zum Maxim-Film *Ariadne in Hoppe-Garten*) und *Zweigroschenzauber* (1928/29, Reklamefilm für die *Kölnische Illustrierte Zeitung*).
- 16 Ruttmann drehte Reklamefilme für Exzelsior-Reifen, den Verband der Blumenhändler, Trautwein-Flügel, Kantorowicz-Liköre usw. Vgl. Zglinicki, S. 597.
- 17 Vgl. Richter, *Köpfe und Hinterköpfe*, S. 146–152.
- 18 Richter, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* (Berlin, 1929), S. 118f.
- 19 Vgl. Richter, *Der Film – eine Ware*. In: *Arbeiterbühne und Film* 18 (1931), Nr. 4, S. 24–26.
- 20 Vgl. Scheugl/Schmidt, S. 796–805; Zglinicki, S. 597ff.; Jean Mitry, *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives* (Paris, 1974), S. 85; Ernst Iros, *Expansion of the German and Austrian Film*. In: Manvell, S. 196ff.
- 21 Vgl. Zglinicki.
- 22 Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film* (Berlin, 1926), S. 101.
- 23 Vgl. Zglinicki und Scheugl/Schmidt, S. 802.
- 24 Vgl. Birgit Hein, *Film im Underground* (Frankfurt, 1971), S. 48f.; vgl. auch Richter, *Köpfe und Hinterköpfe*, S. 121–124.
- 25 Zit. nach Manvell, S. 232.
- 26 Vgl. A. van Domburg, *Walter Ruttmann en het beginsel* (Purmerend, 1956).
- 27 Das 1978 erschienene Buch von John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period. The New Sobriety, 1917–1933*, in dem wiederholt von „gewaltsamer Unterdrückung“ und „plötzlichem Erwürgen“ der Neuen Sachlichkeit die Rede ist, kann repräsentativ stehen für die Art naiver Faschismus-Auffassung, die wir hier ablehnen.
- 28 Eine dieser Komplexität angemessene Studie der Avantgarde in Nazi-Deutschland liegt noch nicht vor.

- 29 Bertolt Brecht, Der Dreigroschenprozeß. In: *Werkausgabe*, Bd. 18 (Frankfurt, 1967), S. 168.
- 30 Hugenberg (1864–1951) war Vorsitzender der Krupp-Stahlwerke und Gründer des Hugenberg-Konzerns, der Ende der Zwanziger Jahre alle Medien beherrschte. Im Januar 1933 wurde er Mitglied in Hitlers Regierung, doch schied er bereits im Juni desselben Jahres aus.
- 31 Die Regierung hatte 1936/37 begonnen, durch anonyme Aufkäufe Anteile der Ufa zu erwerben, und damit den Nationalisierungsprozeß eingeleitet.
- 32 Siegfried Kracauer, *Die Angestellten* (Frankfurt, 1930), S. 4–9.
- 33 Arnold Hauser, *Die Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Bd. 2 (München, 1953), S. 51b.
- 34 Erwin Leiser, „Deutschland, erwache!“ *Propaganda im Film des Dritten Reiches* (Reinbek, 1968), S. 10.
- 35 Leiser, S. 11.
- 36 *Caligari und Caligarismus*. Hrsg. von der Deutschen Kinemathek e. V., Redaktion Walter Kaul (Berlin, 1970), S. 22, 78.
- 37 Kracauer, *From Caligari to Hitler*, S. 66.
- 38 *Caligari und Caligarismus*, S. 9f., 14, 23.
- 39 Toni Stooss, 'Erobert den Film!' oder Prometheus gegen Ufa & Co. Zur Geschichte des proletarischen Films in der Weimarer Republik. In: *Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik* (Berlin, 1977), S. 490.
- 40 Thea von Harbou, *Metropolis. Roman* (Berlin, 1926).
- 41 Die assoziativ-additive Montage-Technik Ruttmanns ist jedoch nicht zu verwechseln mit der kritisch-konfrontativen „Kollisions-Technik“ eines Eisenstein.
- 42 Kracauer, *From Caligari to Hitler*, S. 184.
- 43 Lotte Eisner, *The Haunted Screen* (Berkeley, 1973). Französische Originalausgabe, 1952, S. 264.

George L. Mosse

Faschismus und Avantgarde

Der Faschismus verstand sich selbst als Avantgarde: als eine Vorhut, welche die Gesellschaft in das nachliberale Zeitalter führen wird. Die klassische Definition der Avantgarde, nämlich in Geschmack und Politik antibürgerlich zu sein, ist ein Bestandteil faschistischer Rhetorik und ihrer volkstümlichen Propaganda. Wenn man Avantgarde als alternativen Diskurs zum bürgerlichen Kulturideal definiert, dann hielt sich der Faschismus für eine solche Alternative. Für das Verständnis der Beziehung zwischen Faschismus und Avantgarde ist die Tatsache von Bedeutung, daß der Faschismus eine neue Bewegung war, die keine Zeit zu verlieren hatte. Kurz nach dem Ersten Weltkrieg gegründet, fehlte es dem Faschismus an einer gewachsenen Tradition, wie sie der Sozialismus besaß. Der Faschismus war von dem Gedanken besessen, daß er sofort Erfolg haben müsse, weil sonst Sozialisten oder Kommunisten vom Zusammenbruch der alten Ordnung profitieren würden. Das rohe Klima der Bewegung und ihr apokalyptischer Ton sind symptomatisch für die gleichzeitige Suche nach Tradition wie für die Besessenheit, die immer größere Geschwindigkeit der Zeit zu beherrschen. Der Faschismus stand in der Vorfront der Technologie und Technokratie. Wenn Robert Paxton berichtet, daß die Technokraten die Vichy-Regierung wie ein erobertes Land behandelten,¹ so könnte das auch für den Faschismus im allgemeinen gelten. Das Bündnis zwischen Technokratie und autoritärem Staat wurde schon zwischen den Weltkriegen vollendet. Aber gleichzeitig assimilierte der Faschismus alle nationalen Traditionen, suchte die verwertbare Vergangenheit für sich einzuspannen, sei es das Römische Reich oder die Deutschen Befreiungskriege. Als nationalistische Bewegung versuchte der Faschismus, Vergangenheit und Gegenwart aufeinander zu beziehen.

Dieser Versuch, technokratische Avantgarde und nationalen Traditionalismus zu verbinden, kann als kennzeichnend für den Faschismus gelten. Die offensichtlichen Widersprüche, welche zu diesem Konzept gehören, würden sich auflösen, wenn der zukünftige Staat die gegenwärtige Dekadenz überwände. Im nachliberalen Zeitalter würde der Faschismus das Alter durch jugendliche Vitalität und die fraktionierte Gesellschaft durch Kameradschaft ersetzen. Aber das neue Zeitalter würde vor allem zu einer Herrschaft der Elite über Natur, minderwertige Völker und Nationen führen. Das Motiv der Beherrschung ist besonders relevant, um das Verhältnis zwischen Faschismus und Avantgarde zu definieren, denn es ermöglichte den Faschisten, eine der wichtigsten Errungenschaften der modernen Industrialisierung und Technologie im 20. Jahrhundert für sich einzuspannen – die Revolution der Kommunikationsmittel. Diese Revolution symbolisierte die plötzlichen und erschreckenden Veränderungen, die mit der Industrialisierung verbunden waren: das neue Gefühl für Zeit und Geschwindigkeit, das von vielen Zivilisationskritikern als Nervosität und Ruhelosigkeit verdammt wurde. Die

sogenannte Degeneration, vor der Max Nordau schon 1892 warnte, wirkte sich auch auf die moderne Kunst und Literatur aus. Faschisten wie auch Expressionisten und Futuristen sahen in der neuen Dimension der Zeit keineswegs eine erschöpfende, sondern eine stärkende Erfahrung – besonders für die Nerven einer männlichen Elite. Sie betrachteten Radio, Film und Automobil als Mittel der Herrschaft, als *élan vital* des neuen faschistischen Menschen.

Aber im Unterschied zu den Expressionisten akzeptierten die Faschisten die modernsten industriellen Errungenschaften, integrierten sie in die glorreiche Vergangenheit und transzendierten sie dadurch. Beachtet man diesen Zusammenhang, so kann das Flugzeug die Beziehung zwischen Faschismus und dieser Art von Avantgarde verdeutlichen, denn in ihm wurde Technologie und das Rasen der Zeit ein Teil einer neuen Elite, wurde die Suche nach dem neuen Menschen zugleich zeitlos und modern. Henry de Montherlant faßte diesen Tatbestand 1922 treffend zusammen: Der Kampf des Flugzeugs gegen die Natur ist nicht so sehr eine Verherrlichung der Technologie als vielmehr eine Bewährungsprobe für Männlichkeit und Jugendlichkeit.² Jetzt, da der Krieg vorüber war, setzte man die Luftfahrt im Geiste der Luftschlachten auch im Frieden fort. Saint-Exupéry, der zwischen den Kriegen mehr als irgendein anderer dazu beitrug, die Mystik des Fliegens zu popularisieren, behauptete, daß der Mensch hier nach „kosmischen Maßstäben“ beurteilt werde und daß er nur in Konfrontation mit transzendenten Werten seine Individualität in der Massengesellschaft wiederfinden könne.³ Mussolini, der schon 1909 geschrieben hatte, daß die Menschenherde die Erhabenheit von Blériots Flug über den englischen Kanal nicht verstehen könne, faßte diese elitäre Auffassung des Fliegens folgendermaßen zusammen: „Fliegen muß das Privileg einer geistigen Aristokratie bleiben.“⁴ Der Pilot beweise die rechte Willenskraft und Seelenstärke, heißt es in einem Buch über *Mussolini Aviatore*, aber vor allem müsse er die fundamentale Bedeutung des Begriffs Kontrolle verstehen. Er sei ein Teil des Himmels und der Ewigkeit, und diese Aneignung des Bleibenden ermögliche es ihm, die Kontrolle zu bewahren.⁵ Die Analogie zur politischen Elite liegt hier klar zutage.

Die Konfrontation mit dem einschüchternden Phänomen der modernen Luftfahrt führte zur Vorstellung einer neuen Aristokratie im Zeitalter der Technologie (grundverschieden von dem, was Saint-Exupéry einmal die Ameisenmentalität der Pendler nannte). Man neigte dazu, das Fliegen mit elitären, rechtsgerichteten Tendenzen zu verbinden, obwohl auf der Linken Bertolt Brecht versuchte, dem Abenteuer des Fliegens seinen mystischen und elitären Charakter zu nehmen. In seinem Hörspiel *Lindbergh* (1929) stellte er dessen Flug als eine Überwindung der Natur durch den Menschen und als Entmystifizierung der Welt dar: „Wenn ich fliege, bin ich /Ein wirklicher Atheist.“⁶ Bei ihm gibt es keine Teilhabe an der Ewigkeit, keine Sehnsucht nach dem Unveränderlichen. Außerdem lehnte Brecht die Konzentration auf den Helden ab, da dies den Zuhörer von den Massen entfremden könne. Lindberghs Rolle sollte daher von einem Chor gesungen werden.⁷ Nichts könnte weiter von Lindberghs eigener Denkweise entfernt sein, und Brecht änderte schließlich den Titel des Stücks in *Der Ozeanflug* und ersetzte

Lindbergh durch „den Flieger“. Dennoch blieb die Mystik des Fliegens faszinierend genug, um durch Persönlichkeiten wie Lindbergh in das öffentliche Bewußtsein einzudringen. Saint-Exupéry hielt sich trotz seiner elitären und metaphysischen Ansichten für einen guten Demokraten – und wurde dennoch Opfer jenes Mystizismus. Typischer als Brechts und anderer linker Schriftsteller Einstellung zum Fliegen war das ständige Streben nach einer Vermittlung zwischen der Geschwindigkeit des Flugzeugs und der Harmonie des Universums, wo Vergangenheit und Gegenwart konvergieren. So sagte man von Italiens berühmtestem faschistischem Flieger, Italo Balbo, daß er „durch seine Flugkünste die Ritterlichkeit alter Zeiten zurückerobert“ habe.⁸

Die Verwendung des Ausdrucks „Ritterlichkeit“ zeigt die assoziative Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart, oder genauer die Assoziation der Technologie mit ewigen und unveränderlichen Werten, die vom Himmel symbolisiert werden. Ein Pilot muß sich „berufen“ fühlen, um seiner Tätigkeit gerecht zu werden. Es kann als typisch gelten, daß eine faschistische Laudatio auf Balbo darauf hinweist, daß er während des Ersten Weltkriegs als Alpino diene. Folglich war er prädestiniert, Höhen zu beherrschen und Entfernungen zu überwinden.⁹ Tatsächlich waren die berühmten Massenflüge, die er über den Ozean oder das Mittelmeer anführte, dazu bestimmt, die faschistische Elite zu erziehen und der Welt zu zeigen, daß man der Herausforderung der Moderne gewachsen war. Das geschah durch die Integration von Vergangenheit und Gegenwart, indem Fliegen und Geschwindigkeit in die Ewigkeit versetzt wurden – sei es am blauen Himmel oder in den Bergen.

Der Nationalsozialismus benutzte dieselbe Technik in der Übernahme und Modernisierung der Massenproduktion. Bei ihm wurde die moderne Industrialisierung nicht durch den Himmel, sondern durch die Nation selbst verewigt, ein Symbol, das nicht minder repräsentativ für die Kontrolle über die Geschwindigkeit war wie der blaue Himmel oder die Berge. Sein Programm, das er „Schönheit der Arbeit“ nannte, modernisierte das Fließband und die Fabriken, welche es zugleich mit nationalen Symbolen umgab. Dementsprechend baute man Gemeinschaftshallen und sogenannte Weihestuben. Gesänge, Spiele und Gymnastik gehörten von nun an zum Arbeitsplatz.¹⁰ Das alles in Fabriken, die meistens nach Bauhaus-Grundsätzen gebaut wurden! Fabriken, so liest man paradoxerweise bei einem Nazi-Kritiker der Neuen Sachlichkeit, sollten in ihrer Funktion erkennbar sein und nicht wie byzantinische Paläste oder Renaissance-Villen aussehen.¹¹ Die Weimarer Avantgarde der Architekten und Technologen wurde teilweise von der Nazi-Revolution absorbiert.

Ein solcher Integrationsprozeß, der in den nationalen Mythos eingebettet war, betonte den Aktivismus der Bewegung und seine Dynamik im Gegensatz zu den eingeschüchterten Konservativen und selbstzufriedenen Bürgern. Der italienische Faschismus verfuhr, wie wir noch sehen werden, in ähnlicher Weise, wenngleich er die Kunst und Literatur der Avantgarde einschloß. Was die Nazis betrifft, so war es für sie leichter, die Avantgarde der Architektur und Technologie zu assimilieren als jene der Kunst und Literatur, die den Rahmen hätte sprengen

können, in welchem die Moderne ein Bestandteil des Menschen und Natur beherrschenden nationalen Mythos werden konnte. Zweifellos förderte die Tatsache, daß das späte Weimarer Bauhaus die Form gegenüber dem Inhalt betonte, seine Übernahme durch die Nazis, während die jungen faschistischen Architekten in Italien, die vom Bauhaus beeinflusst waren, daran festhielten, daß nur eine revolutionäre Architektur zum revolutionären Faschismus passe.¹² Solche Theorien gab es in Nazi-Deutschland nicht.

Zwar lobte die studentische Nazi-Jugend zunächst den Expressionismus, da er dynamisch und offen erschien – „ein Chaos der Seele“ –, aber Hitler wollte kein Chaos, und im September 1934 machte er dem Flirt mit dem Expressionismus ein Ende.¹³ Der Expressionismus stellte nicht nur Hitlers banalen, wilhelminischen Geschmack in Frage, vielmehr mußte der Führer zugleich auch den Aktivismus, der den Anfang seiner eigenen Bewegung bestimmte, unter Kontrolle bringen. Der Expressionismus wurde etwa zur gleichen Zeit geächtet, als der sogenannte Röhm-Putsch stattfand, der die SA disziplinierte. Von nun an wurde der Funktionalismus der Nazi-Architektur von jenem des Bauhauses scharf abgegrenzt, auch wenn Goebbels und selbst der *Völkische Beobachter* ihn einmal bewundert hatten und er im faschistischen Italien immer noch als der Stil der Zukunft galt. Selbst die Bemühungen Mies van der Rohe, das Regime zu besänftigen, waren vergeblich, obwohl er und andere Bauhauslehrer zu Recht annahmen, daß die feindselige Rhetorik nicht unbedingt auch die Ablehnung von Funktionalismus und Einfachheit in der Architektur bedeutete. Die Einsicht, daß der Bauhaus-Stil ebenso viele Elemente der Beherrschung wie der Befreiung enthält, würde uns ermöglichen, die Beziehung zwischen Bauhaus und Nationalsozialismus neu zu untersuchen.¹⁴ Tatsächlich mußte das Berliner Olympia-Stadion neu konzipiert werden, da Hitler gegen die massive und funktionale Verwendung von Glas Einspruch erhob: er werde niemals einen solche Glaskasten betreten, ließ er verlauten.¹⁵

Der Einfluß des Bauhauses und der Neuen Sachlichkeit war bei Fabrikbauten und Wohnkomplexen unübersehbar, bei den offiziellen Reichs- und Parteigebäuden jedoch konnte der Einfluß des Bauhauses leicht mit Hitlers neoklassizistischem Geschmack verwechselt werden. De facto waren beide Stilrichtungen ein Protest gegen Ruhelosigkeit, indem sie versuchten, Funktionalismus und Ordnung miteinander zu verbinden.¹⁶ So setzte sich Heinrich Tessenow, dessen Architekturtheorien Hitler höchstwahrscheinlich beeinflussten, für Einfachheit des Materials und der Linien ein. Die gleiche Klarheit und Entschiedenheit, welche die Nazis im Kampf gegen ihre Feinde verlangten, spiegelt sich auch in ihrer Bevorzugung von einfachem Baumaterial und klaren Linien wider. Diese wurden in einem monumentalen Stil verankert, der den Modernismus mit den Symbolen der Beherrschung verband – ein Synkretismus, den das Bauhaus stets vermieden hatte. Die offizielle Architektur, wenn auch nicht die einiger Armee-, Luftwaffen- oder Parteigebäude, verwandte teilweise das vormalige Avantgardistische für seine Repräsentations- und Prachtbauten.

Solche Verwertung der Avantgarde in Architektur und Technologie war für den Nationalsozialismus in Deutschland wichtig, da sie ihm ermöglichte, seine Selbst-

darstellung als eine entschlossene und männliche Bewegung mit der völkischen Ideologie zu verbinden. Die Nationalsozialisten konnten Raum und Zeit beherrschen, da sie sich als Elite alles angeeignet hatten, was ewig war: die Berge, den Himmel und die Nation.

In Italien aber konnte die Avantgarde auf radikale und syndikalistische Tendenzen innerhalb des Faschismus zurückgreifen, die in Deutschland nicht vorhanden waren. Darüber hinaus hatte der italienische Nationalismus jakobinische Traditionen aufgehoben, welche im Norden kaum von Bedeutung waren. Deshalb hatte die Avantgarde in Italien auch mehr Spielraum als in Nazi-Deutschland, und daher muß sich dieser Aufsatz größtenteils nach Süden statt nach Norden wenden. Wenn auch moderne Technologie und einige avantgardistische Bauformen, wie wir gesehen haben, dem Nationalsozialismus integriert wurden, so ist es schwierig, die Wechselwirkung zwischen Avantgarde und Drittem Reich auf anderen Gebieten nachzuweisen. Selbst beim Film sind es die Techniken des Weimarer Dokumentarfilms, die aufgegriffen wurden, nicht aber der Inhalt. Die Musik scheint die Ausnahme dieser Regel zu sein. Hier fand die Avantgarde noch genügend Freiraum, so daß beispielsweise Carl Orff seine berühmten *Carmina Burana* noch 1937 komponieren konnte und auch während des Krieges unbehelligt blieb. Das läßt sich vielleicht so erklären, daß die moderne Musik politisch die indifferenteste der avantgardistischen Künste ist. Ihre Tonalität wird entweder nur von wenigen verstanden oder durchaus geduldet, wenn etwa Volksweisen der Komposition eingefügt werden. Bei ihr hat das Gewicht der Geschichte den Inhalt der avantgardistischen Kunst noch nicht erstickt.

In der Tat ist es die Dichte der historischen Tradition, die weitgehend bestimmt, welche Möglichkeiten der Avantgarde offenstehen. Wenn das Geschichtsbewußtsein als Traditionspflege die offizielle Richtschnur bildet, dann müssen Kunst und Literatur, egal welche Techniken auch immer akzeptiert werden, rückwärts statt vorwärts blicken. Im Unterschied zu Deutschland bildete das faschistische Italien eine Allianz mit den antihistorischen Futuristen und Syndikalistern und besaß daher eine Avantgarde, die versuchte, das Gewicht der Tradition abzuschütteln.

So verkündete eine Gruppe junger Architekten 1934 in Turin, daß sie sich als Avantgardisten der faschistischen Jugendbewegung anschließen, um nach Klarheit und Weisheit zu forschen und um bedingungslos der Logik und Vernunft zu folgen. Die Tradition, so hören wir, sei durch den Faschismus verändert und größtenteils abgeschafft worden.¹⁷ Tatsächlich ging ein Mitglied dieser Gruppe, Guseppe Terragni, bei der kubistischen Gestaltung seines faschistischen Parteigebäudes in Como (1932–36) weiter als das Bauhaus, fast bis an die Grenzen des Funktionalismus. Auf der Ausstellung zur Erinnerung an den 10. Jahrestag der faschistischen Revolution (1932) stand in der von Terragni entworfenen Halle eine Turbine mit der Inschrift: „Die Gedanken und Taten Mussolinis sind wie eine Turbine, welche die italienische Bevölkerung verwandelt und Faschisten aus ihnen macht.“¹⁸ Mit seiner Verehrung des avantgardistischen Faschismus stand Terragni nicht allein; so äußerte sich zum Beispiel Kandinsky höchst lobend über

den Faschisten Carlo Belli und dessen Verteidigung abstrakter Kunst, welche die einzige Kunst sei, die zu dem „wunderbaren neuen Regime“ passe.¹⁹

Fünfzehn Jahre lang duldete es der italienische Faschismus, sich sowohl durch die Avantgarde als auch durch den traditionellen, sogenannten ‚römischen‘ Stil repräsentieren zu lassen. Schon der persönliche Geschmack Mussolinis war völlig verschieden von dem Hitlers; als ein Mann von Welt war er von Anfang an mit der europäischen Avantgarde vertraut, vor der es dem österreichischen Hinterwäldler graute. Bei Mussolini gibt es einen Zusammenhang zwischen seiner Abneigung gegenüber einer geordneten und verfestigten Gesellschaftsstruktur, wie er sie als junger Mann formulierte, und seiner Vorliebe für eine gewisse avantgardistische Kunst und Architektur in seinen reiferen Jahren. Er glaubte fest daran, daß Bewegung es sei, was das zwanzigste Jahrhundert charakterisiere: „Wir wollen handeln, produzieren, die Materie beherrschen, [. . .] ferne Ziele und Horizonte erreichen.“²⁰ Guiseppe Bottai, ein ehemaliger Syndikalist und Faschist der ersten Stunde, behauptete, daß die faschistische Verwertung der neuesten Technologie zugleich eine Anerkennung der neuesten Formen in Kunst und Literatur bedeute.²¹ Die Futuristen verbanden in ihrem ursprünglichen Manifest den Ruf nach Wiederaufrüstung und kolonialer Expansion mit dem Protest gegen monumentale Kunst; sie befürworteten alles, was „rasend modern“ war. Sie waren Mussolinis engste Verbündete während der Debatte um den italienischen Eintritt in den Ersten Weltkrieg, die den Linkssozialisten schließlich in einen Faschisten verwandelte, während die Futuristen ihre Position kaum veränderten. Ihr Manifest *Impero Italiano* (1923) verschmähte die Geschichte als belanglos: „Wir sind die Kinder der Schlachten am Isonzo und der Piave [. . .] und von vier Jahren Faschismus. Das genügt!“²² In Italien gab es – im Unterschied zu Nazi-Deutschland – keine scharfe Trennung zwischen der technologischen und künstlerischen Avantgarde.

Mussolini selbst schien futuristische Ideen aufzugreifen, als er in einer Rede in Perugia 1927 forderte, daß die Kunst nicht durch das Erbe der Vergangenheit erstickt werden dürfe, sondern daß der Faschismus eine neue Kunst hervorbringen müsse.²³ Doch war die Reaktion während der Kunstdebatte über Bottais Zeitschrift *Critica Fascista* in den späten zwanziger Jahren weitaus vorsichtiger: der Staat solle sich so wenig wie möglich in künstlerische Belange einmischen, und die Künstlerkammer solle sich ihrerseits darauf beschränken, nur ökonomische Probleme ihres Standes zu diskutieren. Der Individualismus jedoch müsse gezügelt werden. Bottai hoffte auf eine liberale Einstellung des Regimes, um möglichst viele und unterschiedliche Künstlergruppen an den Faschismus zu binden.²⁴

Langsam, aber sicher gewannen die antimodernistischen Kräfte innerhalb des italienischen Faschismus an Einfluß und versuchten, der Toleranz gegenüber avantgardistischer Kunst, Architektur und Literatur ein Ende zu machen. Die von Mussolinis langjähriger Freundin Margherita Sarfatti geleitete Gruppe „Novecento“, die schon 1922 entstand, propagierte einen bodenständigen Neoklassizismus, der ein Bürge der Ordnung und ein geeignetes Symbol der Nation sein solle.

Faschistische Literatur dürfe weder Rastlosigkeit noch Suche nach neuen künstlerischen Ausdruckformen reflektieren, sie müsse vielmehr fest in der römischen Tradition verankert werden. Massimo Bontempelli, der wichtigste Literat der Gruppe, prägte dafür den Begriff „romantischer Realismus“: danach sollten realistische Charaktere in einer idealisierten Umgebung dargestellt werden.²⁵ Der gleiche Begriff wurde bald darauf von den Nazis übernommen, um das Sentimentale als schwächlich und weibisch anzuprangern, während man an der Romantik als „verklärter Wirklichkeit“ festhielt.²⁶ Dieser „realismo fascista“ produzierte Gemälde wie jene von der Ernteschlacht oder dem Redner Mussolini, dem die Massen gebannt zuhören. Ganz ähnliche Gemälde gehörten auch zur offiziellen Nazi-Kunst.

Die Novecento-Gruppe gab sich kosmopolitisch, um ihre Mythen und ihren Optimismus über ganz Europa zu verbreiten. Offiziell wurde die Bewegung mit einer gewissen Skepsis betrachtet, wie der Artikel „Novecento“ in der *Enciclopedia Italiana* von 1934 zeigt. Das beweist auch Mussolinis Rede anlässlich ihrer ersten Ausstellung 1926, in der er feststellte, daß der Staat keine künstlerische Bewegung einer anderen vorziehen könne. Doch schon im gleichen Jahr befahl er die Ausgrabung der römischen Ruinen und ihre Ausstellung in der Stadt.²⁷ Nur wenige hätten vorhersehen können, daß dies die größte Gefahr für die italienische Avantgarde bedeutete und schließlich zu ihrem Ende führen würde. Der Staat war dabei, Partei zu ergreifen.

Die *Strapaese*-Bewegung war ein ziemlich erfolgreicher Versuch, eine engagierte faschistische Literatur zu produzieren, in der ein idealisiertes Bild der dörflichen und kleinstädtischen Tugend präsentiert wurde. Als katholische und ländliche Bewegung war sie eng mit dem toskanischen Agrar-Faschismus verbunden, der innerhalb des frühen Faschismus eine fast unabhängige Macht darstellte. Doch ist es typisch, daß dieser völkisch-italienische Faschismus in dem Moment auseinanderfiel, als er seine Kritik gegen die übertriebene Toleranz der offiziellen italienischen Kulturpolitik richtete.²⁸ Völkische Kunst und Literatur standen in Italien am äußeren Rand der Bewegung und nicht wie in Deutschland im Zentrum der Kultur und Ideologie. Römische und katholische Traditionen sowie die relative Aufgeschlossenheit des italienischen Nationalismus verhinderten das Abrutschen des Faschismus in den Provinzialismus.

Doch fast noch wichtiger als irgendeine einzelne künstlerische oder literarische Bewegung, wie *Novecento* oder *Strapaese*, war die Wiederentdeckung der römischen Antike, die seit den Anfängen des Faschismus an Einfluß gewann und sich immer mehr gegen die Avantgarde richtete. Wie wir sahen, ließ Mussolini 1926 die Ruinen des alten Rom ausgraben. Schon ein Jahr früher hatte die Gründung der Institute für klassischen Tanz, Drama und Musik das offizielle Interesse an der Wiederbelebung der Antike gezeigt.²⁹ Noch symptomatischer war die Umbenennung des Museums für Klassisches Altertum auf dem Campodoglio in „Museo Mussolini“ (1925). Was konnte die Verbindung des Duce zur Antike besser dokumentieren als dieses Museum, das auf dem Kapitol des alten römischen Reiches stand und als einziges Mussolinis Namen trug?

Aber erst der Bau des Forum Mussolini (1932) symbolisierte in spektakulärer Weise die enge Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Der Duce reihte sich in die Schar der Baumeister Roms ein wie vordem Papst Urban VIII. Er verewigte sich, indem er die Antike nachahmte. Das Forum, das 200 000 Menschen fassen sollte, war von klassischen Statuen eingerahmt und enthielt natürlich auch ein römisches Amphitheater. Zu dieser Zeit begann die Vereinigung Italienischer Architekten, die früher Mies van der Rohe und Le Corbusier als ihr Vorbild betrachtet hatte, den Monumentalismus und die Imitation klassischer Stile zu predigen.³⁰

Dieser Neoklassizismus war das Ergebnis einer bewußten Suche nach einem nationalen faschistischen Stil. Marcello Piacentini, der wichtigste Architekt der dreißiger Jahre, lehnte Mies van der Rohe als zu intellektuell ab. Die Suche nach dem, was er die einfachen und ruhigen Linien nannte, sollte an die regionalen Traditionen der Renaissance und Antike anknüpfen.³¹ Piacentinis Säulen und Bögen, wie etwa jene des Triumphbogens in Bologna, führten zu einem Eklektizismus, der sich in den römischen Ausstellungsgebäuden der EUR (Esposizione Universale Reale, 1942) zeigt und die verschiedensten italienischen Stile der Vergangenheit vermischt. Was sich in der Architektur vollzog, läßt sich auch in der Literatur nachweisen, in der Werke, die der *Novecento*- und *Strapaese*-Richtung nahestanden, den Markt weithin beherrschten. Modernismus und Avantgarde waren auf dem Rückzug, aber noch nicht besiegt. Terragni entwarf noch für die Ausstellung von 1942 ein Gebäude im funktionalen Stil.

Der Streit zwischen Antike und Moderne im Faschismus weist auf die ständige Suche nach Klarheit innerhalb der Bewegung hin, das heißt auf das Bemühen, diese Klarheit und Dynamik mit den Idealen von Gesetz und Ordnung zu verbinden. Als Muster moderner Technologie und als Vorbilder für den unnachgiebigen Kampf gegen alle Feinde suchte man künstlerische und literarische Äquivalente. Das Forum Mussolini, wie auch viele nationalsozialistische Repräsentativbauten, verband die Verwendung von reinem und einfachem Material mit einer monumentalen Größe, die auf eine sichere, nationale Vergangenheit zurückwies. Die Kritik der Futuristen an der Nazikunst als statischer Photographie war in Wirklichkeit auch eine Kritik am faschistischen Neoklassizismus.³² Wie so viele Faschisten der ersten Stunde hatten auch sie geglaubt, daß die Dynamik der Bewegung in bis jetzt unerschlossene Regionen führen würde. Ihre Poesie und die Architektur Terragnis waren dazu entworfen, solche Gebiete zu erobern und ins Unbekannte vorzustoßen. Aber der Faschismus konnte ihnen nicht folgen. Als politische Bewegung und Regierung konnte er es sich auf längere Sicht nicht leisten, ihre wilden Erkundungsfahrten zu unterstützen, sondern war gezwungen, die Kontrolle zu bewahren.

Gewiß schluckte der Futurismus in seiner zweiten Phase nach dem Krieg eine gute Dosis Mystizismus, eigentlich ausreichend, die Bewegung zu zähmen; aber sie war nicht stark genug, diesen Zweck zu erreichen. Sogar Terragni vergaß all seine avantgardistischen Grundsätze, wenn er Kriegerdenkmäler zu entwerfen hatte. Solche Bauten standen im Zentrum der nationalen Erfahrung, und hier

bedeutete Verehrung zugleich Huldigung an die Tradition.³³ Das kann kaum überraschen, denn der Nationalismus hat immer die kulturelle Kontinuität betont. Der Traditionalismus der faschistischen Ideologie stand daher im Widerspruch zum Futurismus, und es waren Marinetti und seine Gruppe, die zur Seite gedrängt wurden. Der Streit zwischen Modernisten und Traditionalisten zeigt sich am besten in einem Manifest, das die führenden Komponisten des faschistischen Italiens, die alle traditionelle Formen bevorzugten, in den zwanziger Jahren veröffentlichten. Ottorino Respighi warnte zusammen mit anderen vor einer „babylonischen Verwirrung“, die durch die „fortgesetzte chaotische Revolution in der Musik“ hervorgebracht werde. Es sei an der Zeit, endlich zu erkennen, daß die Vergangenheit mit der Zukunft verbunden sei: „Die Romantik von gestern wird wieder die Romantik von morgen sein.“³⁴

Manches von jener Suche nach Ordnung und Harmonie faszinierte selbst Intellektuelle wie Gottfried Benn, Ezra Pound, William Butler Yeats oder T. S. Eliot. Auch sie verschmähten die Neoromantik als falsche Sentimentalität und sahen im Faschismus ein Bollwerk gegen jedwede Unordnung oder „formloses Gewackel“, wie Ezra Pound sich ausdrückte.³⁵ Diese Schriftsteller, unter ihnen einige der bedeutendsten Avantgardisten Europas, waren auf der Suche nach unwandelbaren Formen und fanden sie in der politischen Disziplin des Faschismus.³⁶ So bezeichnete Benn 1934 in einer Gedenkrede auf Stefan George das Gefühl für aristokratische Form als den Weg, die Gegenwart zu überwinden – durch Strenge und Zucht der Form triumphiert der „deutsche Wille“ über Natur, Wissenschaft und Technologie: „Die Schöpfung ist das Verlangen nach Form. [. . .] Der Staat ist der erste Schritt dahin, die Kunst der zweite, weitere Schritte kennen wir nicht.“³⁷ Diese Avantgarde ließ sich wegen ihres Verlangens nach Ordnung und zuchtvoller Form dem faschistischen Staat gut integrieren. Benn sah in solchen Formen, wie ein Kritiker bemerkte, ein Axiom jener Kunst, welche den Kolonnenschritt der braunen Batallione wie ein Kommando durchpult.³⁸

Als Benn 1934 Marinetti in Berlin empfing, pries er wiederum Form, Ordnung und Zucht gegenüber dem sogenannten Chaos. Die Avantgarde wurde nicht erwähnt, statt dessen wurde der Führer der Futuristen dafür gelobt, daß er dem Faschismus das schwarze Hemd als Farbe des Grauens und Todes, die Parole „a noi“ (zu uns) und die Giovinezza geschenkt habe. Jene, die einst zur Avantgarde zählten, übersahen die Tatsache, daß die futuristische Avantgarde in Italien mit dem Faschismus koexistierte – das galt für Benn nicht weniger als für Ezra Pound. Marinetti irrte sich nicht von seinem Standpunkt aus, wenn er die Nazis und ihre Art von faschistischer Zucht verachtete, von der Benn annahm, sie sei notwendig für die sogenannte echte und ewige Kunst. Die Futuristen fuhrten fort, nicht nur neoklassische und romantische Stile zu bekämpfen, sondern auch den politischen Rechtsrutsch, der sie begleitete und sich in den Rassegesetzen niederschlug. Marinetti wie Terragni äußerten sich scharf gegen den Rassismus, ohne den Faschismus aufzugeben – den Faschismus ihrer Träume.³⁹

All diese Spannungen innerhalb von Mussolinis Italien lassen sich an einem Ideal verdeutlichen, von dem jeder Faschist sprach: dem „Neuen Menschen“, den

die Bewegung hervorbringen werde und der ihr Ziel und ihre Hoffnung war. Besonders Mussolini war es recht, daß der neue faschistische Mensch die Hoffnungen und Träume der Bewegung symbolisierte. War solch ein Mensch an die Vergangenheit gebunden oder war er der Schöpfer neuer Werte? War der neue faschistische Mensch der Führer einer Avantgarde? Renzo de Felice schrieb vor kurzer Zeit, daß der neue faschistische Mensch tatsächlich der Mensch der Zukunft gewesen sei. Während der neue Mensch des Nationalsozialismus sich durch die Moderne erstickt fühlte, betrachtete man die Zukunft in Italien als noch offen.⁴⁰

Es besteht jedoch kein Zweifel, daß der „Neue Mensch“ in Deutschland wie in Italien auf ein Stereotyp zurückgeht, das seine Wurzeln im Nationalismus des 19. Jahrhunderts hatte. Es setzte sich aus männlicher Stärke und Schönheit, Aggressivität und *élan vital* zusammen – Qualitäten, wie sie auch dem Piloten, der den Himmel beherrscht, eigen sind. Der neue faschistische Mensch sollte das genaue Gegenteil des verworrenen und gesprächigen Intellektuellen, der verbrauchten alten Männer einer absterbenden bürgerlichen Ordnung sein. Die antibürgerliche Rhetorik ist nicht zu leugnen, obwohl das angestrebte Ideal eigentlich nichts anderes als bürgerliche Anständigkeit, Ordnung und Herrschaft repräsentierte. Wie weit der neue faschistische Mensch auch in unbekannte Räume vordrang, seine Vorfahren weisen zurück auf jene Jugend, welche den Generationskonflikt des *fin de siècle* ausgefochten hatte. Er war, wie der ganze Faschismus, ein Teil der bürgerlich-antibürgerlichen Revolution, ein Spieler im Spiel. Der neue Mensch gehörte zu jener geistigen Aristokratie von Fliegern, von denen Mussolini gesprochen hatte: mit der rasenden Zeit konfrontiert, eignen sie sich ein Stück Ewigkeit an, um die Kontrolle zu bewahren. Die Avantgarde in Architektur und Literatur sollte zu neuen Grenzen vorstoßen und zugleich daran denken, daß die Nation auch unwandelbare Werte brauche. Auch wenn sich mit der Wiederbelebung der römischen Tradition die Ewigkeitswerte schließlich durchsetzten, so zeigte doch der Widerspruch zwischen Terragnis kubistischem Parteigebäude und seinen traditionellen Kriegerdenkmälern schon früher, daß die Avantgardisten sich des doppelten Auftrags vielleicht bewußt waren.

Innerhalb dieser Denkmuster war der italienische Faschismus der Zukunft gegenüber sicherlich aufgeschlossener als der deutsche Nationalsozialismus. Der neue Mensch des Südens besaß Eigenschaften der Avantgarde, die ihm im Norden fehlten; dort hatte Hitler vermeintlich das uralte arische Ideal aus einem jahrhundertelangen Schlummer geweckt. Mussolini war dagegen viel zweideutiger. In seinem berühmten Artikel über den Faschismus für die *Enciclopedia Italiana* (1934) beschrieb Mussolini den neuen Menschen einerseits als gebunden an die italienische, patriotische Tradition, andererseits als frei verfügend über Raum und Zeit. Die Menschheit muß zu immer höheren Formen des Bewußtseins fortschreiten, und die Kultur darf niemals stagnieren; dennoch sind es die großen Italiener der Vergangenheit, „die unseren Geist befruchten und uns Spontaneität geben können“.⁴¹ Alles in allem ließ Mussolini die Tür zur Zukunft wenigstens halb offen, während Nationalsozialismus und Rassismus in Deutschland alle Ausgänge

versperrten. Weder Mussolini noch viele seiner Gefolgsleute dachten daran, daß der Faschismus, obwohl er in der Vergangenheit wurzele, gänzlich darin aufgehen müsse. Dennoch mußten selbst die neuen unerforschten Räume kontrolliert und mit nationalen Stereotypen besetzt werden; dazu dienten Ideale und Bilder, die auf das *fin de siècle* und die versuchte Revolution der bürgerlichen Jugend zurückgingen.

Es gehörte zur Natur des Faschismus als einer erfolgreichen politischen Bewegung, den Spielraum, in welchem die Avantgarde leben und gedeihen konnte, zu begrenzen. Der Faschismus war eine nationale Bewegung, eine Massen-Bewegung und eine Jugend-Bewegung. Der Widerstand des Nationalismus gegen die Avantgarde ist offensichtlich: seine Betonung der Vergangenheit mußte notwendig zum Konflikt mit einer Bewegung führen, welche die Geschichte verneint. Allerdings schien der Widerspruch zwischen Nationalismus und Avantgarde in Italien gedämpft, da die Futuristen sich für den Kriegseintritt aussprachen und – wie die frühen Faschisten – die Unmittelbarkeit des Kriegserlebnisses und die Dynamik der Jugend betonten. Aber es war nur eine Frage der Zeit, bis die einseitige Beschäftigung mit dem antiken Erbe den Futurismus an den Rand der Bewegung drängte. Freilich konnten dort, wo die Faschisten keine wirklichen politischen Chancen hatten, Ideen wie Jugend, Männlichkeit und Kraft wichtiger werden als nationale Erinnerungen. Hier ließ sich die Ablehnung der Geschichte mit faschistischem Engagement vereinbaren.

Drieu la Rochelle ist vielleicht das beste Beispiel eines solchen Faschisten. Vom Nationalismus als Ganzem wurde er nicht angezogen, vielmehr beruhte sein Faschismus auf einer Philosophie der Jugend und Macht, die sich in einer männlichen Elite verkörpert.⁴² Drieu la Rochelles Roman-Held *Gilles* (1939) wird nicht durch einen Appell an Frankreichs glorreiche Vergangenheit zum Faschismus bekehrt, sondern von einer moralischen Erneuerung angezogen, welche sich auf Werte wie Männlichkeit, Autorität und Zucht beruft.⁴³ Obwohl der italienische Faschismus all diese Ideen sicherlich unterstützte, war er doch in erster Linie eine nationale Bewegung. Darüber hinaus konnte der Faschismus die Macht nur in einer Koalition mit der Italienischen Nationalpartei, der traditionellen Rechten der italienischen Politik, erreichen.

Die Unvereinbarkeit der Avantgarde mit politischen Massenbewegungen bedarf keiner Erläuterung. Mehr denn je mußten die Massenbewegungen zwischen den Weltkriegen die nationalen Werte betonen, eine glückliche und heile Welt beschwören, die auf der Vergangenheit beruhte. Die Avantgarde wollte die Massen führen, aber sie war zum Scheitern und zur Enttäuschung verurteilt. Der Faschismus hatte natürlich auch dem Künstler eine Rolle zugeordnet, aber sie bestand in der Schöpfung einer politischen Liturgie, der Popularisierung der Bewegung oder der Beschwörung der ruhmreichen nationalen Vergangenheit. Gabriele d'Annunzio erfüllte diese Rolle vorbildlich: die künstlerische Schöpfung eines politischen Zeremoniells, das die Bevölkerung von Fiume in Atem hielt.⁴⁴ Selbst wenn die Avantgarde im faschistischen Italien ungestört produzieren konnte und selbst Mussolini vieles mochte, was sie schrieb und schuf, so

gehört es doch zur Logik des Faschismus als einer nationalen Massenbewegung, den Spielraum künstlerischer Kreativität mehr und mehr zu begrenzen.

Der Faschismus war eine Bewegung, die nicht nur die Jugend verherrlichte, sondern deren Führer und Anhänger zumeist jugendlicher waren als jene der länger etablierten politischen Parteien. Auch die Avantgarde der Jahrhundertwende war einmal jung, als sie gegen den Lebensstil, die Moral und Kultur ihrer Eltern rebellierte. Jene Revolte entwickelte über die Jahre eine gewisse Grobheit und Kraft und wurde, nachdem sie durch die Kriegserfahrung noch gestärkt war, von den verschiedensten Arten des Nationalsozialismus angezogen. Der Krieg, der die Nationalisierung der Massen förderte, stärkte auch den Nationalismus der bürgerlichen Jugend. Marcel Arland schrieb 1924, das Übel des Jahrhunderts sei der oberflächliche Intellektualismus und Witz, der es natürlich erscheinen lasse, daß Jugend in ihrer Grazie grob und in ihrer Zartheit gewalttätig wirke.⁴⁵ Faschisten wie Drieu la Rochelle nutzten diese Grobheit und Gewalttätigkeit für rechtsgerichtete Handlungen aus.

Die politische Situation in Frankreich war nach dem Ersten Weltkrieg von der deutschen deutlich unterschieden. Die siegreiche Dritte Republik konnte einen großen Teil der nationalen Gefühle an sich binden, ja es gelang ihr sogar, die Loyalität und Zuneigung der größten Veteranenverbände zu erhalten. Dadurch unterhöhle sie den autoritären Nationalismus, den sich die Faschisten in Deutschland und Italien so erfolgreich aneigneten. Einige französische Faschisten konnten sich hauptsächlich auf die Begeisterung für Jugend, Männlichkeit und Kameradschaft stützen, den Geist der „équipe“, zu der sie gehörten. Es überrascht nicht, daß die „équipe“, der deutsche Bund, mit nationalistischen und sogar rassistischen Ideen durchsetzt war. Obwohl führenden französischen Faschisten wie Brasillach die Sehnsucht nach der historischen Vergangenheit nicht fremd war, fehlte ihrem Programm doch meist die echt nationale Komponente.⁴⁶ Das ermöglichte dem französischen Faschismus, der Avantgarde etwas Bewegungsfreiheit zu gewähren, so daß beispielsweise Le Corbusier an der Zeitschrift *Plans*, trotz ihrer leicht faschistischen Tendenz, mitarbeiten konnte.⁴⁷ Der jugendliche Elan neigte zur Brutalität, aber er führte auch zu einer gewissen Offenheit gegenüber neuen künstlerischen Inhalten und Formen. Die stilistische Originalität und der besondere Ton von Louis-Ferdinand Céline lassen sich weder in der faschistischen Literatur Deutschlands noch Italiens finden.

Céline identifizierte sich mit der faschistisch-rassistischen Politik, und seine Bücher, die er vor und während des Krieges schrieb, zeigen dieses Engagement. In gewissem Sinn sind diese Bücher Teil eines Theater des Absurden, angefüllt mit Ironie und Selbstwidersprüchen. In ihnen zeigte sich, was aus dem virulenten Faschismus und Rassismus in der Feder eines echt avantgardistischen Schriftstellers werden konnte und wie er sie mit seinem neuen Stil verband. Es kann nicht meine Aufgabe sein, die politischen Ansichten Célines zu vertuschen oder die Ernsthaftigkeit seines Versuchs, eine faschistische Partei zu gründen, zu unterschätzen; es gilt vielmehr zu erklären, wie der französische Faschismus diese Umarmung ertragen konnte. Bis zu einem gewissen Grad sehnte sich Céline nach

Ordnung und Sicherheit in der Welt; darum lobte er in seinem Buch *Bagatelles pour un massacre* (1937) wiederholt die Ehrlichkeit Adolf Hitlers, der im Gegensatz zu den heuchlerischen französischen Politikern aus seiner Ideologie heraus handle. Wie Pound und Benn gab ihm der Faschismus den Trost der Klarheit, aber im Unterschied zu diesen und anderen Schriftstellern sehnte er sich nicht nach der strengen Zucht literarischer Formen, ja er schien sie zu verachten. Alles in allem verband sich hier der jugendliche und unhistorische Faschismus mit einer echten Avantgarde, und der unter Schriftstellern einzigartige Fall Céline läßt sich nur mit den futuristischen Malern und Architekten Italiens vergleichen.

Das Verhältnis zwischen dem Faschismus und der Jugend stand zum größten Teil im Zeichen der Nationalisierung der bürgerlichen Jugend. Gewiß teilte die deutsche Jugendbewegung mit der Avantgarde ihre Sehnsucht für das Einfache und Ursprüngliche sowie ihren Haß gegen das Akademische in Kunst und Literatur. Aber sie fand ihre Anregung in mittelalterlichen Tänzen, Volksmusik und Volksliedern. Sie suchte das Schöne nicht im Funktionalen, sondern in den idealisierten künstlerischen Formen der Vergangenheit. Sogar jene auf dem linken Flügel der deutschen Jugendbewegung, Männer wie Alfred Kurella und Karl Bittel, die später der Kommunistischen Partei beitraten, blieben Romantiker. Kurella verehrte den Kreis um Stefan George,⁴⁸ und obwohl Georges Dichtung vielleicht zur Avantgarde gehören mag, zielte der Klassizismus des Meisters und seiner Schüler auf einen Triumph des „geheimen Deutschlands“. Dieses Konzept entsprach dem Elitedenken der deutschen Jugendbewegung, das seinen Nationalismus als ein Versprechen der Zukunft verstand. Sehen wir uns die Künstler und Schriftsteller, die aus dieser Bewegung hervorgingen, näher an, so sind jene, die am Altar des Vaterlandes opferten, weitaus zahlreicher als die avantgardistischen Künstler, als Maler wie Max Beckmann oder Expressionisten wie Kasimir Edschmid.

Obwohl sich einige Mitglieder der Jugendbewegung Anarchisten nannten,⁴⁹ folgte die Mehrheit der rechten Radikalisierung der deutschen bürgerlichen Jugend, wie sie schon um die Jahrhundertwende erkennbar war und nach dem Ersten Weltkrieg an Stärke gewann. Wie wir schon sahen, war das in Frankreich nicht im gleichen Ausmaß der Fall, und in Italien wurden viele, welche die Jugend verehrten, von den Futuristen angezogen. In welchem Verhältnis die bürgerliche Jugend Italiens vor dem Sieg des Faschismus auch von linken Gruppen angezogen wurde, muß erst noch untersucht werden. Es steht fest, daß in Italien wie Frankreich die überwältigende Mehrheit der Veteranen die parlamentarische Demokratie unterstützten. Mussolini wurde bei den Wahlen von 1919 eigens von den Wahllisten der Veteranen-Organisationen gestrichen und erlitt eine vernichtende Niederlage.⁵⁰ Aber es werden wahrscheinlich die jüngeren Veteranen gewesen sein, welche die *Legionari Dannunziani* oder die *Fasci di Combattimento* unterstützten. Mussolini nannte sie die „großartige Krieger-Jugend Italiens“.⁵¹ Doch muß die Beziehung zwischen Jugend und Avantgarde noch weiter untersucht werden.

Der Faschismus war eine nationale, eine Massen- und eine Jugend-Bewegung,

und all diese Faktoren mußten jedwede Verbindung mit der Avantgarde unbeständig machen, selbst wenn sie nur für eine begrenzte Zeit bestand. Der Faschismus wollte über den Liberalismus hinausführen und einen alternativen Diskurs finden, und doch hing er vom bürgerlichen Konsens ab. Der Faschismus wurde vom Futurismus und Expressionismus angezogen: aber beide Bewegungen waren wie der Faschismus antibürgerliche Revolutionen, die gegenüber sozialer und ökonomischer Veränderung zutiefst indifferent waren. Um es mit einer Parodie des expressionistischen Dramas *Der Sohn* von Walter Hasenclever zu verdeutlichen: Die bürgerliche Gesellschaft wird kaum wegen einer ungeladenen Pistole oder aus Furcht sterben. Der italienische Faschismus hielt an der Idee einer permanenten Revolution fest, schon weil dies Mussolinis Lieblingsidee seit den Tagen seines Linkssozialismus war. Aber diese permanente Revolution, wenngleich sie das Verhältnis des Faschismus zur Geschichte komplizierte, sollte nur eine moralische Revolution sein, ein Streben nach höheren Formen des Bewußtseins, das auf politischer Dominanz gründete. „Der Faschismus ist eine Revolution, die, im Unterschied zu allen anderen der Geschichte, ihre politischen Eroberungen durch dauernde moralische Erneuerungen fortsetzt.“⁵² Die Avantgarde paßte zu diesen Zielen des Faschismus. Ihr Fehler war – nach Meinung der Faschisten – nicht, daß sie der Enge einer selbstgefälligen bürgerlichen Gesellschaft entflohen war, sondern daß sie sich nicht den politischen Notwendigkeiten des Nationalismus und der modernen Massenbewegung anpaßte.

Wenn wir jedoch moderne Technologie und modernen Funktionalismus als Elemente der Avantgarde betrachten, so wird ihre Verbindung zum Faschismus sinnvoll. Darin war Italiens Faschismus zukunftsträglicher als der deutsche Nationalsozialismus und entfesselte eine siegreiche Revolution. Denn schließlich konnte keine Analogie zum mittelalterlichen Rittertum oder alten Rom das Rasen der Zeit zähmen oder auch die neue Technologie und Dynamik, die den Sieg des Neuen über das Alte begleitete. Der Faschismus war stolz darauf, diesen Vorstoß in die Zukunft zu kontrollieren und zu beherrschen. Doch war es ihm nicht beschieden, diese führende Rolle auf die Dauer zu behaupten; statt dessen übernahm der moderne Staat und seine Bürokratie diese Funktion. Dazu bahnte Mussolini, nicht Hitler, den Weg, als er den italienischen Staat statt des Volkes erhöhte. Die moderne Technokratie sollte schließlich den Faschismus als Instrument der Herrschaft ersetzen.

Obwohl es heute so aussieht, als ob der moderne unpersönliche Staat der Avantgarde einen ziemlich großen Freiraum gewährt, so braucht das nicht immer so bleiben. Denn in einer Zeit erneuter Krisen und in einem heraufziehenden Zeitalter der Rohstoffknappheit könnte der moderne Staat wieder einmal die Unterstützung des Nationalismus, von Massenbewegungen und eines Jugendkultes nötig haben, um die Kontrolle nicht zu verlieren. Es kann sein, daß der moderne technologische Apparat ohne eine Ideologie, welche Vergangenheit und Gegenwart verbindet und sich einbildet, einen Zipfel der Ewigkeit zu erhaschen, nicht länger auskommt.

Gewiß wird es immer eine Avantgarde geben, aber ihr Bewegungsraum wird

auch in Zukunft so eingeschränkt sein wie in der Vergangenheit und Gegenwart. Die Avantgarde wird inner- und außerhalb des Faschismus nur so lange geduldet, wie sie sich nicht mit anderen mächtigen Gruppen der Gesellschaft verbindet, wodurch der bürgerliche Konsens gefährdet würde. Wie wir sahen, befürchtete man in Italien, daß Mussolini ein solches Bündnis eingehen könnte; aber während er die Avantgarde hofierte, bereitete er schon die Erneuerung der römischen Antike vor. Solche Beobachtungen zur Einschränkung der Avantgarde gelten gewiß für alles, was die Gesellschaft als ungewöhnlich, abnorm oder beunruhigend empfindet. Wie Swann und Charlus am Hofe von Prousts Guermantes werden Exzentriker nur so lange geduldet, wie sie amüsieren und nicht gefährlich werden.

(Aus dem Amerikanischen von Klaus L. Bergbahn)

Anmerkungen

- 1 Robert O. Paxton, *La France de Vichy* (Paris, 1973), S. 251.
- 2 Henry de Montherlant, *Le songe* (Paris, 1922), S. 374.
- 3 Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*. In: *Oeuvres* (Paris, 1959), S. 169f.
- 4 Zitiert nach Rolf Italiaander, *Italo Balbo* (München, 1942), S. 137. H. G. Wells sah den Aufstieg Blériots (1909) als das Ende der natürlichen Demokratie. *The Works of H. G. Wells*, Bd. 20 (New York, 1926), S. 422; Guido Mattioli, *Mussolini Aviatore* (Rom, 1936), S. 3.
- 5 Mattioli, S. 3.
- 6 Bertolt Brecht, *Der Ozeanflug*. In: *Versuche 1–12* (Berlin, 1959), S. 14. Diesen Hinweis verdanke ich Reinhold Grimm.
- 7 Ebd., S. 24.
- 8 Italiaander, S. 11.
- 9 Giuseppe Fanciulli, *Marschall Balbo* (Essen, 1942), S. 116.
- 10 Anson Rabinbach, *The Aesthetics of Production in the Third Reich*. In: *International Fascism*. Hrsg. von George L. Mosse (London, 1979).
- 11 Hans Poelzig, zitiert nach Anna Teut, *Architektur im Dritten Reich* (Frankfurt, 1967), S. 32.
- 12 Vgl. Jost Hermand und Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik* (München, 1978), S. 382ff. Omaggio a Terragni. In: *L' Architettura. Chronache e Storia* 14 (1968), Nr. 3 (Juli).
- 13 Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* (Hamburg, 1963), S. 64ff.
- 14 Ebd., S. 73; Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany 1918–1945* (Cambridge, Massachusetts, 1963), S. 152, 172ff. Mies van der Rohe war Mitglied der Reichskammer für Bildende Künste; S. 264, Anm. 73. 1934 entwarf der einen Teil der Ausstellung „Deutsche Menschen, deutsche Arbeit“. Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe* (New York, 1947), S. 53. Mies van der Rohe verließ Deutschland nicht vor 1937,

- heißt es in einem Buch, während Barbara Miller Lane den Eindruck erweckt, daß er kurz nach 1933 ging. Vgl. Arthur Drexler, *Mies van der Rohe* (New York, 1960).
- 15 Albert Speer, *Erinnerungen* (Frankfurt, 1969), S. 94.
 - 16 George L. Mosse, *Die Nationalisierung der Massen* (Frankfurt, 1976), S. 216 ff. Für die Beziehungen von Neoklassizismus und Neuer Sachlichkeit siehe Georg Friedrich Koch, Speer, Schinkel und der preußische Stil. In: *Albert Speer. Architektur* (Frankfurt, 1978), S. 136 ff.
 - 17 E. Crispolti, B. Hinz und Z. Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania* (Mailand, 1974), S. 129.
 - 18 Omaggio a Terragni, S. 180.
 - 19 Ute Diehl, Der lange Weg in die Abstraktion. Die italienische Kunst und der Faschismus. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 89 vom 2. Mai 1978.
 - 20 Emilio Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista* (Rom, 1975), S. 6.
 - 21 Alexander J. De Grand, *Bottai e la cultura fascista* (Rom, 1978), S. 251.
 - 22 Carlo Bordini, *Cultura e propaganda nell'Italia fascista* (Messina und Florenz, 1974), S. 167.
 - 23 Zitiert ebd., S. 44, 46.
 - 24 Emilio Gentile, Bottai e il fascismo. Osservazione per una biografia. In: *Storia contemporanea* 10 (1979), Nr. 3 (Juni), S. 559.
 - 25 Novecento. In: *Enciclopedia Italiana*, Bd. 24 (1934), S. 995.
 - 26 Mosse, *Die Nationalisierung der Massen*, S. 224.
 - 27 Novecento, S. 994.
 - 28 Adrian Lyttleton, *The Seizure of Power. Fascism in Italy, 1919–1929* (London, 1973), S. 391–393.
 - 29 Francesco Saporì, *L'arte e il Duce* (Mailand, 1932), S. 37, 49, 66.
 - 30 Ebd. S. 124 ff., 129; Bordini, S. 71.
 - 31 Marcello Piacentini, *Architettura d'oggi* (Rom, 1930), S. 56 f.
 - 32 George L. Mosse, *Ein Volk, ein Reich, ein Führer* (Königstein/Taunus, 1979).
 - 33 Omaggio a Terragni, S. 161.
 - 34 Zitiert nach Nicolas Slonimsky, *Music Since 1900* (New York, 1956), S. 355.
 - 35 Mussolini ignorierte Pound, der ihm nicht nur mit Gedichten, sondern auch mit bizarren politischen und ökonomischen Traktaten huldigte. Vgl. Niccolò Zapponi, Ezra Pound e il fascismo. In: *Storia Contemporanea* 4 (1973), Nr. 3 (September), S. 423–474.
 - 36 Vgl. George L. Mosse, Fascism and the Intellectuals. In: *The Nature of Fascism*. Hrsg. von S. J. Woolf (New York, 1968), S. 205–226.
 - 37 Gottfried Benn, Rede auf Stefan George. In: *Essays, Reden, Verträge* (Wiesbaden, 1959), S. 473.
 - 38 Ebd., S. 627.
 - 39 Crispolti u. a., S. 59.
 - 40 Renzo de Felice, *Fascism* (New Brunswick, 1976), S. 56.
 - 41 Fascismo. In: *Enciclopedia Italiana*, Bd. 14 (1932), S. 847.
 - 42 Vgl. Robert Soucy, *Fascist Intellectual. Drieu la Rochelle* (Berkeley und Los Angeles, 1979).
 - 43 Drieu la Rochelle, *Gilles* (Paris, 1939), S. 405 f.
 - 44 George L. Mosse, The Poet and the Exercise of Political Power. Gabriele D'Annunzio. In: *Yearbook of Comparative and General Literature* 22 (1973), S. 32–41.
 - 45 Zitiert nach Soucy, S. 2.
 - 46 David L. Shalk, *The Spectrum of Political Engagement* (Princeton, 1979), S. 99.
 - 47 J. L. Loubet del Bayle, *Les non-conformistes des années 30* (Paris, 1969), S. 101.

- 48 Walter Z. Laqueur, *Young Germany* (London, 1962), S. 102.
- 49 Vgl. Ulrich Linse, *Anarchistische Jugendbewegung, 1918–1933* (Frankfurt, 1976).
- 50 Giovanni Sabbatucci, *I combattenti nel Primo Dopoguerra* (Rom, 1974), S. 358.
- 51 Ferdinando Cordova, *Arditi e Legionari Dannunziani* (Padua, 1969), S. 22.
- 52 Donino Roncará, *Saggi sull'educazione fascista* (Bologna, 1938), S. 65.



Zwei Aspekte haben bisher bei Erörterungen über das Verhältnis von Faschismus und Literatur meist gefehlt: die Logik und Rationalität dieses Phänomens und der unleugbare Bezug zum Modernismus. Beiden wird in diesem Band endlich die nötige Aufmerksamkeit geschenkt. Neben Werken von Autoren wie Benn, Hamsun, Pound, Eliot, Yeats, D. H. Lawrence, Céline, Drieu la Rochelle, Marinetti und anderen werden dabei auch bildkünstlerische und filmgeschichtliche Probleme behandelt. Die Beiträge setzen sich aus nordamerikanischen oder in den USA lebenden Historikern (George L. Mosse), Romanisten (Germaine Brée, Piero Aragno), Komparatisten (Peter Firchow), Skandinavisten (Harald Naess) und Germanisten (Judith Ryan, Jost Hermand und einem Studentenkollektiv) zusammen.

ISBN 3-7610-8103-0