



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Die sogenannten Zwanziger Jahre. 1st Wisconsin Workshop 1970

Wisconsin Workshop (1st : 1969 : Madison, Wis.)
Bad Homburg v.d.H: Gehlen, 1970

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/IEXXGDYNGEIFT8Y>

<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.

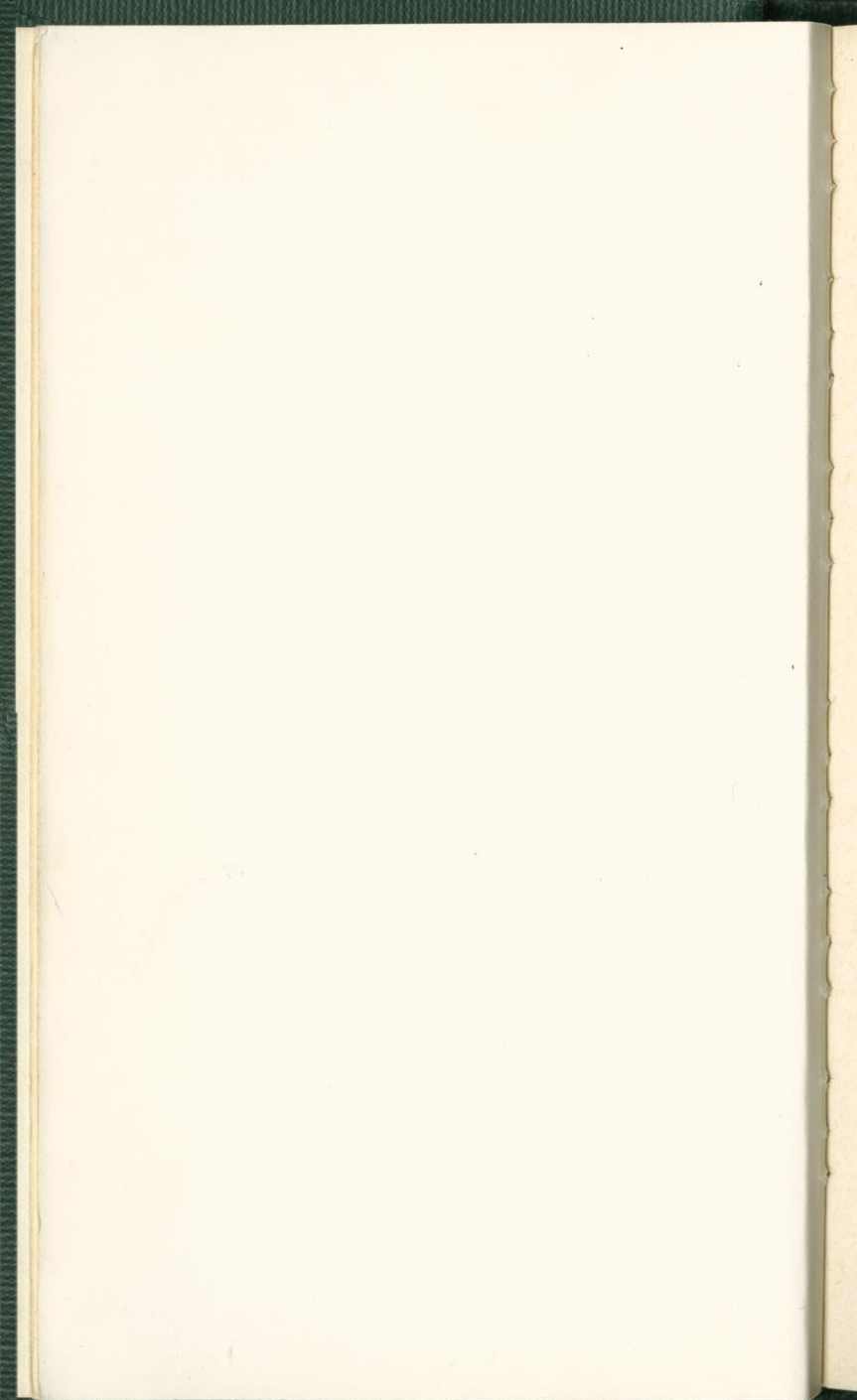
When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

Schriften
zur
Literatur 13

Die
sogenannten
Zwanziger Jahre

Verlag Gehlen

1970
VHS LIBRARY



DIE SOGENANNTEN
ZWANZIGER JAHRE

CLASS SEP.
SERIAL

Band 15

SCHRIFTEN ZUR LITERATUR

Herausgegeben von Reinhold Grimm

CLASS SEP.
SERIAL

Band 13

DIE SOGENANNTEN ZWANZIGER JAHRE

First Wisconsin Workshop

Herausgegeben von

REINHOLD GRIMM
und JOST HERMAND

VERLAG GEHLEN
BAD HOMBURG V. D. H. · BERLIN · ZÜRICH

PT
403
56

Die ›Zwanziger Jahre‹ sind ein Schlagwort. Die ›goldenen‹ Zwanziger Jahre sind auf dem besten Wege, gleichfalls eins zu werden. Wozu brauchen wir da noch die ›so genannten‹ Zwanziger Jahre?

Was ist an diesem Zeitraum so unbestimmbar? Wird er nicht auf höchst eindeutige Weise von markanten Einschnitten wie dem Ende des Ersten Weltkrieges und der braunen Machtübernahme nach vorn und hinten begrenzt? Sind dies nicht die bereits legendär gewordenen Jahre der Weimarer Republik, wie sie uns von Willy Haas, Ludwig Marcuse, Peter Gay und anderen unermüdlich verklärt werden? Herrschen hier nicht rasantes Lebenstempo, politische Ideenfülle und kulturelle Überproduktion, deren Faszination alle anderen Epochen dieses Jahrhunderts weit überbietet?

Doch hält ein solches Bild der nüchternen Betrachtung wirklich stand? Oder entpuppt es sich, bei näherem Zusehen, nur als eine wohlgemeinte Mythe, an die man nicht einfach ›glauben‹ sollte?

In die strengen Hallen der Literaturwissenschaft ist dieser verklärende Schimmer bisher merkwürdigerweise noch nicht eingedrungen. Hier neigt man eher dazu, dieser Zeit die kalte Schulter zuzukehren. Während der Expressionismus in ganzen Stapeln von Sekundärliteratur kreuz und quer vermessen wird, sind die sogenannten Zwanziger Jahre im Grunde nach wie vor ein weißer Fleck. Zu Döblin und Musil, zu Piscator und insbesondere zum frühen Brecht regt sich ja schon allerhand, — aber wer unterrichtet uns

endlich über Toller, Feuchtwanger, Bruckner, Glaeser, Renn, Kisch, Reger, Wolf, Rehfisch, Remarque, Tucholsky, den frühen Kästner und den späten Kaiser, von der Unzahl der noch Unentdeckten ganz zu schweigen? In einer Zeit, die jeden drittrangigen Expressionisten mit dickleibigen Monographien und Gesamtausgaben bedenkt, wirkt das etwas verwunderlich, um es milde auszudrücken.

Welche Ursache liegt dieser stiefmütterlichen Behandlung eigentlich zugrunde? Sind etwa jene Autoren gar nicht so ›golden‹, wie es die vom Glanz des Berliner Theaterlebens Geblendeten gern wahrhaben möchten? Sind sie vielleicht politisch unbequemer als die »in den Maschen würgender Sätze« (Carl Einstein) herumkletternden Expressionisten? Sollten sie den Rechten von heute zu ›links‹ und den Linken zu ›rechts‹ sein? Oder liegt hier ein bloßer Gedächtnisschwund vor?

Daß man diese Autoren nicht mehr als eine bestimmte Gruppe mit einem legitimen Platz in der Literaturgeschichte empfindet, hängt zweifellos mit dem verbreiteten Unbehagen an allzu deutlich fixierten Epochenbegriffen zusammen. Man denkt nicht mehr gern in Fortschrittsstufen oder dialektisch sich entfaltenden Entwicklungsprozessen. Der Status quo ist Trumpf. Daher begnügen sich viele lieber mit abgegriffenen Klischees wie den ›Golden Twenties‹, die zwar in einem journalistischen Sinne ›farbig‹ wirken, aber letztlich gar nichts besagen. In den Zwanziger Jahren hat man da noch anders gedacht und diese Gruppe als die Phalanx der Neuen Sachlichkeit bezeichnet. Doch seit 1933 will sich mit derlei Begriffen niemand mehr so recht befreunden. Warum soll man sich noch an die Neue Sachlichkeit klammern, mögen sich manche fragen, wenn heute schon der Expressionismus mit ironischen Anführungsstrichen oder dem skeptischen Beiwort ›der sogenannte‹ versehen wird?

Die folgenden sieben Aufsätze bilden daher alles andere als eine innere Einheit. Einmal ganz oberflächlich betrachtet,

streben sie nach allen nur denkbaren Richtungen auseinander. Mao und Alfred Rosenberg, die expressionistische Weltbeglückung und der ins Rührselige abrutschende Spott eines Kästner, Proletkult und bürgerlicher Objektivismus, der junge Brecht und Ringelnatz: all dies und noch vieles andere erscheint hier vor dem Hintergrund der sogenannten Zwanziger Jahre. Vom sanft verklärenden Goldglanz dieser angeblich so harmonischen Epoche bleibt dabei nicht viel übrig.

Und doch empfanden fast alle Teilnehmer des Kolloquiums, daß es verfehlt wäre, diesem Zeitraum jede geistige, politische oder stilistische Einheitlichkeit abzusprechen. Das Gemeinsame kam freilich, wie so oft, eher in den Diskussionen als in den vorher im Alleingang geschriebenen Aufsätzen zum Ausdruck, — was übrigens den Workshop-Charakter des Ganzen nachdrücklich unterstrich. Anstatt jedoch, in falsch angewandter ›Sachlichkeit‹, diese Diskussionsbeiträge direkt vom Tonband zu übernehmen, wollen wir uns hier auf ein paar Hauptthesen beschränken, die sich aus den recht lebhaft geführten Gesprächen allmählich herauskristallisierten. Damit ist selbstverständlich nichts Erschöpfendes gemeint. Im Gegenteil. Diese Thesen sind mitunter genauso provozierend wie manche der in diesem Bande abgedruckten Vorträge. Sie möchten lediglich dazu anregen, sich endlich einmal etwas intensiver mit dieser so reichen und dennoch so unerschlossenen Periode der sogenannten Zwanziger Jahre zu beschäftigen.

Ausgehend vom wechselseitigen Verhältnis der drei Künste zueinander, kam man schnell zu der Einsicht, daß es nach 1918 neben dem weiterwirkenden Expressionismus mindestens drei Strömungen einer Neuen Sachlichkeit gibt: nämlich eine konstruktivistisch-formalistische (Schönberg, Kandinsky, Benn), eine aggressiv-konkrete (Weill, Dix, Tucholsky) und eine simpel-sentimentale (Křenek, Schrimpf, Kästner). Doch neben diese etwas problematische, weil allzu formale Sehweise schob sich rasch eine mehr historisch aus-

gerichtete Sicht, die auf der Dreiteilung ›Vom Zusammenbruch bis zur Inflation‹ (1918–1923), ›Die Stabilisierungsepoche‹ (1923–1929) und ›Die zunehmende Radikalisierung angesichts der Weltwirtschaftskrise‹ (1929–1933) beruht.

Der ersten Teilstrecke dieser chronologischen Abfolge entsprechen Stil- und Kulturphänomene wie Spätexpressionismus, Dada, Proletkult und Werke wie Golls *Methusalem* und Brechts *Baal*, in denen sich der eigentliche Epochenumbruch vollzieht und deren innere Gemeinsamkeit hauptsächlich in der offen zur Schau getragenen Radikalität zum Ausdruck kommt, gleichgültig ob sich diese nun politisch-aktivistisch, zynisch-grotesk oder sonstwie äußert. Dagegen herrscht in den Jahren zwischen 1923 und 1929 die eigentliche ›Sachlichkeit‹, die mehr zum Objektivistischen, Bieder-Republikverpflichteten oder Zynisch-Neutralistischen neigt, aber auch einige Ausflüge ins Schlicht-Volkstümliche und Brutal-Amerikanistische unternimmt. Seit 1929 schließlich läßt sich ein bedrohliches Anwachsen des Mythos auf der rechten und der radikalisierten Kollektivität auf der linken Seite beobachten, so daß — einmal ganz grob gesprochen — die ›guten Weimaraner‹ wie Kästner oder Tucholsky nur noch ihren leicht sentimental *Gesang zwischen den Stühlen* anstimmen können.

Dieses Einteilungsprinzip fand — trotz mancher Wenn und Aber — allgemeinen Anklang. Als wesentlich schwieriger erwies sich hingegen eine alle literarischen Spielarten der Epoche umgreifende Definition des Begriffs ›Neue Sachlichkeit‹. Manche sahen in dieser Sachlichkeit lediglich einen Rückfall in den bürgerlichen Realismus oder in die naturalistischen Tendenzen um 1890. Andere empfanden die innere Dialektik zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit als so zwingend, daß man diese beiden Begriffe überhaupt nicht auseinanderreißen dürfe. Ja, es gab sogar solche, die ein stilgeschichtliches Kontinuum von 1890 bis in die letzten Ausläufer des Nazismus und der Exilliteratur zu sehen meinten und dafür den Begriff des ›großen Jugend-

stils« vorschlugen. Doch auch hier beruhigten sich die Wogen endlich soweit, daß man am literaturhistorischen Horizont wieder das bereits verloren geglaubte Land der Neuen Sachlichkeit zu erblicken begann.

Sehr hilfreich war dabei die Rückbesinnung auf die methodische Forderung, endlich einmal das ›Neue‹ und nicht das ›Alte‹ an dieser Neuen Sachlichkeit ins Auge zu fassen*. Dabei wurde, vom Inhaltlichen her gesehen, zunächst das in aller Kraßheit betonte Interesse am rein Stofflichen hervorgehoben, das in seiner aktualisierenden Form bis zu Titeln wie § 218 (Carl Credé) reicht. Statt wie der Expressionismus von vornherein ins Menschheitliche zu stürmen und mit der Wirklichkeit nur noch auf höchst pauschale Weise zu verkehren, neigen sowohl die mehr neutralistischen als auch die parteilich-gebundenen Sachlichkeitsfanatiker zu einer rücksichtslosen, scharf isolierenden Nahsicht der Dinge, die sogar das »Suahelischnurrbarthaar am Kattengatt« (Ringelnatz) nicht übersieht. Während der naturali-

* Denn immerhin haben auch die Worte ›sachlich‹ und ›Sachlichkeit‹ schon ihre Geschichte, wie sich an den Sachlichkeitsparolen des Jugendstils und der Werkbund-Bewegung, aber auch an den Formtheorien des Paul-Ernst-Kreises ablesen läßt. In den Zwanziger Jahren sind diese Begriffe mindestens in dreifacher Hinsicht bedeutsam: erst einmal als Modewort, dann als Lebenshaltung und schließlich als Stilbegriff. So gibt es schon in Feuchtwangers ›dramatischem Roman‹ *Thomas Wendt* von 1920 eine Figur, die mit geradezu programmatischer Monotonie wiederholt, daß man ›sachlich‹ sein müsse. Zu gleicher Zeit wird bereits von der Sachlichkeit in der Beziehung der Geschlechter, von der Sachlichkeit der Technik, ja selbst von Sachkunst gesprochen. Es war daher keineswegs, wie man immer wieder lesen kann, der Kunsthistoriker Georg Friedrich Hartlaub, der 1923 die Parole von der Neuen Sachlichkeit erfunden hat. Er hat sie nur in Umlauf gesetzt. An solchen Stellen zeigt sich klar, welche Wichtigkeit auch der Wortgeschichte und damit der Philologie und Linguistik in diesen Fragen zukommt.

stische Blick in protokollarischer Treue von Objekt zu Objekt wandert, bis er durch Temposteigerung allmählich in den Impressionismus übergeht, wird hier die Welt des großstädtischen Amüsierbetriebs, der Bars und Hotels, der Sportveranstaltungen und Jazzkonzerte, der Straßenpassanten und Stenotypistinnen, der Nachrichtenbüros und Parteilokale, der Fabrikhallen und Filmateliers stets ins Photographisch-Typisierende (wie es etwa Tucholsky an den Bildern von August Sander rühmte) stilisiert, um so die damit verbundene soziale, politische und ökonomische Modellsituation möglichst ›sachlich‹ herauszupräparieren.

Zu ähnlichen Ergebnissen kam man bei der Diskussion der formalen Aspekte dieser Sachlichkeitsliteratur. Der Expressionismus hat ja auf diesem Gebiet kaum revolutionierend gewirkt. Was er liebte, waren das Drama, die Lyrik und gewisse Formen der Kleinprosa, die er zwar in einem hohen Maße subjektiviert, aber doch nie ihres ästhetischen Charakters entkleidete. Darum konnten sich selbst die Feingeister und Snobs, ganz gleich welcher Richtung, sofort mit ihm identifizieren. Mit dem Dadaismus wurde dies anders. Denn nun trat auf einmal eine Unkunst auf, die den Ästheten als peinliche Un-Art erschien. Und so sieht man in den Zwanziger Jahren, wie in der Dramatik und zum Teil auch im Gedicht der Expressionismus eine lange Nachblüte erlebt, während die Neue Sachlichkeit eine (für den bürgerlichen Geschmack geradezu unkünstlerische) Gebrauchs-, Zweck- und Agitprop-Literatur entwickelt, deren wichtigste Gattungen der Song, die Reportage, der Tatsachenroman und das Dokumentar- und Lehrstück sind. Seit Dada arbeitet man dabei gern mit eingeblendeten Realitätsfragmenten wie Filmen, Projektionen, Tonkonserven und Collagen, um die konkrete Situation so roh und unverfälscht wie nur möglich wiederzugeben. Welch hohes Maß von provozierender Unkunst, vor allem von Leuten wie Eisenstein, Piscator, Reger, Kisch und anderen, hier schon geleistet wurde, sollten wir uns gerade heute, wo man sich nach einer überwie-

gend formalistischen Phase wieder massiv der unmittelbaren Wirklichkeit zuzuwenden beginnt, aufs neue ins Bewußtsein rufen.

Gleichsam nebenbei bewies diese Diskussion, wie nötig solche Kolloquien sind. Denn im Gegensatz zu den fünfziger und frühen sechziger Jahren, einer Ära politischen Desinteresses und ästhetischen Schwelgens, in der man sich weitgehend seiner privaten Freude an der selig in sich selbst kreisenden Interpretation hingeeben hatte, strebt man heute wieder in die Wirklichkeit zurück. Und damit zeigt sich selbst in der Germanistik ein viel größeres Verlangen nach demokratischem Miteinander und zugleich eine neue Aufgeschlossenheit für die wahre ›Sache‹ der Literatur: ihre historische Standortbestimmung, ihre kritische Durchdringung, ihr lebendiges Wirken in der Gegenwart.

Die Herausgeber

INHALTSVERZEICHNIS

Reinhold Grimm	
Zwischen Expressionismus und Faschismus	
Bemerkungen zum Drama der Zwanziger Jahre	15 ✓
Walter H. Sokel	
Brecht und der Expressionismus	47 ✓
Horst Denkler	
Der Fall Franz Jung	
Beobachtungen zur Vorgeschichte der ›Neuen Sachlichkeit‹	75
Egon Schwarz	
Die strampelnde Seele	
Erich Kästner in seiner Zeit	109
Colin Butler	
Ringelnatz und seine Zeit	143
Theodore Ziolkowski	
Der Hunger nach dem Mythos	
Zur seelischen Gastronomie der Deutschen in den Zwanziger Jahren	169 ✓
Jost Hermand	
Oedipus Lost:	
Oder der im Massenerleben der Zwanziger Jahre ›aufgehobene‹ Vater-Sohn-Konflikt des Expressionismus	203 ✓
Namenregister	227

ZWISCHEN EXPRESSIONISMUS UND FASCHISMUS

Bemerkungen zum Drama der Zwanziger Jahre

Nicht nur in der Geometrie, auch bei der Literaturvermessung gibt es so etwas wie Hilfskonstruktionen. Ich schlage daher vor, wir bedienen uns einer solchen Konstruktion und greifen mit unserem kritischen Zirkel zunächst die Jahre 1910, 1920 und 1930. 1910 beendete Carl Sternheim sein wohl berühmtestes Stück, das »bürgerliche Lustspiel« *Die Hose*; 1920 erschien von Franz Werfel die »magische Trilogie« *Spiegelmensch*, vielleicht überhaupt seine anspruchsvollste Bühnendichtung; 1930 veröffentlichte Carl Zuckmayer mit seinem »deutschen Märchen« *Der Hauptmann von Köpenick* das sicher beste Drama, das ihm je gelungen ist. Alle drei Werke dürfen ohne Zweifel in hohem Grad als repräsentativ gelten.

Der Gegensatz zwischen Zuckmayer und Werfel liegt auf der Hand. Es genügt ja schon, jene Szenen zu vergleichen, in die die genannten Dramen jeweils münden. Denn beide Schlüsse verwenden zwar dasselbe Requisit, nämlich den Spiegel; aber die Art, in der sie dies tun, ist offensichtlich grundverschieden. Bei Werfel¹ bleibt eine geheimnisvolle Spiegelfläche, die »matt leuchtet«, anfangs vor dem Helden Thamal völlig blind, um sich später, bei leisester Berührung, in ein »gigantisches Fenster« zu verwandeln, das eine »stark bewegte, trunkene Farben- und Formenwelt« freigibt. Der Gegenstand hat hier unverkennbar verweisende Funktion:

¹ Vgl. Franz Werfel, *Die Dramen*. Erster Band. Hrsg. von A. D. Klarmann (Frankfurt am Main, 1959), S. 248 f.

er soll, wie es ausdrücklich heißt, eine »höhere Realität bedeuten«. Bei Zuckmayer² ist es eher umgekehrt. Hier soll der gleiche Gegenstand gerade zeigen, was ist: er hat eine deutlich enthüllende Funktion. In einer nüchternen Amtsstube steht ein ganz gewöhnlicher, wahrscheinlich von den Fliegen bereits recht verunzierter Garderobenspiegel, in dem sich Wilhelm Voigt, der Schuster und ehemalige Zuchthaushäftling, in aller Ruhe als preußischer Hauptmann beschauen kann, bis er vor dieser grotesken Erscheinung in ein hemmungsloses, aber »befreites« Gelächter ausbricht.

Franz Werfel, so könnte man sagen, eröffnet eine imaginäre Schau, während Carl Zuckmayer ein konkretes Bild spiegelt. Jener zielt mit seiner Magie auf die Seele und deren expressive Verwandlung; dieser meint sein Märchenhaftes satirisch und zielt auf die realistische Entlarvung dessen, was zwar unglaublich, jedoch leider nur allzu wahr ist. Vision und Wirklichkeit, Ausdruck des Innen und Wiedergabe des Außen ... oder eben Expressionismus und Neue Sachlichkeit stehen einander gegenüber.

Man kann diesen Befund, wie es erst jüngst wieder durch Ladislao Mittner geschah³, auch auf die Formel bringen, der Expressionismus verabsolutiere das Subjekt, die Neue Sachlichkeit das Objekt. Damit ließe sich jener andere Gegensatz, der ja weit weniger augenfällig ist, sogar beinahe witzig pointieren. Man erkennt nämlich, vergleicht man die Stücke von Zuckmayer und Sternheim, einen doppelten Wechselbalg. Beide Titel sind gewissermaßen vertauscht. Zuckmayers *Hauptmann von Köpenick* müßte eigentlich *Die*

2 Vgl. Carl Zuckmayer, *Der Hauptmann von Köpenick*. Ein deutsches Märchen in drei Akten (Berlin, 1930), S. 189 f.

3 Vgl. Ladislao Mittner, *L'Espressionismo fra l'Impressionismo e la Neue Sachlichkeit: fratture e continuità*. In: *Studi germanici* N. S. II (1964), fasc. 2, S. 37 ff; fasc. 3, S. 38 ff.

Uniform heißen⁴ und Sternheims *Hose* von Rechts wegen *Theobald Maske*. Denn im einen Fall, wo der Mensch den Namen liefert, herrscht ausgerechnet die Sache; im anderen dagegen, wo die Sache genannt wird, dominiert der Mensch. Nicht Wilhelm Voigt ist der Held, sondern jene Paradeuniform, die, von Hand zu Hand gehend, immer tiefer sinkt; und nicht das bewußte Beinkleid, das Luise Maske auf offener Straße verliert, spielt die Hauptrolle, sondern die Gestalt des Eheherrn. Er, nach des Dichters eigener Definition »ein zyklologisch zu sich gewillter Viechskerl«, »weidet« auch das Stück »radikal« ab⁵. Während Zuckmayers bunter Rock durch fast sämtliche Stationen des Dramas wandert, tritt Sternheims zartes Reizgebilde, von dem doch unentwegt geredet wird, nirgends auf. Bloß eine Neuauferfertigung — für den pragmatischen Nexus ein Ersatz — wird ein einziges Mal wie eine Trophäe »ausgebreitet«⁶ durch die Luft geschwenkt.

Die Unterschiede scheinen also abermals auf der Hand zu liegen. Trotz seiner expressionistischen Titelgebung, die den Menschen und nicht das Ding in den Mittelpunkt stellt, bleibt das ›deutsche Märchen‹ ein Volksstück der Neuen Sachlichkeit. Und trotz seiner ausgesprochen sachlichen, ja geradezu dokumentarischen Titelgebung bleibt das ›bürgerliche Lustspiel‹ ein bühnengerechtes Handlungs- und Charakterdrama⁷ des Expressionismus. Wie sehr solche Folge-

4 Vgl. schon Herbert Jhering, *Von Reinhardt bis Brecht*. Vier Jahrzehnte Theater und Film, Bd. III (Berlin, 1961), S. 143: »Es gab vor dem Kriege einen Schwank ›Husarenfieber‹. Dieser heißt: ›Uniformfieber‹.«

5 Vgl. Carl Sternheim, *Gesamtwerk*. Hrsg. von W. Emrich, Bd. I (Neuwied und Berlin, 1963), S. 567.

6 Ebda., S. 121.

7 Vgl. Horst Denkler, *Drama des Expressionismus*. Programm, Spieltext, Theater (München, 1967), S. 73 ff., wo jedoch vor allem das auf dem »anekdotischen Ereignis« basierende Handlungsmoment untersucht wird.

rungen berechtigt sind, geht allein schon daraus hervor, daß Sternheims ursprünglicher Titel in der Tat die beherrschende Gestalt ins Zentrum rückte. Er lautete: *Der Riese*. Unter demselben Titel wurde das Werk seinerzeit auch uraufgeführt.

Was ergibt sich nun aus dieser mehrfachen Hilfskonstruktion für unser Thema? Sollen wir, was die Dramatik der Zwanziger Jahre betrifft, den Schluß ziehen, daß Expressionismus und Neue Sachlichkeit zwei klar getrennte Phänomene oder gar Epochen seien? Stehen hier Subjekt und Objekt, Ausdruck des Innen und Wiedergabe des Außen, visionäre Schau und kritischer Realismus einander wirklich gegenüber? Oder wäre es mehr als bloß Wortspielerei, den *Hauptmann von Köpenick* ein Stationendrama der Uniform zu nennen und die *Hose* ein Dokumentarstück vom wilhelminischen Viechskerl? Und wie ordnet sich dies alles in die Entwicklung zum Faschismus ein?

Betrachten wir, eh wir eine Antwort versuchen, noch einige Beispiele. Ebenfalls 1930 erschien Fritz von Unruhs »Komödie« *Phaea*. Sosehr indes dieser Titel an die Antike und an die beliebten Neufassungen antiker Themen im Expressionismus erinnert, sowenig hat das Stück damit zu tun. Phaea ist keine Griechin, sondern die Abkürzung für eine Filmfirma mit dem vollen Namen »photographische akustische Experimental Aktien-Gesellschaft« [sic]⁸. Der Film aber gehört in den Zwanziger Jahren zu jenen neuen, den technischen Künsten, die man als besonders sachlich empfand und nach Form wie Inhalt auch für die Bühne nutzbar machen wollte. Nicht nur Erwin Piscator und Brecht verwendeten ihn bekanntlich, sondern sehr früh schon Iwan

8 Fritz von Unruh, *Phaea*. Eine Komödie (Berlin, 1930), S. 26.

Goll⁹ und Ernst Toller¹⁰ und später dann vor allem Döblin¹¹. Sogar die Erzählkunst experimentierte damals mit ›Film-novellen‹¹². Daß man den Film als zeittypischen Stoff aufgriff¹³ und daß gleichzeitig viele Autoren Drehbücher schrieben, versteht sich beinah von selbst.

Unruh verfährt somit durchaus folgerichtig, wenn er die Welt des Films als Symbol für die Neue Sachlichkeit nimmt. Doch soll diese selbe Welt auch als Gegensymbol zum Expressionismus wirken. Ihn, der ganz als Wortkunst, ja als Kult des Wortes erscheint, verkörpert Uhle, der Verfasser des Drehbuchs; der Filmboß Samuel Morris, dessen Name zu einem beziehungsreichen S. M. zusammengezogen wird, vertritt die Neue Sachlichkeit. Er äußert sich folgendermaßen: »Wir müssen endlich heran an das Leben! das ist die ernsteste Aufgabe des Films! — Tatsachen brauch ich! unerbittliche Tatsachen!« Und zu Uhle gewandt: »Ich halte nicht viel von Ihrem Wortgemache . . . Nein! — Ich glaube nicht, daß sich die Menschen je durch Worte wesentlich ändern lassen [. . .]«¹⁴ Man solle darum auch bewußt auf jede Ten-

9 Vgl. Iwan Goll, *Methusalem oder Der ewige Bürger*. Ein satirisches Drama. Texte und Materialien zur Interpretation, besorgt von R. Grimm und V. Žmegač (Berlin, 1966), S. 14 u. ö. (das Stück erschien 1922).

10 Vgl. Ernst Toller, *Der entfesselte Wotan*. Eine Komödie (Potsdam, 1924), S. 26 f. (erstmalig 1923).

11 Vgl. Alfred Döblin, *Die Ehe*. Drei Szenen und ein Vorspiel (Berlin, 1931). Das ganze Werk, das bereits 1929 geschrieben wurde, ist auf dem Einsatz filmischer und anderer technischer Mittel aufgebaut.

12 Vgl. etwa Leonhard Frank, *Die Entgleisten*. Filmnovelle (Berlin, 1929).

13 Vgl. etwa Arnolt Bronnen, *Film und Leben* Barbara La Marr. Roman (Berlin, 1928).

14 Unruh, S. 100.

denz oder Weltanschauung verzichten. »Wir zeigen die Welt«, so heißt die entsprechende Maxime, »die Anschauung wollen sich die Leute selbst bilden!«¹⁵

Mit dieser Ablehnung des Dichterischen, der Uhle wenig entgegensetzen vermag, steht S. M. keineswegs allein. Er trifft sich darin völlig mit seinem Oberregisseur Süßmilch, der einmal geringschätzig bemerkt: »Ick weeiß nich, der will immer was ausdrücken damit, dazu is doch det Wort jarnich da . . .«¹⁶ Noch weniger freilich ist dieses Wort fürs Pathetische da, das ja ohnehin — so wieder Morris — bloß noch »in ein paar hysterischen Heißschädeln«¹⁷ rumort. Pathos, insbesondere expressionistisches, ist ganz und gar verpönt. Wer so schreibt, wird entweder, wie Uhle klagt, »gemieden« oder »als Narr« an den Pranger gestellt¹⁸. Nur der Wendige und Skrupellose, der sich geschickt anzupassen weiß, hat noch Chancen. Ein Musterexemplar dieser Gattung ist Uhles Freund Krah:

KRAH: Unmittelbar nach dem Krieg bin ich mit eurer gesamten Schreilyrik in der Tasche durch die stinkendsten Lazarette gelaufen! Alles umsonst gepflegt! — So'n Quatsch! Ich behaupte, das Problem ist, a! ob wir die Menschen in ihrer Gesamtheit 0,00003 mm höher heben können aus ihrem Dreck — oder, b! sich selbst bis an die Sterne weit! — Doch lieber mich bis an die Sterne weit —

ALLE (spontan Beifall): Sehr richtig! Bravo!

KRAH: So bin ich heut! ich tret ihnen auch noch auf den Kopf — den Menschen —¹⁹

15 Ebda., S. 84.

16 Ebda., S. 27.

17 Ebda., S. 83.

18 Ebda., S. 124.

19 Ebda., S. 129 f.

Nicht bloß inhaltlich also, auch sprachlich ist dieses Glaubensbekenntnis scharf auf Sachlichkeit gestimmt, obwohl Phrasen nicht fehlen. Für Menschen wie Uhle hingegen bleibt lediglich der höhnische, absichtlich alberne und holprige Spottreim der Kollegen: »Nach Dichtern fragt heut keiner mehr, nach lyrischen noch weniger.«²⁰

Phaea, als Komödie der Dreharbeit, spielt übrigens von Anfang bis Ende im Filmatelier. Die Fabel des Dramas ist die Geschichte der Entstehung des Films. Einen zusätzlichen Gag erzielt Unruh dadurch, daß er die erste Szene, die eine Filmszene ist, als blutige Wirklichkeit zeigt . . . bis die Aufnahme wegen Versagen eines Darstellers unterbrochen werden muß. Worum es in dieser Szene geht, formuliert wiederum Süßmilch:

[. . .] rechts det is 'ne Nutte, links det is 'n Zuhälter, jejenieba det sind die Herren Offiziere . . . und det Janze jibt eenen Fememord. — Siehste, nu fiehlt sich det Publikum erst jemietlich!²¹

Diese zweifelhafte ›Gemütlichkeit‹ bestimmt jedoch nicht nur das Spiel im Spiel, sondern das Geschehen selbst; denn die von Süßmilch beschriebene Situation ist zugleich der Grundvorgang des Stückes. Die Offiziere, die hier auftreten, sind wirkliche Offiziere; sogar die Nutte ist echt. S. M., auf ungeschminkte Wiedergabe der Wirklichkeit erpicht, inszeniert alles, was er filmen will, auch im Leben. Zu einem Mord kommt es allerdings nicht ganz, ›bloß‹ zu Mißhandlungen; aber schließlich befinden wir uns in einer Komödie.

Das Opfer der Mißhandlungen ist selbstverständlich Uhle. Und nicht umsonst ruft uns der Dichter dabei historische Fememorde wie die an Liebknecht, Rosa Luxemburg oder Rathenau ins Gedächtnis. Gespieltes Spiel und gespielte Wirklichkeit gehen ineinander über. Die Offiziere,

²⁰ Ebda., S. 87.

²¹ Ebda., S. 21.

die schon vom »großen Befreiungsrummel«²² träumen, fluchen auf die Revolution von 1918: »Was hat uns dieser Umsturz gebracht? Anarchisten . . . man sollte alle kaltmachen!«²³ Der kleine Theaterfriseur aber bekennt sich zu Lenin. »Lenin«, erklärt er, »war ein Heiliger! [. . .] Kälte Christus — ginge er zu Lloyd George — ? — zu Hindenburg? Nein! nur zu Lenin [. . .]«²⁴ Neben die Zweiheit von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit ist unvermerkt die Zweiheit von Faschismus und Marxismus getreten.

Krah freilich plädiert weder für den roten Heiligen noch für den braunen Befreiungsrummel. Die Stellung, die er sich gewählt hat, liegt im Niemandsland des Opportunismus. Doch muß zu seiner fadenscheinigen Ehre gesagt werden, daß er dies auch weiß. »O je, o je«, so jammert er theatralisch, »wir sind alle Schwindler!« Solch begrüßenswerte Selbsterkenntnis wird indes sofort in eine bequeme Philosophie umgemünzt: »Es gibt nur eine einzige Wahrheit, daß alles Schwindel ist . . .« Oder vollends: »Ohne Schwindel wär' kein Leben [. . .]«²⁵

Dieser vielberufene Schwindel, den Krah so eifrig zu veredeln strebt, hat aber noch eine zweite Bedeutung. Denn das schwindelhafte Leben ist etwas, was gleichzeitig schwindlig macht: es erzeugt Schwindel, weckt Wirbel und Taumel. Szenisches Zeichen dafür ist der Tanz, mit dem Unruh sein Stück sowohl beginnt als auch endet. Von Krah, der den letzten Satz spricht, heißt es wörtlich: er »tanzt ab«²⁶. Doch schon vorher begegnet der Tanz als Lebenssymbol immer wieder. Toni beispielsweise, die besagte Nutte, die aber natürlich ein goldenes Herz hat, erklärt

22 Ebda., S. 127.

23 Ebda., S. 35.

24 Ebda., S. 117.

25 Ebda., S. 63.

26 Ebda., S. 140.

geradezu: »Ich tanze egal weg.« Worauf Uhle betroffen ausruft: »Sie leben ja!«²⁷ Umgekehrt doziert der betrunkene Orloff:

[...] haben Sie schon einmal nachgedacht, daß wir uns als Tote auch drehen müssen ... immer drehen, messieurs, als Gerippe drehen — immer in vierundzwanzig Stunden einmal um die eigene Wirbelsäule. Wenn da die Würmer schließlich nicht schwindlig werden [...]²⁸

Nur scheinbar widerspricht dieser Totentanz dem ekstatischen Lebenstaumel. In Wahrheit sagen beide dasselbe aus: eben die euphorische Hektik eines Daseins, das insgeheim längst von Verwesung ausgehöhlt ist. Nicht einmal die Jugend bleibt davon verschont; ja, sie am allerwenigsten. »Jung?« fragt die kaum zwanzigjährige Toni. »Du lieber Gott!« Und sie fügt doppelsinnig hinzu: »Ich hab schon so viel erlebt! aber angefangen?«²⁹ Auch sie ist im Grunde »am Ende«³⁰; auch ihr Tanz symbolisiert eine Welt,

wo fingerdick gepudert gold'ne Leichen
auf faulen Särgen [...] tanzen —,

wie es bereits in einem früheren Stück Unruhs, in nochmaliger Umkehrung, heißt³¹.

Die Tanzsymbolik im Drama ist nämlich keineswegs, wie man meinen könnte, auf die Zeit um die Jahrhundertwende beschränkt³². Sie gilt vielmehr ebenso sehr (wenn

27 Ebda., S. 42.

28 Ebda., S. 77.

29 Ebda., S. 105.

30 Vgl. ebda., S. 42.

31 Fritz von Unruh, *Platz. Ein Spiel* (München, 1920), S. 115.

32 Vgl. Wolfdietrich Rasch, *Zur deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Gesammelte Aufsätze (Stuttgart, 1967), S. 58 ff.

nicht sogar in noch höherem Maße) für die folgenden Dazennien. Zwischen 1910 und 1930 zählt der Tanz zu den entscheidenden Symbolgebärden der deutschen Dramatik. Es ließe sich eine ganze Reihe von Beispielen, und zwar aus expressionistischen wie aus anderen Stücken, zum Beleg anführen³³. Fast hat es dabei den Anschein, als seien die Zwanziger Jahre die eigentliche Epoche dieses Tanzes auf dem Vulkan. Nichts drückt seine verzweifelte Lustigkeit bündiger aus als jener läppische Schlagertitel, den Ernst Toller über sein letztes bedeutendes Drama gesetzt hat: *Hoppla, wir leben!*

Unruhs Stück erweist sich somit in vieler Hinsicht als symptomatisch. Das ist auch der Grund, warum ich *Phaea* so ausführlich behandelt habe. Und es trifft sicher zu, daß diese wenig bekannte Komödie »von erstaunlicher Bühnenwirksamkeit und beklemmender Groteskheit«³⁴ ist, obwohl ihre betont naturalistische, aber allzu nachlässige Sprachgebung schwerlich überzeugt. Es schiene mir jedoch verfehlt, wollte man das Werk einfach als Abgesang auf den Expressionismus und als Parodie auf die Neue Sachlichkeit lesen³⁵. Gewiß, dieser Uhle ist tatsächlich wie eine Eule³⁶, die sich ins grelle Licht der Jupiterlampen verflogen hat. Er wirkt lächerlich; er wirkt dann sogar tragisch. Sein Glaube an die

33 Tanz ist hier allerdings in einem dreifachen Sinne zu verstehen: a) als Motiv oder Metaphorik im Text; b) als pantomimische Darstellung in einzelnen Szenen; c) als Strukturprinzip, das ein ganzes Drama zum Reigen oder Kreis rundet. Vgl. dazu meine späteren Bemerkungen zu Toller.

X 34 Vgl. Manfred Durzak, Fritz von Unruh. In: *Expressionismus als Literatur*. Gesammelte Studien. Hrsg. von W. Rothe (Bern und München, 1969), S. 490 ff.

35 Durzaks verdienstvolle Darstellung entgeht dieser Gefahr nicht völlig.

36 Vgl. auch die Namenssymbolik bei Krah.

weltverwandelnde Kraft der Dichtung — denn in nichts anderem besteht ja sein Wortkult — leidet zutiefst. Aber ist der Dichter mit seinem Geschöpf identisch?

Wir müssen den Helden und das Werk, den Helden und den Verfasser (trotz ihrer Namensähnlichkeit) voneinander unterscheiden. Was das Stück betrifft, so gestaltet es das Scheitern des expressionistischen Dichters in der Welt der Neuen Sachlichkeit. Das ist das eine. Und was Unruh, den expressionistischen Dichter, betrifft, so hat er dieses Stück für die Welt der Neuen Sachlichkeit konzipiert, geschrieben und zur Aufführung gebracht. Das ist das andere. Daß und wie er es schuf, ist nicht minder wichtig als der Ausgang der Fabel. Beides zusammen beweist, so scheint mir, daß *Phaea* mehr ist als Epilog, mehr als parodistische Attacke. Unruh vertritt hier, jedenfalls teilweise, sowohl das expressionistische Erbe³⁷ als auch das Neue der Neuen Sachlichkeit³⁸. Auch die politischen Richtungen und die ihnen korrespondierende Richtungslosigkeit werden deutlich. *Phaea*, mit einem Wort, ist ein Stück der Zwanziger Jahre.

Dieses »Durcheinanderschieben zweier Epochen«, um einen Ausdruck Döblins³⁹ aufzugreifen, stellt beileibe keinen Sonderfall dar. Es ist vielmehr geradezu die Regel. Die Zwanziger Jahre bilden in der Tat ein verwirrendes Spannungsfeld der verschiedenartigsten Kräfte und Ismen. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Faschismus und Marxismus, aber auch Dadaismus, Anarchismus und modischer Amerikanismus: sie alle durchdringen und überkreuzen einander stän-

37 Man vergleiche u. a., daß Uhle nur in seiner Filmrolle, nicht hingegen in der Spielwirklichkeit sein expressionistisches Credo widerruft.

38 Am deutlichsten wird dies, neben dem schon Genannten, an der objektivierenden Gegenüberstellung von Krah und Uhle.

39 Zit. bei Horst Denkler, *Sache und Stil. Die Theorie der ›Neuen Sachlichkeit‹ und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung*. In: *Wirkendes Wort* 18 (1968), S. 167 ff. (die Äußerung stammt von 1924).

dig. Bestimmend freilich sind und bleiben jene zwei Kräftepaare, die sich von Anfang an abgezeichnet haben. Bald tritt in ihnen das Ästhetische oder auch Allgemeinmenschliche, bald das Politische oder, wenn man lieber will, ›Weltanschauliche‹ in den Vordergrund. Diese Auseinandersetzungen sowie die Konsequenzen, die sich daraus für die Dramatik ergeben, lassen sich am besten an Werken der mittleren Zwanziger Jahre verfolgen. Ich meine vor allem das schon vorhin erwähnte Toller-Drama *Hoppla, wir leben!* und dazu jenes Stück von Georg Kaiser, das ebenfalls das Signum seines Zeitalters bereits im Titel trägt: *Nebeneinander*. Tollers Werk datiert von 1927, dasjenige Kaisers von 1923.

Mit Recht nennt Wolfgang Paulsen dieses ›Volksstück 1923‹, wie der Untertitel lautet, eines der interessantesten Dramen der Zwanziger Jahre⁴⁰. In welchem Ausmaß es seine Zeit repräsentiert, zeigt sich schon daran, daß fast alle Motive, die wir bisher kennengelernt haben, in ihm wiederkehren. Sie reichen vom Narrentum des expressionistischen Helden über den Film bis zur dramaturgischen Funktion der Kleidung. Während sich das Narrenmotiv in dem Satz verdichtet: »Eins stimmte: — man muß schon irrsinnig sein, um für die Qualen anderer Verständnis zu haben«⁴¹, beherrscht das Motiv des Films, und zwar zusätzlich als Geschäft, den einen der drei Handlungsstränge beinahe zur Gänze. Sein Protagonist ist der flotte Windbeutel Neumann, in dem sich, genau wie in Morris und namentlich Krah, die Lebensauffassung der Neuen Sachlichkeit verkörpert. Ausdrücklich wird »Herrn Neumanns Sachlichkeit« gerühmt — freilich nicht vom Dichter, sondern von einer gleichgesinnten

X 40 Vgl. Wolfgang Paulsen, *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes* (Tübingen, 1960), S. 119. Paulsen behauptet freilich an anderer Stelle seiner Untersuchung, *Nebeneinander* sei schon »ganz« neusachlich; vgl. ebda., S. 61.

41 Georg Kaiser, *Nebeneinander*. Volksstück 1923 in fünf Akten (Potsdam, 1923), S. 111.

Filmdiva⁴². Denn es handelt sich eindeutig um jene brutale Spielart, die auch Hermann Broch noch im Auge hatte, als er 1932 den dritten Teil seiner *Schlafwandler*-Trilogie *Huguenau oder die Sachlichkeit* betitelte. Zu ihrem Sprachrohr bei Kaiser macht sich sinnigerweise der Polizeikommissar, welcher erklärt: »Es sollte überhaupt die Parole werden: jeder gegen jeden — knock-out!«⁴³ Niemand wird überrascht sein, daß dieser lebenswerte Ordnungshüter fürs Boxen schwärmt und damit für die »großen mythischen Vergnügungen der Riesenstädte von jenseits des großen Teiches«, wie noch der späte Brecht bewundernd schrieb⁴⁴.

Vollends in den Kern von Kaisers Werk führt jedoch das Motiv des wandernden Kleidungsstückes. Dieses Kleidungsstück ist bekanntlich ein Frack, der versetzt und vom Pfandleiher widerrechtlich getragen wird . . . was den armen Kerl, als man ihn dabei erwischt, die Konzession kostet und ihn schließlich, mitsamt seiner Tochter, zum Selbstmord treibt. Eine wesentliche Rolle spielen allerdings noch zwei andere Gegenstände: nämlich ein Pelzmantel und insbesondere ein vermeintlich vergessener Brief, der im ersten Akt nicht weniger als dreimal in vollem Wortlaut verlesen wird. Er, den der Pfandleiher aus dem Frack hervorzieht, bringt ja die Handlung überhaupt in Gang. Was aber ältester Theatertrick scheint, enthüllt sich gerade als Ausdruck der Sachlichkeit oder Verdinglichung. Die Dinge und der durch sie entfesselte »Zufall«⁴⁵ sind so stark, daß sie vollkommen gleichberechtigt und unabhängig neben den Unternehmungen der Menschen — jedenfalls der expressionistischen — ihre Macht ausüben. Der Dichter wußte deshalb sehr wohl, was er tat, als er dem Frack als Zeichen dieses Sachzwangs gewisser-

42 Ebda., S. 57.

43 Ebda., S. 112.

44 Vgl. Bertolt Brecht, *Stücke*, Bd. I (Berlin, 1956), S. 10.

45 Vgl. Kaiser, S. 19 u. ö.

maßen das Schlußwort zuerteilte: »Das hat Ellbogen — dieser Neumann. Wie sich das unter dem Frack spannt — phänomenal«⁴⁶.

Doch erst jenes im Titel angekündigte Zentralmotiv gibt für die Struktur wie für den historischen Ort der Kaiserischen Leihhauslegende den Ausschlag. Drei Handlungsstränge verflochten sich hier; drei Bereiche stehen nebeneinander. Zur Welt der Sachlichkeit zählen zwei davon: derjenige um Neumann und der um das sitzengebliebene Mädchen Luise. Der dritte gehört zur menschheitlichen Aufbruchsbewegung des Expressionismus. »Es wird alles ohne Sinn«, beschwört der Pfandleiher den Kommissar, »wenn nicht alles jederzeit bereit ist, um einem einzigen Menschen das Leben zu retten!!!«⁴⁷ Das ist das genaue Gegenteil der schnoddrigen Ungerührtheit Neumanns und zugleich die pathetische Entsprechung zur schlichten Menschlichkeit und Hilfsbereitschaft, die Luise erfährt. Der brutalen, der harten Spielart des Sachlichen, die sich erstmals im Viechskerl Theobald meldete, hält in Kaisers Volksstück eine gemüthafteitere, die noch den Köpenicker Hauptmann verklären wird⁴⁸, die Waage. Das Idyll an der märkischen Schleuse, wo Luise sich so rasch und gründlich zu trösten versteht, liegt gleichsam auf der Sonnenseite der Neuen Sachlichkeit. Zwischen ihr und der kalten Sachwelt der Schiebergesellschaft gehen der Pfandleiher und seine Tochter ihren expressionistischen Kreuzweg, der um so tragikomischer wirkt, als er ja gänzlich überflüssig ist.

Die Gleichzeitigkeit dieser drei Welten markiert den historischen Ort des Stückes *Nebeneinander*. Aber auch dessen Struktur wird durch den Titel aufs präziseste gekennzeichnet. In strenger Symmetrie stehen die drei Bereiche des Pfandleihers, Neumanns und Luisens nebeneinander: jeder

46 Ebda., S. 145.

47 Ebda., S. 108.

48 Vgl. dazu auch Armin Arnold, Georg Kaiser. In: *Expressionismus als Literatur*, S. 474 ff.

der fünf Akte enthält drei Szenen, die sich stets in derselben Reihenfolge auf diese Bereiche verteilen. Das Gemeinsame der beiden sachlichen Sphären betont Georg Kaiser dadurch, daß er ihre Geschehnisse mit Vorliebe auch inhaltlich parallelisiert, wodurch die weltfremde Verlorenheit der Wanderer noch verschärft wird. Besonders auffällig ist dies am Ende. Dem Selbstmord des Pfandleihers und seiner Tochter antworten die ländliche Hochzeit Luises und der Aufbruch des frackgeschmückten Neumann ins Bett der Filmdiva.

Nebeneinander, so möchte ich zusammenfassend behaupten, ist zu einem Drittel ein expressionistisches Stationendrama, zu zwei Dritteln ein Simultanstück der Neuen Sachlichkeit. Armin Arnold meint sogar, das Werk könne »nur auf einer dreigeteilten Bühne flüssig abrollen«⁴⁹. Das ist etwas übertrieben; doch hat Arnold insofern recht, als die Entwicklung solcher Strukturen in den Zwanziger Jahren tatsächlich in der bühnentechnischen Simultaneität gipfelt. Am weitesten gingen darin, wie man weiß, Ernst Toller und Erwin Piscator, von denen gleich zu reden sein wird.

Aber schon 1923 blieb ja Kaisers »Pionierleistung« (so noch einmal Arnold) keineswegs allein. Im selben Jahr erschien ein ›Lustspiel‹ mit dem Titel *Die Exzesse*, das immerhin ein doppeltes, wenn auch kein dreifaches *Nebeneinander* enthält. Es ist im ganzen zwar lockerer gebaut als das Drama Kaisers, wirkt aber im einzelnen desto konstruierter. Südtirol mit Bozen und die Ostseeküste mit Stralsund sind hier die Schauplätze; zwei Liebende — oder besser gesagt: Brünstige — beherrschen die Szene. Der Sinn solch entlegenen⁵⁰ Simultanspiels erschöpft sich freilich völlig in deftig-

49 Vgl. ebda., S. 487.

50 Mitunter kommt noch Berlin hinzu.

ster Situationskomik. Ähnliches gilt auch für die Art, wie die einzelnen Szenen miteinander verknüpft sind⁵¹.

Der Verfasser dieses ›Lustspiels‹ in des Wortes verwegenster Bedeutung ist Arnolt Bronnen. Sein Stück, das zum Beispiel die Kopulation einer Dame mit einem Ziegenbock auf die Bühne bringt, wäre ein gefundenes Fressen fürs *Living Theater*, besäße man dort wenigstens ein Fünkchen Humor. Wichtiger in unserem Zusammenhang ist jedoch eine andere Beobachtung. Man nehme die folgenden Sätze, die der potente Liebhaber Lois spricht:

Ich bin eine Leidener Flasche . Wenn ich mich kämme knattern
Maschinengewehre . Im Dunkeln strahlen meine Fingerspitzen .
Alle Uhren rasen die ich trage . Meine Hoden strotzen wie eine
Blutorange und ich bin ein Abgrund⁵²

Die Parodie der expressionistischen Sprache durch diesen Sexualprotz steht außer Zweifel. Um so verblüffender, aber auch aufschlußreicher wirkt es daher, wenn im selben, oft bis in Dialektabstufungen naturalistischen Stück eine Traumszene des Expressionismus erscheint⁵³. Sie ist zwar durch und durch epigonal; jedoch gerade daran, nicht nur am Kontrast zu jenen parodistischen Sätzen, wird die Stellung Bronnens innerhalb des allgemeinen Umbruchs⁵⁴ deutlich.

51 Der gleiche — oder zumindest ein sehr ähnlicher — Satz bildet jeweils Abschluß der einen und Auftakt der folgenden Szene. Das wiederholt sich sogar, wenn auch mit umgekehrtem Vorzeichen, in der Gesamtstruktur des Werkes.

52 Arnolt Bronnen, *Die Exzesse*. Lustspiel (Berlin, 1923), S. 66 (die Eigenheiten der Interpunktion getreu nach Bronnen).

53 Vgl. ebda., S. 60 ff.

54 Nach Bronnen wäre das Stück sogar schon 1918 begonnen und im Herbst 1921 abgeschlossen worden; vgl. *arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers* (Hamburg, 1954), S. 64, 73, 90, 97.

Doch erhellender noch als *Die Exzesse* ist das »Schauspiel« *Ostpolzug* von 1926. Es wirft nämlich, als Simultanstück, die Frage nach dem epischen Theater auf. Kein Geringerer als Brecht, der dieses Wort zum Schlagwort gemacht hat, bezeichnete Bronnens *Ostpolzug* als Drama »in epischer Technik«⁵⁵; und was Bronnen betrifft, so hat er sogar den Anspruch erhoben, »lange vor Brecht« epische Stücke geschrieben zu haben⁵⁶. Aber hier irrt nicht bloß Bronnen, der ohnehin der Affe Brechts war; hier irrt Brecht selbst. Das Simultane, das *Ostpolzug* gestaltet, ist nicht räumlicher, sondern zeitlicher Art. Nicht gleichzeitige Geschehnisse an verschiedenen Orten rücken nebeneinander, sondern solche, die sich zu verschiedenen Zeiten am gleichen Ort vollziehen. Über zweitausend Jahre liegen zwischen den Vorgängen, deren Schauplätze, auch wenn sie nur ungefähr übereinstimmen, dramaturgisch ein einziger sind.

Zudem ist Bronnens *Ostpolzug* ein gigantisches Monodrama. Zweimal bricht ein Mann namens Alexander vom Hellespont nach Indien auf: zuerst als der historische König der Antike, dann als Führer einer modernen Himalaya-Expedition. Der »Ostpol« aber, den beide erobern wollen, ist die Spitze des Mount Everest. Von Station zu Station und in regelmäßigem Nebeneinander, das ganz ähnlich bewerkstelligt wird wie in Bronnens früherem Stück, zieht dieser doppelte Alexander gen Osten, bis er zuletzt den Gipfel bestiegen, den geheimnisvollen Pol entdeckt und damit sein Ziel, den Triumph des Menschen über die Natur, erreicht hat. Die anderswo so unterkühlte und betont sachliche⁵⁷ Sprache steigert sich dabei zur steilen Erhabenheit eines heroischen Chors:

55 Vgl. Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, Bd. I (Frankfurt am Main, 1963), S. 123.

56 Vgl. Arnolt Bronnen gibt zu protokoll, S. 144 f.

57 Zur Kritik an dieser Sprache vgl. Denkler, *Sache und Stil*, S. 181 f.

Manche Wünsche werden Jahrtausende alt,
Aber unaufhaltsam wachsen die Organe ins Unsichtbare hinein,
Und der Gewinn der Unsterblichkeit ist nahe⁵⁸.

Solche Langzeilenpathetik ist alles andere als episierend. Sie ist es so wenig wie das Bild der beiden Alexanderfiguren. Denn diese verfremden einander nicht etwa: sie verschmelzen ja und gehen ununterscheidbar ineinander auf. Nicht das jeweils Andere, das Veränderbare und zu Verändernde, tritt in kritischer Dialektik hervor, sondern das Immergleiche, das sich selber feierlich bestätigt. Was Bronnen trieb, war daher keine Episierung, sondern eine Mythisierung des Dramas. Wie er damals, nach seinem eigenen Zeugnis, eine anarchistische und faschistische »Herrschaft der Instinkte« predigte, so predigte er auch den »Mythos«⁵⁹.

Daß der junge Brecht, auf seiner Suche nach Vorläufern⁶⁰ und Mitstrehenden, gelegentlich fehlgriff, ist verständlich. Er berief sich jedoch in den Zwanziger Jahren nicht nur auf Bronnen, sondern vor allem auf Georg Kaiser⁶¹. Wie sehr er damit ins Schwarze traf, hat sich gezeigt. Und weder die Entwicklung der Simultandramatik noch diejenige des epischen Theaters beschränkt sich auf formale Probleme: beide stehen vielmehr abermals unter dem vierfachen Zeichen von Expressionismus und Faschismus, Marxismus und Neuer Sachlichkeit. Nicht zufällig hat Brecht selber, in seinem *Flug*

58 Arnolt Bronnen, *Ostpolzug*. Schauspiel (Berlin, 1926), S. 81.

59 Vgl. *arnolt bronnen gibt zu protokoll*, S. 28.

X 60 Vgl. dazu Reinhold Grimm, *Naturalismus und episches Drama*. In: *Episches Theater*. Hrsg. von R. Grimm (Köln u. Berlin, 1966), S. 13 ff.

61 Vgl. Brecht, *Schriften zum Theater*, Bd. I, S. 124.

der Lindberghs von 1929, einen Naturbezwinger verherrlicht, den er später als Faschisten brandmarkte⁶².

Das epische Theater, wie es sich bei Brecht entwickelte, brauche ich hier nicht zu schildern. Doch gibt es neben ihm sowohl eine echte eigenständige als auch eine Scheinepik im Drama. Diese läßt sich an Reinhard Goerings *Südpolexpedition des Kapitän Scott* veranschaulichen, jene an Alfred Döblins Stück *Die Ehe*. Döblins Werk, ›Drei Szenen und ein Vorspiel‹, entstand 1929 und wurde 1931 gedruckt; es ist in seiner verfremdenden Gegenüberstellung sozialer Schichten und in seiner Verbindung von Musik und Montage, Projektionen und Film das Musterbeispiel eines kritischen Lehrstücks⁶³. Ganz anders das Werk von Goering, das 1930 herauskam und für das der Dichter den Kleistpreis empfing. Obwohl die *Südpolexpedition des Kapitän Scott* mit kommentierenden Chören, mit Rückblenden und epischen Berichten arbeitet, kann bei ihr von einer Kritik oder Aufklärung keine Rede sein. Das Stück ist in jeder Zeile eine heroisierende Schicksalstragödie, ein Mythos vom gefährlichen Leben. Kein Wunder, daß Goering zu allem Überfluß

62 Vgl. dazu ders., *Versuche 1—12* (Berlin u. Frankfurt am Main, 1959), S. 355. — Recht aufschlußreich ist auch die Verwandtschaft, die zwischen Brechts *Badener Lehrstück vom Einverständnis* mit seiner These von der Aufgabe der Individualität und einem faschistischen Werk wie Johsts *Thomas Paine* besteht, wo es u. a. heißt: »Gibt man das Eigensinnige der Person auf, verliert man den Zufall und findet das Gesetz in seiner Größe und seiner Barmherzigkeit [. . .] Thomas Paine — Führer und Gefahr . . . Leidenschaft, Sehnsucht, Demut und Übermut, er geht verloren als persönliches Schicksal, um Melodie zu werden«; vgl. Hanns Johst, *Thomas Paine*. Schauspiel (München, 1927), S. 5.

63 Besonders wichtig ist die einleitende ›Anweisung‹; vgl. Döblin, *Die Ehe*, S. 9 f.

mit dem ominösen Anruf an ein »erwachendes Deutschland« beginnt⁶⁴.

✓ Aber auch die Entwicklung der Simultandramatik ist äußerst lehrreich. Sie findet ihre Vollendung bei dem Wiener Theodor Tagger, der sich Ferdinand Bruckner nannte. Er begnügte sich nicht, wie sein österreichischer Ahnherr Nestroy⁶⁵, mit einer einfachen oder auch doppelten Simultanbühne, sondern brachte bis zu sieben Schauplätze gleichzeitig aufs Theater. Namentlich in seinem »Schauspiel« *Die Verbrecher* von 1928 riß Bruckner ganze Häuserfassaden auf, um das dahinter verborgene Nebeneinander freizulegen. Dieses Stück richtet sich zwar gegen bestimmte Paragraphen; eigentlich jedoch will es beweisen, daß wir alle »Verbrecher«⁶⁶ sind. »Der vorbildlichste Staat«, so heißt es im Gespräch der beiden Richter, »bleibt eine Zusammenkoppelung von Millionen Menschen, die im Grunde genommen anarchisch nebeneinander leben [sic]«⁶⁷. Nicht nur in der Form, auch im weitgehenden Fatalismus der Aussage hat hier ein statisches Nebeneinander, das den Zustand einer Gesamtheit fixiert, den Weg und die Wandlung des Einzelmenschen ersetzt. Daß Bruckner trotzdem mit einem Hoffnungsschimmer, einer Perspektive in die Zukunft schließt, empfindet man zunächst fast als Willkür⁶⁸.

64 Vgl. Reinhard Goering, *Prosa, Dramen, Verse* (München, 1961), S. 507.

X 65 Zu dieser Tradition vgl. Reinhold Grimm, *Strukturen. Essays zur deutschen Literatur* (Göttingen, 1963), S. 41 ff. u. 239 f.

66 Vgl. Ferdinand Bruckner, *Die Verbrecher*. Schauspiel in drei Akten (Berlin, 1929), S. 90.

67 Ebda., S. 101.

68 Vgl. ebda., S. 142. — Dieses forcierte »alles, alles geht weiter« des jungen Idealisten Kummerer hat etwas tief Zweideutiges. Man braucht nur die entsprechenden Formulierungen am Schluß der anderen Akte (S. 60 bzw. 104) zu vergleichen. — Vgl. zur Situation der Neuen Sachlichkeit auch den Schluß meiner Ausführungen.

Ein zweites Simultanstück desselben Verfassers, das historische ›Schauspiel‹ *Elisabeth von England*, erschien 1930. Bruckner hat sich dabei offenbar vor allem von den Möglichkeiten des Films anregen lassen⁶⁹. Auch in Bronnens *Ostpolzug*, zumindest an einer Stelle⁷⁰, wurden solche Möglichkeiten schon genutzt. Der entscheidende Mann für die Verwendung des Films auf der Bühne war aber natürlich Piscator. Er, der radikale Neuerer, mischte am eifrigsten Film und Theater. Immer wieder montierte er Streifen direkt in den Ablauf der Darstellung. Und nicht zuletzt auch in seiner berühmten Inszenierung von *Hoppla, wir leben!* (1927) machte er von diesem Mittel Gebrauch.

Seine Vorlage allerdings, verglichen mit dem Stück *Die Verbrecher*, erweist sich wieder als Zwittergebilde. Obgleich Tollers Drama, in seiner zentralen Szene, statt eines Mietshauses oder Justizgebäudes sogar ein »Grand Hotel« mit über dreißig Schauplätzen auf die Bühne stellt⁷¹, bietet es gerade kein Simultanspiel, kein Nebeneinander verschiedener Handlungsstränge, sondern lediglich den in die Einräumigkeit, ja geradezu in die Fläche gebannten Weg eines isolierten Einzelnen. Der Querschnitt durch das Hotel ist nur ein Mittel, um den Helden Karl Thomas möglichst rasch und bequem und ohne wirkliche Motivierung, wenn auch unterm Schein des Realismus, von Schauplatz zu Schauplatz zu hetzen. In fast allen Teilszenen taucht er als ein verspäteter

⁶⁹ Der eine Schauplatz ist »schräg und scharf« in den anderen »hineingeschnitten«, heißt es bezeichnenderweise; vgl. Ferdinand Bruckner, *Elisabeth von England*. Schauspiel (Berlin, 1932), S. 88.

⁷⁰ Vgl. Bronnen, *Ostpolzug*, S. 63: »Die ganze Szene ist rund eingefasst mit verschwommenem Rand [...] und alle Gegenstände haben leicht regenbogenfarbige Umrisse, so daß der Eindruck erweckt wird, als verfolge man mit einem riesigen Fernrohr von weitem den Absturz Alexanders.«

⁷¹ Vgl. Ernst Toller, *Hoppla, wir leben!* Ein Vorspiel und fünf Akte (Potsdam, 1927), S. 91.

Spazierer im Kellnerfrack auf; und die wenigen, wo er fehlt, dienen entweder zur bloßen Untermalung oder dazu, seine folgenden Auftritte vorzubereiten. Was auf Tollers und Piscators extrem sachlicher Simultanbühne ablief, war ein expressionistisches Stationendrama.

Und nicht nur in dieser Schlüsselszene, auch sonst durchdringen einander wieder die Epochen. Das gilt fürs Bekenntnishafte wie für die Personengestaltung, für die Szenenführung wie für die Sprache. Einerseits ist der Held unmittelbarer Ausdruck von Tollers Erleben und wird doch objektiviert und in kritische Distanz gerückt; andererseits sind die Figuren um ihn, trotz individualisierender Ansätze, letztlich Typen, obzwar zeitgeschichtlich-konkrete und nicht mehr abstrakt-menschheitliche. Das Stück, in seiner Gesamtanlage deutlich realistisch, enthält gleichwohl grotesk übersteigerte Einblendungen, die sich in nichts von den visionären Traumbildern etwa der *Wandlung* und ähnlicher Werke unterscheiden; und auch die Sprache ist keineswegs bloß bei Karl Thomas mit solchen Elementen durchsetzt⁷². Ja, selbst Äußerlichkeiten wie die Angabe des Ortes und der Zeit lassen derlei erkennen⁷³.

Diesem exemplarischen Gegenüber und Ineinander von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit entspricht in *Hoppla, wir leben!* die ebenso exemplarische Zweiheit von Faschismus und Marxismus. Sie faßt das gesamte ideologische Spektrum der Zwanziger Jahre zusammen. »Toller«, schrieb ein zeitgenössischer Kritiker, »versucht den Aufriß der Zeit [. . .] Er will die politische Struktur des gegenwärtigen Deutschland geben: von links nach rechts, vom Kom-

72 Die bewußt als sachliche Gegenfigur konzipierte Eva sagt zum Beispiel: »In jedem bellen die Eishunde.« Das ist dieselbe Bildlichkeit wie bei Thomas, der etwa erklärt: »Sogar der Revolver richtet sich gegen den Täter, und aus dem Lauf spritzt Gelächter.« Vgl. ebda., S. 55 bzw. 114.

73 Vgl. ebda., S. 7.

munismus bis zu den Völkischen«⁷⁴. Das ist zweifellos auf eindrucksvolle Weise gelungen. Die äußersten Enden dieser Skala markieren der expressionistische Utopist Karl Thomas und der faschistische Student, die beide den Gewaltakt wollen; dazwischen, von der »unerbittlichen Wirklichkeit«, wie es heißt, in den »Alltag« gedrängt⁷⁵, bewegen sich von links nach rechts die zu Parteiorganen gewordenen Revolutionäre und der verräterische Kompromißler Wilhelm Kilman. Kilman repräsentiert, wie Toller selbst andeutet, die herrschende »neue Sachlichkeit«⁷⁶: er steht für die Weimarer Republik. Nicht umsonst ist er ja Minister. Der Student aber und Karl Thomas, blinder Faschismus und »blöder Anarchismus«⁷⁷, verüben gewissermaßen gemeinsam das Attentat, dem Kilman erliegt. Ihre makabre und zugleich lächerliche Doppelgängerszene — denn auch der Student steckt im Kellnergewand — ist die entscheidende Station des Dramas:

Karl Thomas, der mit der einen Hand den Revolver in der Tasche umkrallt [...] zuckt, angewidert, die Schultern, so als wenn er der Tat müde wäre[,] und will sich umdrehen [...] Da öffnet sich leise die Tür[,] Student im Kellnerfrack kommt herein[,] Hebt den Revolver über Karl Thomas['] Schulter[,] Dreht das elektrische Licht aus[,] Schuß[,] Schrei[.]⁷⁸

Mit diesem Theatercoup von seltener Massivität, der natürlich dadurch gekrönt wird, daß man den Falschen verhaftet, kommentierte Ernst Toller, sechs Jahre im voraus, die Ereignisse von 1933. Die symbolträchtige Geste, trotz aller Vorbehalte, ist unmißverständlich. *Les extrêmes se touchent*.

74 Vgl. Jhering, Bd. II, S. 275.

75 Vgl. Toller, S. 44 u. 86.

76 Vgl. ebda., S. 100.

77 Vgl. ebda., S. 67.

78 Ebda., S. 112.

Über die Schulter einer zerstrittenen und orientierungslosen Linken zerstörte die faschistische Rechte den Staat von Weimar.

Das Stück endet, jedenfalls in der Druckfassung, mit dem von tragischer Ironie umwitterten Selbstmord des Helden. Andere Fassungen lassen Karl Thomas weiterleben, ja weiterkämpfen und sogar eine marxistische Bewußtseinsentwicklung durchlaufen⁷⁹. Wirklich zwingend jedoch, nach der Struktur des Stückes zu urteilen, ist allein jener resignierende Schluß. Denn Tollers Drama, das mit der gescheiterten Revolution seinen Anfang nimmt, kehrt in sich selber zurück. Karl Thomas, seine Freunde Albert, Eva und Frau Meller: sie alle, die schon im Vorspiel in der gleichen Zelle saßen, sind wieder beisammen. Sogar derselbe Aufseher ist da. »Alle seid ihr wieder hier? ...« fragt Karl Thomas zur Bestätigung. »Ist es so? ... Der Tanz beginnt von neuem? ...«⁸⁰ Und bevor er sich erhängt, ruft er verzweifelt aus:

So dreht euch weiter im Karussell, tanzt, lacht, weint, begattet euch — viel Glück! Ich springe ab ... O Irrsinn der Welt! ...⁸¹

Wir kennen diesen »Irrsinn«; wir kennen auch den Tanz, der sich nunmehr zum riesigen »Karussell« ausgeweitet hat. Beides weist auf denselben hektischen Taumel, den schon Unruhs *Phaea*, stellvertretend für viele andere Stücke, entfesselte. Doch *Hoppla, wir leben!* geht noch viel weiter.

79 Zu dieser ideologischen Problematik, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, vgl. vor allem Erwin Piscator, *Schriften*. Hrsg. von L. Hoffmann, Bd. I (Berlin, 1968), S. 146 ff.; ferner Ernst Toller, *Quer durch*. Reisebilder und Reden (Berlin, 1930), S. 291 ff. — Weiteres Material enthält der wertvolle Band von John M. Spalek, *Ernst Toller and his Critics*. A Bibliography (Charlottesville, 1968), insbesondere S. 609 ff.

80 Toller, *Hoppla, wir leben!*, S. 138.

81 Ebda., S. 139.

Nicht nur als dargestellte Pantomime oder im Wort beschworenes Bild erscheint hier dieser Tanz, sondern als Strukturprinzip. Erst damit aber gewinnt der Titelschlager, der auch tatsächlich im Vestibül des Hotels für die »tanzenden Paare« gespielt wird⁸², seinen vollen, seinen eigentlichen Sinn.

Eine vergleichbare Kreisstruktur zeichnet sich übrigens schon in *Nebeneinander* ab. Sowenig wie Unruh vertritt Toller lediglich sich selbst. Was er jedoch »Karussell« nennt, nennt Georg Kaiser — mit einem Begriff der Sportwelt, die ja ebenfalls für diese Jahre so bezeichnend ist — einen »Rundlauf«⁸³. Gemeint ist beidemale das gleiche. Auch der Pfandleiher und seine Tochter, genau wie Karl Thomas, irren nicht nur durch ein unbegriffenes *Nebeneinander*: sie sind zudem am Ende im Kreis »gehetzt«⁸⁴.

Mit diesem Kreis sind wir wieder bei der Geometrie. Es ist freilich, fürchte ich, bei den Hilfskonstruktionen geblieben. Doch ich darf und muß an dieser Stelle abbrechen. Selbstverständlich ließe sich die Dramatik der Zwanziger Jahre noch auf vielerlei Art untersuchen. Man könnte die Themen, Motive und bühnentechnischen Mittel, die ich notgedrungen bloß gestreift habe, eingehender betrachten⁸⁵.

82 Vgl. ebda., S. 92. Toller schreibt ausdrücklich vor: »Zwischen den einzelnen Szenen sieht man Momente [sic] das Vestibül. Hört Jazzband.«

83 Vgl. Kaiser, S. 133. — Hier versucht der Dichter freilich noch eine Sinnggebung; vgl. ebda., S. 135.

84 Ebda., S. 133. — Daß auch dieses Strukturprinzip um die Jahrhundertwende beginnt, lehrt am eindrucksvollsten Schnitzlers *Reigen*; vgl. dazu Grimm, *Strukturen*, S. 8 ff.

85 Das gilt etwa für das Thema der Jugend, das ja bereits in *Phaea* anklang. Es begegnet in zahlreichen Dramen zwischen 1910 und 1933. Vom expressionistischen Aufbruch mit seiner *Geburt der Jugend* (Bronnen) senkt sich die Kurve im Lauf der Zwanziger Jahre zu einer weitverbreiteten *Krankheit der Jugend* (Bruckner), bis zuletzt die Jugend erneut auf ihre Rechte pocht und aufbricht — wir wissen, wohin.

und weitere hinzufügen⁸⁶. Oder man könnte — was ich kaum anzudeuten vermochte — das Schaffen von Dramatikern verfolgen, die als Expressionisten beginnen, dann der Neuen Sachlichkeit ihren Tribut zollen und entweder im Faschismus oder im Marxismus landen. Hanns Johst⁸⁷ und Arnolt Bronnen⁸⁸ wären Beispiele für die eine Entwicklung, Friedrich Wolf⁸⁹ und, mit Einschränkung, Bertolt Brecht⁹⁰ Bei-

86 Ein sehr ergiebiges M o t i v wäre die Exekutionsszene. Sie findet sich u. a. bei Toller, Friedrich Wolf, Brecht, Zuckmayer und Johst. Man vergleiche vor allem die gedämpfte, das Menschliche des Menschen entbindende Darstellung in Tollers *Masse-Mensch* mit der brutal in den Zuschauerraum »fetzen- den«, die niedersten Instinkte aufpeitschenden Salve in Johsts *Schlageter*. Dazwischen steht die dokumentarische Nüchternheit in Tollers *Feuer aus den Kesseln* oder das reine Dokument in Wolfs *Matrosen von Cattaro*.

Eine b ü h n e n t e c h n i s c h e N e u e r u n g, die die Dramatiker einführen, ist der Gebrauch des Grammophons. Schon Iwan Goll wies darauf hin; vgl. Goll, S. 62. Expressionistische Verwendung (etwa in Bronnens *Katalaunischer Schlacht*) und neusachliche (etwa in Lion Feuchtwangers *Petroleuminseln*) treten gerade hier besonders deutlich hervor. Wirft man einen kleinen Seitenblick auf Becketts Monodrama *Krapp's Last Tape* von 1958, so erkennt man, wie sehr wir noch heute in der damals angebahnten Entwicklung stehen.

87 Vgl. dazu Horst Denkler, Hanns Johst. In: *Expressionismus als Literatur*, S. 547 ff. — Denklers überlegene und sorgfältig abgewogene Darstellung neigt allerdings dazu, Johst nach Möglichkeit aus dem Expressionismus auszugrenzen. Ich kann ihm darin nicht folgen.

88 Die einzige, leider allzu effekthascherische und oberflächliche Darstellung stammt von Jürgen Schröder. In: ebda., S. 585 ff.

89 Es ist bezeichnend für die Forschungssituation, daß zwar Brecht, nicht aber der viel stärker vom Expressionismus geprägte Friedrich Wolf in das große Sammelwerk von Rothe

spiele für die andere. Zu guter Letzt schließlich könnte man den Versuch wagen, ein Gesamtbild des Dramas der Zwanziger Jahre zu entwerfen.

Die Ergebnisse würden aber wohl stets im großen und ganzen übereinstimmen. Zweierlei, so scheint mir, geht aus ihnen hervor:

Zum einen erkennt man, daß die Zwanziger Jahre alles andere als eine geschlossene Einheit bilden. Und erst recht nicht fallen sie mit der sogenannten Neuen Sachlichkeit zusammen. Es trifft einfach nicht zu, daß diese Zeit »nicht länger expressionistisch« war⁹¹. Ihre »antiexpressionistische« Gebärde mag zwar für die Theorie gelten⁹²; in der Praxis aber, im Drama wie auf der Bühne, weiß sich der Expressionismus durchaus neben der Sachlichkeit zu behaupten. Diese behielt eine ganze Anzahl expressionistischer Elemente bei⁹³, während jener — darauf hat man ja wiederholt hingewie-

aufgenommen wurde. Dafür besitzen wir über Wolf aber eine umfangreiche marxistische Hagiographie; vgl. Walther Pollatschek, unter Mitwirkung von O. Lang und M. Nössig, *Das Bühnenwerk Friedrich Wolfs*. Ein Spiegel der Geschichte des Volkes (Berlin, 1958).

90 Zu Brecht vgl. den Beitrag von Walter Sokel in diesem Band (s. u. S. 47 ff.).

91 Hierzu und zum folgenden vgl. Horst Denkler, Die Literaturtheorie der Zwanziger Jahre. Zum Selbstverständnis des literarischen Nachexpressionismus in Deutschland. In: *Monatshefte* 59 (1967), S. 305 ff. — Denkler bemerkt allerdings selber einschränkend, seine These sei »mit ein wenig Lust am Risiko« formuliert.

92 Vgl. dazu auch wieder ders., Sache und Stil.

93 Vgl. dazu etwa die Aufstellung bei Jost Hermand, *Von Mainz nach Weimar (1793–1919)*. Studien zur deutschen Literatur (Stuttgart, 1969), S. 298 ff. — Fast die Hälfte dessen, was Hermand nennt, gilt auch für die Zwanziger Jahre; anderes steht, trotz gegenteiliger Funktion, aufs engste damit in Zusammenhang.

sen⁹⁴ — seinerseits schon Elemente des Sachlichen entwickelt hatte. Jost Hermand⁹⁵ und Walter Sokel⁹⁶ gehen daher, wenn auch mit sehr verschiedener Begründung, sogar so weit, eine übergreifende Sachlichkeit zum eigentlichen Telos des Expressionismus zu erklären. Ich selbst möchte mich mit der Erwägung begnügen, ob nicht der gesamte Zeitraum zwischen 1910 und 1933 als eine einheitliche, obzwar dialektisch in sich unterschiedene Epoche aufzufassen sei⁹⁷.

Die andere Erkenntnis, zu der man gelangt, betrifft jenes schon mehrfach erwähnte Nebeneinander von Revolution und Gegenrevolution. Marxismus und Faschismus — es ver-

- X⁹⁴ Vgl. etwa Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus*. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts (München, o. J.), S. 196 Anm., wo es heißt, die »Tendenz zur Sachlichkeit« sei »von Anfang an« im Expressionismus enthalten gewesen; ferner Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider* (New York and Evanston, 1968), S. 122: »Expressionism itself had contained impulses toward objectivity, which now gained the upper hand.« Dem simplifizierenden Schlagwort verfällt Gay allerdings mit seiner Antithese »Revolt of the Son« (Expressionismus) und »Revenge of the Father« (Neue Sachlichkeit).

⁹⁵ Vgl. Hermand, S. 336, 345 u. pass.

⁹⁶ Vgl. Sokel, S. 226.

⁹⁷ Vgl. dazu Mittner, fasc. 2, S. 38, wo gefordert wird, den Expressionismus nicht »in una sua quasi mitica sostanzialità« zu betrachten, sondern »nella sua dinamica vitale, appunto, di »movimento«: movimento che si sviluppa come reazione ad un movimento preesistente e nello stesso tempo come necessaria o addirittura organica continuazione di quel movimento, ed è poi interrotta da un movimento nuovo che a sua volta si afferma come reazione all'espressionismo, pur essendone ad un tempo logica o anche organica continuazione«. Zweifellos lassen sich auch für den Zusammenhang mit der vorhergehenden Epoche Belege aus der Dramatik anführen; man denke etwa an Kaisers *Bürger von Calais* oder Reinhard Sorges *Bettler*, ja selbst noch an Kaisers *Lederköpfe* von 1928. Dennoch aber ist der Einschnitt hier sehr viel tiefer.

steht sich, daß ich beide Begriffe im weitesten Sinne gebrauche — treten einander nicht nur ständig gegenüber, sondern berühren einander sogar. Auch darin äußert sich das Janusgesichtige der Zwanziger Jahre. Und es ist wiederum einfach nicht wahr, daß der Expressionismus, wie Georg Lukács⁹⁸ verfügt hat, »notwendig zum Faschismus« führe. Diese Behauptung wird leider meist bloß zur Hälfte zitiert; denn Lukács bestimmt im selben Aufsatz ebenso kategorisch, daß auch die Neue Sachlichkeit »offenkundig« ins »faschistische Erbe« habe eingehen müssen. Für den Doktrinär sind eben alle Kühe schwarz. Ich leugne natürlich keineswegs, daß die Nazis, insbesondere Goebbels, am Anfang schwankten und gelegentlich sowohl den Expressionismus als auch die Neue Sachlichkeit für sich in Anspruch nahmen⁹⁹. Aber andererseits lud Goebbels ausgerechnet den militanten Piscator ein, ihm »ein NS-Propaganda-Theater« aufzubauen. (Gordon Craig soll den Vermittler gespielt haben.)¹⁰⁰ Im übrigen ist ja zur Genüge bekannt, wie bald jegliche Duldsamkeit dieser Art in ihr Gegenteil umschlug.

Doch der Beweis läßt sich auch umgekehrt führen. Es ist ja wahrhaftig kein Geheimnis, daß im expressionistischen Anarchismus rechter und linker Extremismus durcheinanderbrodelten. Und wenn ferner gilt, daß die Neue Sachlichkeit, die das Aufbruchspathos des Expressionismus zynisch oder müde belächelte, im bloßen Zeigen des Bestehenden zu ver-

98 Vgl. Georg Lukács, *Probleme des Realismus* (Berlin, 1955), S. 146 ff. (der Aufsatz stammt von 1934).

99 Vgl. etwa Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* (Reinbek bei Hamburg, 1963), S. 63 ff.; außerdem Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany, 1918—1945* (Cambridge, Mass., 1968), S. 169 ff.

100 Diese erstaunliche Mitteilung findet sich bei Günther Rühle, *Theater für die Republik 1917—1933*. Im Spiegel der Kritik (Frankfurt am Main, 1967), S. 1063.

sacken drohte, dann konnte, ja mußte dieses selbe Zeigen andere, durch die Unerträglichkeit des Gezeigten, notwendig zu neuerlichem Änderungswillen provozieren. In der Tat finden wir nach 1930 nicht nur die ausgefeilte Brechtsche Verfremdung, die die Zustände anprangert, sondern auch die grobe Lehre und eindeutige Perspektive des sozialistischen Realismus. Der Dichter — so schrieb nicht etwa ein Parteiideologe, sondern Alfred Döblin in seinem Stück *Die Ehe* —, der Dichter »muß auch die Antwort sagen«¹⁰¹. Kein anderer als der Marxist Friedrich Wolf, der vom Expressionismus und von der Neuen Sachlichkeit herkam, ist der Prototyp eines solchen Dichters. Mir schwant beinahe, daß selbst noch die vorbildliche Bewußtseinsentwicklung, die er im Sinne des sozialistischen Realismus forderte, eine versachlichte expressionistische Wandlung war.

Das abschreckende Gegenbild aber, eine Wandlung als Gehirnwäsche, liefert zum Schluß Bertolt Brecht. Es ist dessen ›Lustspiel‹ *Mann ist Mann* von 1926, in dem ein Mensch »wie ein Auto ummontiert« wird¹⁰². Als groteskes Emblem, das die ganze Epoche noch einmal zusammenfaßt, steht diese ›Verwandlung des Packers Galy Gay‹ mitten

101 Vgl. Döblin, *Die Ehe*, S. 38.

102 Vgl. Bertolt Brecht, *Stücke*, Bd. III (Berlin, 1958), S. 229.

zwischen der expressionistischen Menschheitsdämmerung¹⁰³ und der Nacht des Faschismus.

- 103 Wie der Untertitel des Werkes parodistisch auf Tollers *Wandlung* und ähnliche Stücke weist, so weist der Titel selbst, mit ganz ähnlicher Funktion, auf Iwan Golls Gedichtzyklus *Der Panamakanal*, der erstmals 1914 erschien und 1918/24 mehrfach überarbeitet wurde. Die Stelle, die Brecht im Auge hat, lautet:

Alle Menschen im Hafen, auf den Docks, in den Bars,
Alle reden sich voll Liebe an,
Ob im Zopf, im Hut, in Mütze, ob blond oder schwarzen Haars,
Mann ist Mann.
Jeder Mann ein Bruder, den man schnell erkennt,
Jenes Aug' aus Mahagoni, jenes ein Dolch aus Erz,
Jenes, das wie ein Stern in ruhigen Nächten brennt,
Jenes, eine Blume voll Schmerz:

Ach die Augen aller trinken Brüderschaft
Aus der Weltliebe unendlich tiefer Schale:
Denn hier liegt verschweißt und verschwistert alle Erdenkraft,
Hier im Kanale.

Dieser Text findet sich in den ersten beiden Fassungen und erscheint auch, obzwar leicht verändert, in der vierten. In der dritten Fassung fehlt er. Vgl. den Abdruck der verschiedenen Fassungen bei Joachim Müller, Yvan Goll im deutschen Expressionismus. In: *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philol.-histor. Klasse*, Bd. 107 (1962), H. 2, S. 52 ff.

BRECHT UND DER EXPRESSIONISMUS

Der Expressionismus spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle für den jungen Brecht, und von Brechts Beziehung zum Expressionismus fällt erhellendes Licht auf die Entwicklung seines dramatischen Schaffens und der damit immer engstens zusammenhängenden Poetologie und Dramaturgie. Bis zu einem gewissen Grade ist es richtig zu behaupten, daß sich der junge Brecht in der Auseinandersetzung mit dem Expressionismus, der ihn in seiner frühen Jugend umgab, gefunden und definiert hat. *Baal*, sein erstes großes Stück, wurde von einem expressionistischen Drama, Hanns Johsts *Der Einsame*, entscheidend angeregt, aber *Baal* ist gegen das expressionistische Drama geschrieben worden. Dramenschriften und Dramenkritik sind bereits hier auf für Brecht typische Weise identisch. Mit den expressionistischen Dramatikern Kaiser, Toller, Rubiner, Goering und Goll befaßte er sich in seinen Augsburger Rezensionen, und Brechts früheste Eintragung in den *Notizen zum Theater* setzte sich mit dem Expressionisten Georg Kaiser auseinander, den er viele Jahre später den ersten Vertreter des epischen Theaters nennen und damit zu seinem Vorläufer erklären wird. Die zweite Notiz jenes entscheidenden Jahres 1920 behandelt das Gesamtphänomen des Expressionismus. Was der noch nicht Zweiundzwanzigjährige hier über den Expressionismus zu sagen hat, ist keineswegs schmeichelfhaft. Von Anfang an ist Brechts Beziehung zum Expressionismus dialektisch. Er wird von ihm tief beeinflußt, aber nicht zur Nachahmung, sondern zur Gegnerschaft, zum Bessermachen

herausgefordert. Im Widerspruch gegen die Expressionisten findet er sich selber, als Dramendichter, als Dramenkritiker und als Dramaturg.

Freilich können wir nicht alle Aspekte dieses sehr interessanten Verhältnisses in der hier anberaumten Zeitspanne gründlich behandeln. Ich habe mich daher auf einen Aspekt beschränkt, der, von der Dramenperspektive ausgehend, den Begriff der Dramenfigur umkreisend, schließlich zum Verhältnis von Dramendichter zu Publikum und Gesellschaft führen wird. Dabei muß leider manches ungesagt bleiben, was in das Thema hineingehört. Doch schien mir eine solche Auslotung eines Aspektes passender als eine flüchtige Umschiffung des Gesamtterrains.

Was man echte und brauchbare Dramentheorie nennen kann, ist im Expressionismus durch Seltenheitswert ausgezeichnet. Eines der wenigen ernstzunehmenden dramentheoretischen Dokumente des Expressionismus ist Kurt Pinthus' Besprechung von Walter Hasenclevers Drama *Der Sohn*. Hier, wo der Terminus ›expressionistisch‹ tatsächlich gebraucht wird, wird in knappen Umrissen eine expressionistische Poetik des Dramas entworfen. Pinthus geht vom Verstehen des *Sohnes* als eines Einpersonendramas aus, dessen Perspektive allein von der Hauptfigur, dem Sohn, genommen ist. Die anderen Personen sind nicht objektiv umrissen, stehen nicht als dreidimensionale Gestalten da, sondern sind so, wie der Sohn sie sieht. Davon leitet Pinthus die traumhaft-irreale Wirkung her, die vom expressionistischen Drama ausgeht. Diese Wirkung entsteht dadurch, daß es nicht die Realität selbst ist, die der expressionistische Dramatiker nachzuformen und abzuspiegeln versucht, sondern das Abbild der Realität im Geiste seiner Hauptfigur. Also nicht die Nachahmung der Natur wird gegeben, sondern etwas an sich schon Geistiges wird nachgeahmt, nämlich die Erscheinung der Natur im Geiste des Sohnes. Der Sohn, setzt Pinthus fort, ist unser Traum-Ich, die Projektion unserer eigenen Psyche, unseres eigenen Geistes. Wie der

Pinthus
aus seiner
Perspektive
die Welt
des Sohnes
abbildet
ist unser
Traum-Ich
die Projektion
unserer
eigenen Psyche

Traum spricht dieses so konzipierte Drama das Unbewußte aus¹.

Was bei Pinthus noch auf psychischer, ja psychologischer Ebene verbleibt, das Drama als Projektion eines Geisteszustands, erhebt Paul Kornfeld in den rein idealistischen, transzendenten und religiösen Bereich. Vom Dramatiker verlangt Kornfeld, daß er sich entscheiden müsse, ob er die Seele oder den Charakter zum Mittelpunkt seines Werkes mache. Charakterdarstellung ist inferiore und oberflächliche Kunst. Denn sie läßt das Ewige und Wesentliche am Menschen aus — seine Seele. Im Drama soll Irdisch-Menschliches nur dann in Erscheinung treten, wenn es Funktion von Seelischem ist. Die Gestalten seien nichts als Flamme und Gesang ihres Inneren. In der Kunst soll der Leib nichts sein als die dem Geist gehörige und hörige Umhüllung. Für Kornfeld ist der Mensch erst als Gestalt im Kunstwerk wahrer und wesentlicher Mensch, da er nur da seine Natur verwirklicht, die rein geistig-seelischer Art ist. Indem sie Charakter statt Seele, das bloß Interessante statt des Wesentlichen wählten, hätten die Naturalisten das Wesen der Kunst verraten².

Die expressionistische Dramentheorie will also keine Charaktere, sondern unmittelbaren Ausdruck des Inneren, Sichtbarmachung des Unsichtbaren, des Geistes, der Seele. Sie verwirft das Prinzip der Mimesis zugunsten des auf die Bühne projizierten Geisteszustands, einer psychischen Wesenheit, von Kornfeld Seele, von Georg Kaiser Idee genannt.

¹ Kurt Pinthus, Versuch eines zukünftigen Dramas. In: Paul Pörtlner, *Literaturrevolution 1910—1925. Dokumente Manifeste Programme I: Zur Ästhetik und Poetik* (Darmstadt, Neuwied am Rhein, 1960), S. 343—347.

² Paul Kornfeld, Der beseelte und der psychologische Mensch. Kunst, Theater und Anderes. In: *Das junge Deutschland*, Monatsschrift für Literatur und Theater (Berlin, 1918), S. 1—12.

Bei Pinthus, bei Kornfeld und auch bei Kaiser ist es nicht Nachahmung und Beobachtung, sondern Vision, die das Drama anregt und von der es ausgeht. Ob nun die Vision dem Hirn des Dramendichters direkt entspringt oder einem vom Dramendichter oft schwer zu unterscheidenden Protagonisten zugesprochen wird, ist von verhältnismäßig geringfügigem Belang. Der visionäre Subjektivismus ist bei den Spielarten gemein.

Dieser expressionistische Subjektivismus muß naturgemäß anti-episch eingestellt sein. Die Veräußerlichung des Inneren, die Sichtbarmachung des Psychischen oder Ideellen verlangt den punkthaften Augenblick, die Epiphanie, die Enthüllung, den Ausbruch, das plötzliche Eintreffen des Moments der Verkörperung oder Verkündung. All dies kann im lyrischen Erguß, im gestischen Pathos, im rhetorischen Schwall, ja sogar im dramatischen Zusammenprall von Ideen erfolgen, nicht aber als Schilderung oder erzählerische Verknüpfung von Begebenheiten. Pinthus formuliert dies so: »In jedes Menschensohnes Seele wird in jeglicher Situation all das mehr oder weniger unbewußt vorgehen, was dieser Sohn, jedesmal, bei jedem *evenement* [von mir hervorgehoben] lyrisch-pathetisch oder dialektisch ausspricht.«³ Kurz zuvor heißt es: »Weshalb hiefür die dramatische, nicht die lyrische oder epische Form? Weil für das Epos hier das kontinuierliche Geschehen fehlt... Denn der Inhalt des Stückes ist nicht das Handeln, sondern das Fühlen des Sohnes.«⁴ Das Fehlen des Epischen beinhaltet für Pinthus auch die notwendige Zerstörung der dramatischen Form. Das expressionistische Drama, sagt Pinthus, ist undramatisch und muß es sein. Denn es kennt keine Entwicklung des Konflikts, es ist unorganisch⁵.

³ Zitiert nach Pörtlner, S. 346.

⁴ Ebd., S. 344.

⁵ Ebd., S. 343 ff.

Pinthus sieht hier genau, daß das epische Element als Entwicklung, Fabel, Handlung dem Dramatischen innig verwandt ist, daß das expressionistische Drama sich aber aus diesem gemeinsamen, aristotelischen Bezug von Epos und Drama ausschließt. Die Kunst des expressionistischen Dramas, sagt er, besteht nicht »in der Bewegung ausgeführter Charaktere, sondern in der eindringlichsten Formung der Expression einer tragisch geschwollenen Seele«⁶.

Das epische Element im Drama ist die Fabel, die Handlung, und sie wird aus dem expressionistischen Drama verwiesen oder jedenfalls bagatellisiert. Denn »Bewegung von Charakteren« ist ja nichts anderes als die von ihnen ausgehende und zwischen ihnen stattfindende Handlung, das sich entwickelnde Geschehen des Stückes. Dies muß zurücktreten und an Gewicht verlieren, sobald der »ausgeführte Charakter«, die dreidimensionale Bühnengestalt verschwindet und zur bloßen Funktion des Seelenzustandes der Hauptfigur oder der inneren Vision des Dramendichters verwandelt wird.

Anders als Pinthus sieht Koffka einen Gegensatz zwischen dem Epischen und dem Dramatischen. Er spricht die dreidimensionale Gestalt dem eigentlich Dramatischen ab:

Das Epos hat es mit Gestalten zu tun. Das Drama mit Gewalten. — Der Epiker sieht den Menschen als eine Erscheinung; er zeigt Charaktere. Der Dramatiker spürt den Menschen als eine Kraft; er entfesselt Naturen. — Episches Geschehen ist immer Entwicklung: ein allmählicher Prozeß des Werdens, Wachsens und Sich-Veränderns. Dramatisches Geschehen ist immer Entladung: ein spontaner Prozeß des Freiwerdens, Aufbrechens und sich Verströmens⁷.

Demnach wird das Epische verbunden mit dem Objektivieren, dem Gestaltungsprozeß. Voll gestaltete Charaktere und

⁶ Ebd., S. 346.

⁷ Friedrich Koffka, Über die Zeit und das Drama. In: Pörtlner, *
S. 368—373.

episches Geschehen sind zwei Aspekte desselben Dichtungstyps. Das Dramatische hingegen ist der Ausbruch des Inneren, das sich nur im punkthaften Moment der ›Entladung‹ manifestieren kann, dessen Zeitstruktur nicht die Entwicklung, sondern die Reihe der Entladungsmomente ist, die als bloß additive unorganische Häufung besteht.

Vom Anfang seiner Laufbahn an finden wir Brecht am poetologisch und dramaturgisch entgegengesetzten Pol der expressionistischen Tendenz. Ende 1920 schreibt er zusammenfassend über die vom Kiepenheuer Verlag herausgebrachte expressionistische Dramenreihe *Der dramatische Wille* folgendes Verdammungsurteil: »Alle zusammen . . . Proklamationen des Menschen ohne Menschen, alle zusammen . . . ein dramatischer Wille ohne Drama.«⁸ Rubiners *Die Gewaltlosen* nennt er »einen durch Dramatisierung verdorbenen Essay« und Tollers *Die Wandlung* »gedichtete Zeitung bestenfalls«. Schon fast ein Jahr vorher, in einer der frühesten Eintragungen in seinen Notizbüchern, hat Brecht über den Expressionismus folgendes zu sagen:

Expressionismus bedeutet: Vergrößerung. Dort, wo es sich nicht um eine Allegorie handelt (wie im ›Geretteten Alkibiades‹, in ›Gas‹, im ›Sohn‹), handelt es sich um Heraus- oder Übertreibung des Geistes, des Ideellen, . . . statt Leiber mit Geist zu füllen, kaufte man (möglichst bunte) Häute für Geister auf, und statt in den Leibern die (wie man argwöhnte: verkannte) Seele aufzuzeigen, machte man die Seelen zu Leibern, vergrößerte sie, materialisierte sogar noch den Geist⁹.

Was also der ganz junge Theaterrezensent und Autor des *Baal* und der *Trommeln in der Nacht* den Expressionisten vorwirft, ist dies, daß sie nicht vom Menschen, vom Charakter, von der Figur ausgehen, sondern von der Seele,

8 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt am Main, 1967), Bd. 15, S. 35.

9 Ebd., Bd. 15, S. 44.

vom Gefühl her an ihr Werk herangehen, wozu sie dann die redende Figur hinstellen, um das Gefühl verkünden zu lassen. Der Vorgang, so sieht es der junge Brecht, müßte aber umgekehrt verlaufen. Nicht von der Seele, vom Psychischen und Inneren solle man ausgehen, sondern vom Leib, vom lebendigen tatsächlich vorhandenen Menschen, d. h. der dem Leben nachentworfenen Figur. Seltsam, daß dies von dem Dramatiker kommt, der sich später gegen den Naturalismus wandte und den allem Realismus scheinbar ins Gesicht schlagenden Verfremdungseffekt propagierte. Doch dieser Widerspruch ist, wie wir sehen werden, nur scheinbar. Bei Brecht geht ein mimetisches Grundprinzip eine äußerst fruchtbare Ehe ein mit ideendramatischer Dialektik. Es ist nicht zufällig und für Brecht nicht widersprüchlich, wenn er in den späten Zwanziger Jahren als die Vorläufer des epischen Dramas einerseits moderne Wissenschaft und modernen Roman — also die beiden Faktoren, die auch die Naturalisten bestimmten —, andererseits aber den sich dezidiert als Expressionisten empfindenden Georg Kaiser bezeichnete. In der eben zitierten Stelle von Anfang 1920 verwendet Brecht das Kennwort des Expressionismus ›Geist‹ und schließt sich der expressionistischen Forderung nach dem Geist im Drama an. Er verlangt ja, daß der Leib, die dramatische Figur, mit Geist gefüllt werde. Also schwebt ihm ein Drama vor, worin lebensvolle, dreidimensional gestaltete Charaktere Ideen haben. Ideen also sollen durchaus da sein — hierin stimmt er mit den Expressionisten, vor allem mit Georg Kaiser, völlig überein —, aber sie sollen von überzeugend gestalteten Dramenfiguren getragen werden. Die Dramenfigur soll nicht bloßes Sprachrohr sein. So wirft er in einer vom Jahre 1921 datierenden Notiz über *Von morgens bis mitternachts* Georg Kaiser vor, daß er die Ideen in seinem Werk nicht gestalte¹⁰.

¹⁰ Ebd., Bd. 15, S. 58.

Was den sehr jungen Brecht fasziniert, ist die vitale Persönlichkeit, der Kerl im Sinne des Sturm und Drangs, die Fülle und Echtheit des Lebens, in dem er sich bewegt und das er lebt. In dem Pöbel des Zwanzigjährigen auf den eben verstorbenen Frank Wedekind klingt dieses Hingerissensein von der kraftvollen, vitalen Gestalt des bewunderten Vorbilds an. Die Züge der Gestalt Wedekinds wie der ihr verwandten Villon, Verlaine und Rimbaud übertragen sich auf Brechts erste große Schöpfung — den Menschen Baal. *Baal*, so schreibt der Zwanzigjährige, ist die »Geschichte eines Mannes«¹¹. Was den zweiundzwanzigjährigen Theaterrezensenten an Shakespeare begeistert, sind die Menschen. »Ich habe Shakespeares ›Antonius und Kleopatra‹ gelesen, ein prachtvolles Drama, das mich sogar ergriff. Je mehr die Handlung im Mittelpunkt scheint, desto reicher und kräftiger können sich die Träger entwickeln . . . Ich liebe dieses Stück und seine Menschen.«¹² Aus dem gleichen Grund, der ihm Shakespeare so lieb macht, verurteilt er Hebbel. Sein Urteil über Hebbel ist nur Abwandlung der Verurteilung des »verdorbenen Essays« und der »gedichteten Zeitung« und überhaupt der Übertreibung des Ideellen bei den expressionistischen Dramatikern. »Es gilt also nicht«, schreibt der junge Brecht hier, »große ideelle Prinzipiendramen zu schaffen . . . sondern einfache Stücke, die die Schicksale von Menschen s c h i l d e r n [von mir hervorgehoben]. Menschen, die die Gewinne der Stücke sein sollen.«¹³ So finden wir bereits hier in der Auseinandersetzung mit dem Ideendichter Hebbel die epische Tendenz, die sich in dem von mir unterstrichenen Gebrauch des Wortes »schildern« deutlich ausdrückt. Ja, sogar schon zwei Jahre vorher, im Jahre 1918, nennt Brecht, wie bereits erwähnt, die erste Fassung seines

11 Ebd., Bd. 17, S. 954.

12 Ebd., Bd. 15, S. 49.

13 Ebd., Bd. 15, S. 50.

Baal »die gewöhnliche Geschichte eines Mannes«. Auch das Wort »Geschichte« ist zu unterstreichen im Hinblick auf seine Bedeutung für die Entwicklung der Idee eines epischen Theaters. Das leidenschaftliche Interesse am Menschen, am Charakter, an der Dramengestalt führt Brecht vom Anfang seines Schaffens und poetologischen Denkens zur epischen Struktur hin. Die epische Struktur wird gegeben, sobald der Versuch da ist, die dramatische Gestalt voll zu gestalten, d. h. von allen Seiten sichtbar zu machen und zu objektivieren.

Dies drückt Brecht deutlich in seinem *Vorspruch* zur Fassung des *Baal* von 1926 aus, den er da eine »dramatische Biographie« nennt. »Als Auftakt sehen Sie *Baal*«, so spricht er das Publikum an, »plastisch von allen Seiten und hören aus seinem eigenen Munde, wie er seinen ›Choral vom großen Baal‹ vorzutragen pflegte, und zwar unter Begleitung durch sein von ihm selbst erfundenes Original-Blechsaiten-Banjo.«¹⁴ Doch schon in der allerersten Fassung von 1918, die als kritische Auseinandersetzung und Parodie des expressionistischen Grabbe-Dramas *Der Einsame* entstand, läßt sich die Verbindung von episierender und objektivierender Tendenz feststellen, und zwar gerade im genauen Vergleich mit dem lyrisch-pathetischen Stil des expressionistischen Gegenstücks von Johst. Wir vergleichen Johsts ›Sechstes Bild‹ mit dem gegen diese Szene gedichteten Monolog ›Baals Dachkammer‹¹⁵. Der Vergleich ist besonders ergiebig, weil beide Szenen mit einem Monolog des Protagonisten anheben und sich mit demselben Inhalt, der Stellung des Dichters in der Gesellschaft und im Leben, befassen.

¹⁴ Ebd., Bd. 17, S. 955.

¹⁵ Bertolt Brecht, *Baal*. Drei Fassungen. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt (Frankfurt am Main, 1966), S. 21 ff. Im folgenden zitiert als *Baal*.

Bei Johst finden wir einen Zornesausbruch, von beleidigtem Selbstgefühl hervorgerufen. Der Dichter Grabbe fühlt sich von seinem Verleger Kettembeil schmählich ver-raten:

GRABBE (in Hemdsärmeln am Tisch): Solch eine Frechheit! . . . Ja. Himmelherrgott! Solch ein Schuft! (zerknüllt den Brief in seiner Faust). Wie lief dieser Kerl über von Verständnis für meine Kunst! . . . Und jetzt, wo es gilt, durchzuhalten, kapitu-liert er vor dem Mob! Mit flatternden Fahnen . . . dieser Kettembeil! Wie dicht er sich an mich heranpürschte. Wie er aus meinem Herzen pokulierte!¹⁶

Wir haben es mit einem reinen Gefühlausbruch zu tun. Der Held kommt nie aus dem subjektiven Gefühl heraus, steht sich selbst völlig unkritisch gegenüber, d. h. er steht sich selbst überhaupt nicht gegenüber, befragt sich selbst nicht. Er sieht die Beziehung rein subjektiv, begibt sich nie außer-halb seiner eigenen Position, seines eigenen Gefühls. Der Monolog ist subjektive Aussage, die das Gefühl direkt ausspricht. Die ausrufenden, evozierenden »Wie«, die satz-abschließenden Rufzeichen zeigen an, wie sich dieser Mono-log dem Lyrischen einerseits, dem Rhetorisch-Bekennenden andererseits annähert. Vergleichen wir nun damit den Mono-log in der analogen Szene im *Baal*:

BAAL (zur Schnapsflasche): Vorgestern nacht schlief ich bei einer Dame, die sonst vom Teufel geritten wurde. Dabei fiel mir einiges ein. In der Dämmerung erhob ich mich und ging aus dem Hotel, absolut nackt unter dem Mantel, heim. Seitdem habe ich geschrieben und Blut geschwitzt. Damit schrieb ich nämlich. Wer soll das lesen können?¹⁷

16 Hanns Johst, *Der Einsame*. Ein Menschenuntergang (Mün-chen, 1925), Erstveröffentlichung 1917, S. 43.

17 *Baal*, S. 21.

Der Monolog beginnt ironisch und gestisch, da sich Baal an das Bühnenrequisit, die Schnapsflasche wendet und damit schon etwas objektiv zu Sehendes über sich aussagt, daß er nämlich genau durchschaut, wie sein Dichtertum mit dem Alkohol zusammenhängt. Bei Johst hingegen war die Geste, das Zerknüllen des Briefes, nichts als Emphase des Gefühls. Der Monolog erscheint nun bei Brecht in der Form eines epischen Berichts. Im eigentlichen Sinn ist er ja kein Monolog, da er sich gestisch als Rede an die Schnapsflasche kundtut. Durch die Geste beschreibt sich also die Figur schon selbst. Der erzählende Bericht setzt diese Tendenz zur Objektivierung verstärkend fort. Das Ich steht außerhalb seiner selbst und sieht sich als handelnde Gestalt. Mit dem epischen Element treffen also Handlung und gestaltende Charakterisierung zusammen. Das Lyrisch-Monologische ist natürlich noch sehr stark im *Baal*, doch sehen wir deutlich, wie es bereits in dieser frühesten Fassung durch die objektivierende Darstellung, das epische Element, ergänzt wird. Das Ich sieht sich von außen her an. Damit zersetzt die Darstellungsweise die Möglichkeit und Gefahr des romantischen Pathos, die mit dem Topos *poète maudit* gegeben ist. Bei Johst hingegen wird das Pathos des Topos weidlichst ausgeschlachtet. Der Held ist schuldloses, pathetisches Opfer, der andere hat völlig unrecht, die böse Charakterlosigkeit des weltlichen Geschäftsbetriebs, die Tücke des Schicksals, das ihm die süße Frau geraubt hat, das Unverständnis der Mitmenschen sind Schuld an Grabbes Unglück. Zwar schlägt auch Baal das romantische Pathos des Topos *poète maudit* an. Er schreibt mit Blut, mit dem eigenen Blut. Er sieht aber die Isoliertheit, in die ihn solches Schreiben bringt, als notwendige Folge dieses Schreibens. »Wer soll das lesen können?« Damit objektiviert er die Situation und sieht sie wiederum von außen her an. Mit der episch-distanzierenden Sehweise stellt sich also statt der einfachen, märtyrerhaften Beziehung Poet-Welt eine viel komplexere, dialektische und vieldeutige Beziehung her.

Wir sind schon beim Problem der Sehweise und deren Beziehung zur dramatischen Struktur angelangt und wollen dies nun weiter verfolgen. Zunächst muß vorausgeschickt werden, daß neben der dominierenden Figuralperspektive, in welcher alle Figuren und Geschehnisse des Dramas aus der Perspektive des Protagonisten dargestellt werden, im sogenannten Expressionismus auch eine entgegengesetzte Ansicht zu finden ist, nämlich die ausdrückliche Forderung einer der Figur übergeordneten Auktorialperspektive, die Bühnendichter und Publikum teilen. Es ist Franz Werfel, der in seinen *Betrachtungen über den Spiegelmenschen*, die wie das Spiel selbst in nicht geringem Maße der Tradition der österreichischen Zauberposse, des Goetheschen *Faust* und des Grillparzerschen *Der Traum ein Leben* verpflichtet ist —, es ist Werfel, der den Zuschauer über die Personen der Bühne stellt. Das Bewußtsein, das auf der Bühne herrscht, soll nicht identisch sein mit der Bewußtseinsstufe des Zuschauers¹⁸. Der Zuschauer muß mehr wissen als die Figuren der Bühne. Damit stellt sich Werfel in diametralen Gegensatz zu dem expressionistischen Prinzip, wie es Pinthus an Hand von Hasenclevers *Sohn* erläutert.

Nach Pinthus beruht ja die Wirkung des Dramas, das er expressionistisch nennt, auf der völligen Identifizierung des Zuschauers mit der Perspektive des Protagonisten. Ohne eine solche Identifizierung der Bewußtseinszustände auf der Bühne und im Zuschauerraum wäre ja der Traumeffekt des expressionistischen Dramas nicht möglich. Diese Traumwirkung ist bei Werfel nicht da, weil der Zuschauer in der Lage ist, sich vom Bühnenbewußtsein zu distanzieren und den Vergleichsmaßstab einer höheren, objektiv verbindlichen, realen Wirklichkeit an das Bühnengeschehen anzulegen. An Stelle des Traumes tritt damit die Ironie als thea-

18 Franz Werfel, Theater. In: *Die neue Rundschau* (1921), Bd. 1, S. 571—577.

tralisches Prinzip auf. Denn dem auf der Bühne ausgesprochenen Bewußtsein steht das Bewußtsein des Zuschauers getrennt gegenüber, womit sich die das Wesen der Ironie ausmachende Diskrepanz zweier einander widersprechender Bedeutungen und Bewertungen desselben Ausdrucks ergibt./

Wie verhält sich nun Brecht zu diesen beiden im Expressionismus vorhandenen Auffassungen der dramatischen Perspektive? Das bereits besprochene epische Element im *Baal* zeigte ja schon im Gegensatz zum von Brecht bekämpften expressionistischen Muster eine entscheidende Distanzierung der Bühnenfigur von sich selbst an und damit natürlich auch des Zuschauers von ihr. Zwar steht dem beim sehr jungen Brecht noch die expressionistische Einpoligkeit der dramatischen Struktur gegenüber, die die Identifizierung mit der Perspektive der Hauptgestalt nahelegt. In diesem Sinne beurteilt und verurteilt Brecht bei der *Durchsicht meiner ersten Stücke* die ursprüngliche Fassung seines Jugenddramas *Trommeln in der Nacht*: »Es war mir nicht gelungen, den Zuschauer die Revolution anders sehen zu lassen, als der ›Held‹ Kragler sie sah, und er sah sie als etwas Romantisches. Die Technik der Verfremdung stand mir noch nicht zur Verfügung.«¹⁹ Allerdings verurteilt Brecht sein frühes Stück hier aus politischen Gründen. Doch ist das Poetologische mitenthalten. Denn verurteilt wird mit dem Inhalt auch die unverfremdete Figuralperspektive.

Im theoretisch-kritischen Denken Brechts läßt sich aber die Gegnerschaft zur Figuralperspektive im Drama schon sehr früh nachweisen. So gibt es eine Notiz vom Ende 1920, *Aus einer Dramaturgie* betitelt, die so anhebt:

Krieche in deinen Mann hinein und mache dir's bequem drinnen. Versuche, ob du seine Haut spüren kannst und wie sie sich benimmt gegen die Unterschiede der Luft. Probiere sein Darm-

¹⁹ Brecht, *Werke*, Bd. 17, S. 946.

system, und sieh nach, was sein Herz aushält. Auch mußt du ihn anstrengen und dann auf das Herz aufpassen. Laß seine Stimme trompeten und vergiß nicht den Flüsterton! Iß mit ihm, klatsche seinen kleinen Gedanken Beifall, schaue aus seinen Augen heraus! Wenn er Bier trinken soll in deinem Stück, mußt du wissen, wie er Eier ißt und Zeitung liest, wie er bei seiner Frau schläft und wie er in die Grube fährt. Du mußt ihm gewogen sein wie er selbst, und deine Ansichten über seine Ansichten sind erst in zweiter Linie wichtig. Jedenfalls gehören sie nicht in die Charakteristik!²⁰

Nun sieht es beim ersten Blick so aus, als propagierte diese Stelle reinste Figurenperspektivik. Denn ist es nicht Brechts Rat, aus den Augen der Figur herauszuschauen? Doch bei näherem Überprüfen der Stelle sehen wir, daß wir es hier mit einer völlig anderen Art der Figuralperspektive zu tun haben als bei Pinthus, Hasenclever und Kornfeld. Denn die Grundrichtung der Sehweise führt von außen an die Figur heran, ist Einfühlung und daher das genaue Gegenteil des expressionistischen Ausdruckswillens. Sie ist viel eher mit dem vom Naturalismus herstammenden *stream of consciousness* der Erzählkunst zu vergleichen. Brecht will die Dinge nicht so darstellen, wie die Figur sie sieht, sondern er will die Figur darstellen, wie sie die Dinge sieht. Er will seine Figur kennen, inwendig sowohl wie auswendig, so gründlich wie möglich, und eben deshalb ist sie Objekt der Erkenntnis für ihn und keineswegs Verkörperung ihres Gefühls. Nicht Gefühl, sondern Wissens- und Erkenntnisdrang bestimmen hier den Schaffensprozeß.

Was den früheren Brecht motiviert, was ihn an der Gestalt fasziniert, was ihn zum lebendigen, gestalteten Charakter treibt, ist vor allem Neugier. In der bereits erwähnten Kritik Hebbels vom 21. August 1920 heißt es:

Daß Burschen von einer gewissen eigentümlichen Struktur die Schaufel aufs Genick kriegen, ist nicht das, was das Stück zeigen soll. Sondern: Wie sie sich dabei benehmen, was sie dazu sagen und was für ein Gesicht sie dabei machen²¹.

Die Neugier auf den Menschen und das menschliche Verhalten führt Brecht zum Beobachtungs- und Erkenntniswillen, und diese Neugier wird auch auf seiten des Publikums zunächst stillschweigend vorausgesetzt. Es ist dies eine wissenschaftliche, keine metaphysische Neugier. Die Erkenntnis bezieht sich nicht auf das ›Was‹, sondern auf das ›Wie‹, nicht wie bei den Expressionisten auf das Wesen und die Seele des Menschen, sondern im behavioristischen Sinne auf ihr Benehmen. Es geht nicht um Erklärung und Erleuchtung, es geht um Aufdeckung und Aufzeigung. Um das Metaphysische zu vermeiden und das Hauptaugenmerk von den Hintergründen und dem sogenannten ›Wesen‹ des Menschen auf sein sichtbares Verhalten zu lenken, betont Brecht in den frühen zwanziger Jahren immer wieder Sinnlosigkeit, Verworrenheit und Undurchsichtigkeit der Welt und schreibt das Stück *Im Dickicht*, um die Sinnlosigkeit des Erklärenwollens zu demonstrieren. An Hebbel rügt er, und diese Kritik gilt gleichermaßen für den messianischen Expressionismus:

Eine beschränkte Teleologie in allen Gedankengängen . . . Hebbel . . . ist eitel darauf, überall da noch einen Sinn zu entdecken, wo die Dümmeren keinen mehr entdecken . . . Aber es gibt nicht viele Dinge, die nun wirklich einen Sinn haben, wie Hebbel meint. Vieles ist einfach da und in seiner Wirkung so oder so weit unterstützt oder beeinträchtigt²².

In der vorhin zitierten Stelle »Krieche in deinen Mann hinein und mache dir's bequem drinnen« weiß der Autor

21 Ebd., Bd. 15, S. 50.

22 Ebd.

mehr als die Figur. Denn die Figur verhält sich in bestimmten Situationen, der Autor aber weiß um ihr Verhalten in allen Situationen. Mit dieser Forderung eines um seine Schöpfung allwissenden Autors nähert sich der junge Brecht der Werfelschen Perspektiventheorie, und je mehr im Laufe der zwanziger Jahre die Idee des epischen Theaters in ihm reift, desto größer wird diese Annäherung.

Dies zeigt sich besonders deutlich, wenn wir die Perspektive des Verwandlungs dramas *Mann ist Mann* mit zwei expressionistischen Wandlungs dramen, Ernst Tollers *Die Wandlung* und Georg Kaisers *Bürger von Calais*, in bezug auf die dramatische Perspektive und die Rolle des Zuschauers hin vergleichen. In allen drei Wandlungs- bzw. Verwandlungsstücken besteht die Zweiteilung zwischen dem die Wandlung Herbeiführenden, den wir den Wandlungstätter nennen wollen, und dem sich Wandelnden, den wir das Wandlungsobjekt benennen wollen. Die Frage, um die unsere Betrachtung kreisen soll, ist zunächst diese: Wo befindet sich der Zuschauer in Bezug auf Wandlungstätter und Wandlungsobjekt?

In Tollers *Wandlung* wird die Wandlung des Helden Friedrich vom Patrioten zum Pazifisten gezeigt. Der Bildhauer Friedrich werkt an einer Statue, die den Sieg des Vaterlands verherrlichen soll. Ein Paar von bettelnden Kriegskrüppeln zeigt dem Künstler die grauenhafte Verstümmelung des Menschen als Folge des Krieges. Erschüttert sieht Friedrich ein, wie falsch sein Glaube an das Vaterland gewesen, und zertrümmert das falsche Idol, sein eigenes Werk.

Die Wandlung ist hier ein innerer Vorgang, ein Erlebnis des Wandlungsobjekts bewirkt durch den Zeigeakt des Wandlungstätters, der Frau des Kriegsinvaliden, die die Folgen des Krieges demonstriert. Der Zuschauer muß sich mit Friedrich identifizieren und die Wandlung durch ihn und mit ihm erleben. Denn was Friedrich gezeigt wird, wird auch ihm gezeigt, er lernt genau das kennen, was Friedrich ken-

nenlernt, nicht mehr und nicht weniger. Er kann nur mit Friedrichs Augen sehen, da es in der Szene keine andere Perspektive gibt. Was sich wandelt, ist die Gesinnung. Die Ausschließlichkeit der Figurenperspektive verursacht die Distanzlosigkeit des Zuschauers. Zwischen Zuschauer und Protagonisten besteht kein Abstand. Die Beziehung zwischen ihnen beruht auf völlig undialektischer, einfacher Identifizierung.

Ähnlich verhält es sich in Georg Kaisers Wandlungsdrama *Die Bürger von Calais*, das die Geburt des »neuen Menschen« zelebrieren will. Hier ist zwar der Protagonist der Wandlungstäter oder besser gesagt der Wandlungslehrer, Eustache de Saint Pierre, und nicht das Wandlungsobjekt. Der Zuschauer muß sich aber auch hier mit dem Wandlungsobjekt, den sechs gewählten Bürgern, die sich zur Opferung gemeldet haben, und dann mit der Gesamtheit der Bürger, die in Eustache de Saint Pierres Spiel einbezogen worden sind, identifizieren. Bei Kaiser wird der Zuschauer gewissermaßen auf die Bühne transponiert und verschmilzt mit den Figuren des Stückes, indem er dem pädagogischen Lehrspiel des Protagonisten und Spielleiters ebenso unkritisch ausgeliefert wird wie die Figuren des Stückes. Die Figuren und der Zuschauer mit ihnen werden vom Spiel des Protagonisten völlig überrascht, denn dessen Plan ist weder den anderen Bühnenfiguren noch dem Zuschauer im voraus bekannt. Zusammen mit den Bühnenfiguren muß auch der Zuschauer passiv und staunend dem Überraschungseffekt erliegen. Damit wird hohe, dramatische Augenblicksspannung, aber keine beobachtende und erkennende Haltung erzeugt. Die Enthüllung des Spiels ist *coup de théâtre*. Darauf folgt zwar die rhetorische Begründung des Spiels, die Idee des Spielleiters, die Idee von der Wandlung zum neuen Menschen, aber sie wird erst dann erläutert, nachdem durch Spannung und Staunen die völlige emotionale Identifizierung zwischen dem Zuschauer und den den Worten des Spielleiters »lauschenden« Bühnenfiguren ge-

sichert worden ist²³. Da der Zuschauer nicht im voraus in das Planen des Spielleiters eingeweiht wurde, dringt nun das Resultat dieses Planens mit der sinnlichen und emotionalen Wucht des Unvorhergesehenen, Plötzlichen, mit dem Effekt einer Epiphanie, auf ihn ein und muß ihn überwältigen. Ihm werden Erlebnis und Gefühl, aber nicht Beobachtung und Urteil gestattet.

Wenden wir uns nun der Schaffung des »neuen Menschen« in Brechts *Mann ist Mann* zu. Denn auch da handelt es sich ja um eine Wandlung, um einen neuen, oder wie es bei Brecht heißt, »ummontierten« Menschen.

Brechts Stück schildert die Verwandlung des gutmütigen, friedliebenden Packers Galy Gay, der einen Fisch kaufen ging, in die menschliche Kampfmaschine, den brutalen Eroberer und Kriegshelden Jeraiah Jip. Der hier kollektivierte Verwandlungstätter und Spielleiter ist das von Uria Shelley angeführte Team von drei Soldaten, die einen vierten Mann als Ersatz für den verlorengegangenen Jeraiah Jip benötigen und in Galy Gay geeignetes Rohmaterial für die Erzeugung eines neuen Jeraiah Jip erkennen. Die Methode der Verwandlung besteht darin, das Verwandlungsobjekt »in ein Geschäft zu verwickeln, wie es in unserer Zeit üblich ist«²⁴, nämlich ihn zu überreden, einen nicht-existierenden Elefanten zu verkaufen und ihn dann des Betrugs und Diebstahls am Heeresgut anzuklagen, zum Tod zu verurteilen und mittels der Todesangst die Zustimmung des Verwandlungsobjekts zu erzwingen, ein neuer Mensch zu werden. Die Wandlung geht hier bedeutend tiefer und weiter als im expressionistischen Wandlungsdrama. Sie ist keine bloße Gesinnungsänderung, sondern die völlige Um-

23 Georg Kaiser, *Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte*. Hrsg. von Walther Huder (Köln/Berlin, 1966), S. 150.

24 Brecht, *Werke*, Bd. 1, S. 338.

montierung des Gesamtcharakters, der gesellschaftlichen Identität und damit auch des Wesens der Gestalt. Das Wandlungsobjekt ist hier wirkliches Objekt, und nicht Subjekt der Wandlung. Als notwendige Entsprechung dieser Verlagerung ist auch der Zuschauer nicht mehr Miterlebender, wie im expressionistischen Wandlungsdrama, sondern Zuschauer im wahren Sinne.

Dies wird dadurch bewirkt, daß die Perspektive des Zuschauers nun von der des Wandlungsobjekts scharf getrennt wird, und zwar dadurch, daß der Zuschauer immer mehr weiß als die Bühnenfigur, daß er im voraus in den Plan der Wandlungstätter und Spielleiter eingeweiht wurde, wovon die Wandlungsfigur nichts weiß. Der Zuschauer ist gegenwärtig bei den Beratungen des Teams der Wandlungstätter, wo der Plan der Verwandlung Galy Gays entworfen wird. Dieses Im-Voraus-Wissen des Zuschauers und die damit erzielte Abhebung seiner Perspektive von der Bühnenfigur stellt einen radikalen Unterschied zum expressionistischen Wandlungsdrama dar. Das Brechtsche Stück entspricht der Werfelschen, nicht der Pinthus'schen Perspektivendramaturgie. Der Zuschauer wird über die Bühnenfigur erhoben. Anstatt die Wandlung mitzuerleben und selbst als Objekt der Wandlung behandelt zu werden, wird er in die Lage versetzt, den Verwandlungsvorgang zu studieren, zu beobachten und das Verhalten des Verwandlungsobjekts, aber auch der Verwandlungstätter unabhängig zu bewerten.

Im expressionistischen Wandlungsdrama wird, wie dies bereits in Strindbergs *Traumspiel* der Fall ist, dem Wandlungsobjekt etwas gezeigt. Im Brechtschen Verwandlungsstück wird hingegen dem Zuschauer das Verwandlungsobjekt selbst gezeigt, seine Wandlung selbst ist der Gegenstand des Zeigens. Der Protagonist ist vom Subjekt zum Objekt des Stückes geworden, und eigentliches Subjekt ist nur der Zuschauer.

Diese unterschiedliche Behandlung des Zuschauers bei Brecht und den Expressionisten hängt mit der sehr verschie-

denen Einstellung Brechts zum Publikum und damit zur Gesellschaft zusammen. Dieser Unterschied läßt sich zunächst in der gesellschaftlichen Rolle sehen, die der Dichter als dramatische Gestalt im Expressionismus und bei Brecht spielt. Dieter Schmidt in seinem verdienstvollen Buch über *Baal* hat bereits durch den Vergleich zweier paralleler Szenen in Johsts *Einsamem* und in *Baal* gezeigt, wie sich die dialektische Publikumsbezogenheit der Brechtschen Dichtergestalt von der Isoliertheit und Publikumsfremdheit der expressionistischen Dichterfigur abhebt²⁵. Dies spiegelt den Unterschied in der jeweiligen Einstellung zur Gesellschaft überhaupt wider. Wir können den von Dieter Schmidt gestellten Ansatz hier mit einem Vergleich der beiden Eingangs- und Schlußszenen weiterführen.

Das Johstsche Grabbe-Stück hebt mit dem Monolog des einsamen Dichters an, das Brechtsche Gegenstück *Baal* mit einer Party für den Dichter Baal. Johsts Dichterfigur schwelgt im einsamen Gottgefühl. Er identifiziert sich mit der Schöpferkraft des Kosmos, fühlt sich eins mit Gott, dank seinem überschwänglichen Gefühl. Seine Dichtung ist seine Seele und mit ihr hält er die Welt zusammen. Die Gesellschaft ignoriert er, an eine Wirkung denkt er nicht. Zwar fällt ihm der Alltag ein, aber nur als schäbige Folie seines Allgefühls. Das Genie ist »ohne Behang« des Alltags²⁶, schwebt sternenhoch darüber. Dem entspricht die gehobene, feierliche, rhetorische und alltagsfremde Sprache.

Feindseligkeit gegen die Gesellschaft teilt der von Brecht der »Asoziale« benannte Baal allerdings mit dem expressionistischen Dichterideal. Er befremdet die Gesellschaft mit seiner brutal zynischen Attitüde, seinem schroff sarkastischen und aggressiven Verhalten, das keinerlei Kompromiß

25 Dieter Schmidt, *Baal und der junge Brecht*. Eine textkritische Untersuchung des Frühwerks. Germanistische Abhandlungen 12 (Stuttgart, 1966), S. 79.

26 Johst, *Der Einsame*, S. 6.

mit gesellschaftlichen Konventionen einzugehen bereit ist. In der ersten Fassung endet die Szene damit, daß Baal alle verjagt und verprügelt mit den Worten: »Ich will euch zeigen, wer Herr ist!«²⁷

Gerade dieses Handeln gegen die Gesellschaft zeigt jedoch den grundlegenden Unterschied zwischen Baal und dem expressionistischen Dichterhelden. Baal ist nämlich auf die Gesellschaft bezogen, er bleibt mit ihr verbunden, er handelt in ihr, wenn auch auf negative Art. Es ist typisch, daß, indem er ihr dauernd mit Affront und Verhöhnung entgegentritt, er sich der Gesellschaft stellt, ihr ins Auge blickt, sie (in der Prügelei buchstäblich) *b e r ü h r t*. Demgegenüber läßt der expressionistische Dichterheld die Gesellschaft, selbst wo er mit ihr zusammentrifft, nur »verdattert« zurück. »Ohne einen Blick« auf die Bürger des Wirtshauses, ihrer Gegenwart völlig vergessend, stürmt Grabbe an ihnen vorbei in seine Einsamkeit²⁸.

Freilich stirbt auch Baal in Einsamkeit, verlassen von der Gesellschaft, ihr gejagtes Wild und ihr Feind. Doch während Johsts Grabbe sich in seiner Todesverlassenheit nur der Ausweitung seiner Seele hingibt, lächelnd den Tod als das wahre Leben begrüßt und so seine Abgelöstheit von der Gesellschaft vollends besiegelt, stirbt Brechts Baal trotz seiner Einsamkeit dialektisch auf die Gesellschaft bezogen. Anstatt sie völlig hinter und außer sich zu lassen, setzt er sich tätig mit ihr auseinander. Er weigert sich auch im letzten Augenblick, die transgesellschaftliche Dimension des Todes als Realität anzuerkennen.

In der letzten Szene der ersten Fassung sagt einer der Holzfäller zu dem auf einem »schmutzigen Bett« verreckenden Dichter Baal:

Ich sage dir, da verrecken noch ganz andere Leute, Leute, die leben könnten. Die leben lassen könnten. Die mit dem Herrgott

²⁷ Baal, S. 17.

²⁸ Johst, *Der Einsame*, S. 62.

auf du und du stehen. Präsidenten! Stelle dich doch auf einen etwas überlegeneren Standpunkt! Denke dir: Eine Ratte verreckt! Na also! Nur nicht aufmucksen!²⁹

Die Männer verlassen den Sterbenden trotz seiner Bitten. Er soll völlig geächtet und verstoßen, eben wie eine Ratte, verkommen. Doch der verzweifelte Baal ermannt sich und entscheidet sich mit Zusammennahme seiner letzten Kräfte, aus der Hütte herauszukriechen. »Ich *bin* keine Ratte«, sagt er scharf³⁰. Zwar taumelt er vom Bett und fällt; es gelingt ihm aber, auf den Händen hinauszukriechen und mit einem »Hm« die Sterne zu begrüßen, womit das Stück schließt.

In der tiefsten Einsamkeit steht also Baal im Dialog. Er entgegnet dem Mann, der ihn und mit ihm die Menschheit zur Ratte degradiert hat, er versucht ihm die gegenteilige Ansicht zu beweisen, daß er keine Ratte ist und sich gegen das Schicksal zur Wehr setzen will. Im Monolog setzt sich also der Dialog fort, und die Idee wird in Handlung umgesetzt, gestisch gestaltet und nicht bloß rhetorisch deklamiert und verkündet. Auch dadurch unterscheidet sich der Brechtsche Protagonist vom expressionistischen, daß der letztere bloß im Wort, in der Deklamation verbleibt, nur redet, nicht handelt, sich auf der Bühne nicht bewegt, im Rhetorischen und Ungestalteten befangen bleibt. Bezeichnenderweise endet das Johstsche Drama mit Musik, das Brechtsche Stück mit dem Hinauskriechen und dem »Hm«, mit gestischer Aktion und Handlung.

Bei den Expressionisten herrscht entweder völlige Abgelöstheit und Unverbundenheit zum Publikum, was nur Gegenstand des Pathos und der Klage sein kann, wie in Hanns Johsts *Der Einsame*, oder aber es besteht ein aus denselben Ursachen erwachsender krampfhafter Versuch, das Publi-

29 Baal, S. 73.

30 Baal, S. 75.

kum zu verwandeln, zu einer neuen, idealeren Menschheit umzuschaffen. In beiden Fällen wird das Publikum und mit ihm die Gesellschaft in ihrer gegenwärtigen Form absolut abgelehnt. Die Erneuerung des Menschen entspringt der einsamen Vision des Dichters und wird als plötzliche und wie blitzartig zündende Bekehrung vorgestellt. So in Kaisers *Bürgern von Calais* und in Tollers *Die Wandlung*, um nur zwei von vielen Stücken zu nennen. Das Publikum wird nicht als dialogischer Partner des Bühnendichters mit selbständiger, kritischer Urteilsfähigkeit, sondern als passives Objekt angesehen, als reine Potenz des zu gebärenden neuen Menschen, als bloßes Material für den schöpferischen Visionär. Diese Einstellung ähnelt in unheimlicher Art der Rolle, die die Masse im Denken der modernen totalitären Diktatoren spielte. Die Beziehung Dichter–Publikum ist völlig einseitig, verläuft nur in einer Richtung. Der positive Einfluß geht nur vom Dichter auf das Publikum, nie vom Publikum auf den Dichter aus. Von einer Wechselbeziehung, einer Gemeinschaftsarbeit kann keine Rede sein. Der Dichter kann nur hoffen, das Publikum zu überwältigen, zur Zustimmung zu seiner Vision zu zwingen, oder aber resignierend und verzweifelnd auf allen Kontakt zu verzichten, wie es in Hanns Johsts *Einsamem* der Fall ist. Für den Expressionismus zeigt das Drama, in der Formulierung Koffkas, »den Menschen, der außerhalb der Welt steht«³¹, wieder im Gegensatz zum Epos, das den »Menschen in der Welt« zeigt. Damit wird dem Drama aller gesellschaftliche Bezug abgesprochen. Für das Publikum in seiner jetzt existierenden Form hat der expressionistische Dichter nur Verachtung und Feindseligkeit übrig. Seine im Grunde aggressive Einstellung zeigt sich drastisch zum Beispiel in diesen Sätzen aus der Poetik Yvan Golls:

Die Kunst, sofern sie erziehen, bessern oder sonst wirken will, muß den Alltagsmenschen erschlagen, ihn erschrecken, wie die

31 Zitiert nach Pörtner, S. 371.

Maske das Kind, wie Euripides die Athener, die nur taumelnd herausfanden³².

Am konsequentesten kommt diese fundamentale Verachtung des Publikums und damit der Gesellschaft in Georg Kaisers scharfer Trennung zwischen Theater und Drama zum Ausdruck. Kaiser erklärt, daß er nicht für das Theater schreibe und erstaunt sei, daß seine Stücke aufführbar gefunden würden. Niemals habe er beim Schreiben den Blick nach der Bühne gerichtet, sondern stets wären seine Werke nur der Einsamkeit der vier Wände entsprungen³³. Schöpfung dulde kein Publikum. Das Theater werde zur unmoralischen Anstalt, wenn der Dichter darin einzöge. Denn der Dichter schreibe ausschließlich für sich selbst. Das Theater möge er dem Regisseur überlassen. Es gäbe zwar eine Krise des Theaters, aber keine des Dramas. Nach vier Jahren Krieg sei das Theater zum Lunapark, zum Bürgerbedürfnis nach Erholung geworden. Im Expressionismus aber sei, fern vom Bühnengeschäft, Drama wieder Kunstwerk und Kunstwert geworden³⁴.

Gewiß ist es überraschend, diese bühnenfeindlichen Äußerungen von einem Dramatiker zu vernehmen, der wie kaum ein anderer im deutschen Sprachraum gerade den *coup de théâtre* und die Bühnentechnik mit wirkungsreichstem Geschick beherrschte, dessen Bühnenhandwerk das Publikum hinriß und von dem der ihm mit Ambivalenz, aber jedenfalls nicht ohne große Bewunderung gegenüberstehende Bertolt Brecht mit Recht behaupten konnte, daß Kaiser über dem Stückeschreiben nicht zum Schreiben käme. Sicher spendet Brecht hier gerade dem Bühnenmanipulator Kaiser ein Kompliment.

32 Zitiert nach Pörtner, S. 381.

33 Kaiser, *Stücke*, S. 668—669.

34 Ebd., S. 687.

Die oben paraphrasierten Äußerungen Kaisers über das Theater sind auch nicht wörtlich auf sein eigenes Schaffen zu beziehen. Nichtsdestoweniger sind sie sehr ernst zu nehmen als symptomatisch für eine bei der Mehrheit der Expressionisten vorherrschende und im deutschen Sprachraum seit der Romantik klischeehaft gewordene Einstellung zur Literatur. Es ist dies die scharfe Unterscheidung zwischen Dichter und Schriftsteller, zwischen schöpferischer Einsamkeit und marktschreierischer Gesellschaftsliteratur, die Identifizierung von Dichtertum und Einsamkeit und die Frontstellung gegen die moderne, gesellschaftliche Realität. Diese priesterliche und aristokratische Auffassung vom Dichter und die Verachtung der modernen Zeit, in der er schreibt, spricht aus den Äußerungen Georg Kaisers. Daß zwischen der esoterischen Haltung der Expressionisten und dem erzieherischen Wunsch, die Erneuerung der Menschheit herbeizuführen, kein Widerspruch besteht, sollte ja aus dem Obigen klar geworden sein.

Hier zeigt sich nun von Anfang an Brechts profunde Gegnerschaft zur expressionistischen Grundeinstellung. Brechts dramatische Theorie geht zunächst aus seiner Tätigkeit als Theaterrezensent einer Augsburger sozialistischen Zeitung hervor, entsteht also aus einer direkten und konkreten Beziehung zum existierenden Theater und dessen Verwurzelung in den gesellschaftlichen Gegebenheiten. Er sieht in der wirtschaftlichen Krise des Theaters auch die Krise des Dramas und verspottet den Dramatiker Kaiser als Vertreter eines »Theaters der Einsamen«³⁵. Brecht verlangt nicht wie Sorges Bettler ein völlig neues, auf seine dichterischen Bedürfnisse zugeschnittenes Theater. In der Forderung von Sorges Bettler hatte sich ja die utopistische, anti-historische Haltung des Expressionismus angekündigt, mit dessen souveräner Abtrennung des schöpferischen Ichs von der bestehenden Gesellschaft. Brechts Weg geht umge-

35 Brecht, *Werke*, Bd. 15, S. 45.

kehrt von der Krise, vom schlechten Geschäftsstand des zeitgenössischen Theaters aus, den er an den halbleeren Abenden des Augsburger Theaters beobachten konnte, und von der Krise des Theaters schließt er auf die Krise des Dramas, die Unzeitgemäßheit und Überholtheit der herkömmlichen Stücke und Gepflogenheiten des deutschen Theaters, das er durch ein zeitgemäßeres Theater, ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters, ersetzen will. Die Idee eines neuen, epischen Theaters entwickelt sich bei Brecht aus dem Wunsch, das alte Theater zu retten durch radikale Verjüngung und Ummontierung. Nicht neues, sondern gutes Theater, für das zeitgenössische Publikum wirkungsvolles Theater, will er zunächst. Seine Kritiken beginnen damit, daß er bessere Schauspieler und einfallsreichere Regie verlangt und sich gegen die nachlässige, bloß aufs Minimale abzielende Direktion des Augsburger Theaters wendet. Er hält sich für einen Anwalt des bestehenden Publikums, von dem er voraussetzt, daß es bei besserer Ware und interessanterem Angebot wieder ins Theater gelockt werden könnte. Es ist also nicht das Publikum, das er verantwortlich macht für den kulturellen Tiefstand, den die Krise des Theaters anzeigt, wie es die Expressionisten tun; er macht nicht die Verderbnis des modernen Zeitalters verantwortlich für das Leerstehen der Theater, sondern schlechtes Handwerk, einfallslose Regie, falsch besetzte Rollen. In den Jahren 1920 und 1921, zur Zeit da es den Expressionisten um die Erneuerung einer verderbten Menschheit geht, strebt der junge Theaterrezensent und Stückeschreiber Brecht das viel bescheidenere, praktischere, aber auch künstlerischere Ziel einer Reform des tatsächlichen Theaters an. In diesem Kampf identifiziert er sich mit dem Publikum; er ergreift die Partei des Publikums, um es auf seine Kosten kommen zu lassen. Er betont, was die Expressionisten größtenteils ignorieren: das Handwerkliche an der Bühnenkunst und am Drama. Der aristokratischen und hieratischen Haltung der Expressionisten, die den Konsumenten Publikum ignorieren,

hassen oder erlösen wollen, steht der demokratische und völlig säkularisierte Standpunkt Brechts gegenüber, der das Publikum als wählerischen Konsumenten und damit als urteilsfähige Intelligenz respektiert, der voraussetzt, daß gehobene Qualität und gesteigerte Intelligenz auf der Bühne das Publikum wieder mit dem Theater versöhnen würden.

Von der frühen Voraussetzung Brechts, daß das Publikum weder zu vergewaltigen noch zu verwandeln, sondern zu befriedigen, zu unterhalten und (später erst) zu belehren sei, lassen sich bereits die Hauptlinien zur Dramaturgie des späteren Brecht ziehen. Mit der Parteinahme für ein anspruchsvoll gedachtes, modernes Publikum sind nämlich schon drei seiner wichtigsten Hauptforderungen im Keim gegeben. 1) Die Forderung eines intellektualen (zunächst sportlichen, später wissenschaftlichen) Lehr- und Seminartheaters, die sich aus der Hochachtung der Intelligenz des Publikums herleitet. 2) Die Forderung eines unterhaltenden, spaßbereitenden Theaters, worin sich der Wille ausdrückt, das Publikum als Kunden zu befriedigen. 3) Die Forderung eines gegenwartsnahen, mit den Problemen des zeitgenössischen Lebens sich befassenden Theaters, worin sich die Anerkennung der gesellschaftlichen Wirklichkeit bekundet. All diese ästhetischen Grundhaltungen Brechts, die sich in die horazische Tradition des *prodesse et delectare* einreihen — und nichts könnte dem Expressionismus ferner liegen als das Horazische —, lassen sich auf die Publikumsbezogenheit und Publikumsympathie des jungen Augsburger Rezensenten des Jahres 1920 und dessen Liebe zum kranken, aber vielleicht doch errettbaren Theater seiner Heimatstadt und seiner Zeit zurückführen. Diese Ästhetik entwickelt sich in nicht geringem Maße in der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Expressionisten, die er öfters zu rezensieren hatte. So hat der Expressionismus in entscheidender, wenn auch dialektischer Weise, wie auf die Praxis des *Baal*, so auch auf die Theorie des werdenden Klassikers Brecht in wesentlicher Weise eingewirkt, wie sich aus folgender Stelle

aus seinen Notizbüchern von 1920 belegen läßt. Die Eintragung hat den Titel *Das Theater als sportliche Anstalt* und enthält *in nuce* einen Großteil der Poetik des reifen Brecht. Das für uns hier Entscheidende ist, daß sie aus Brechts amüsiertem Kritik der Expressionisten entsteht, die er die »neuen Besserer« nennt:

Unsere neuen Besserer, die die Herrschaft über das (literarische) Theater in die Hände bekamen, nicht weil sie besser als die vor ihnen, sondern weil sie neu waren, haben das Theater aus einem Hörsaal für Biologie oder Psychologie in einen Tempel umbauen wollen. Sie bauten Kanzeln und schlugen rote Plakate an, man solle in die Tempel kommen . . . Und dann kamen die guten Leute aus ihren Geschäften, ihren Kämpfen um Eier, Geliebte und Ehren, in ihren besten Anzügen, und dann standen sie selber auf den Kanzeln und schrien, der Mensch müsse sich erneuern, gut sei gut, Tyrannei äußerst unangenehm, dazu verabscheuungswürdig, und einige von ihnen stachen sich mit Messern durch die Arme oder verschluckten Frösche oder spien Feuer oder balancierten 800 Elefanten oder zeigten ihre Krampfadern. Und die Leute unten verhielten sich ruhig und würdig, denn sie verstanden zum Glück wenigstens die Sprache der Neuerer nicht genau und sperren die Mäuler auf, daß man hinabsehen konnte bis in ihre Mägen und da war nichts drinnen. Dann aber, als die Leute wußten, daß Tyrannei unangenehm, dazu verabscheuungswürdig und gut sei, gingen sie beruhigt fort und kamen nie mehr.

Und doch befanden sie sich in einem Irrtum. Ganz dieselben Leute, die da Feuer spien und sich stachen, hätten sie ganz wunderbar unterhalten, wenn sie woanders aufgetreten wären, nämlich im Zirkus.

Ganz dieselben Leute wie die, welche weggingen, hätten dort die Röcke ausgezogen und Wetten abgeschlossen und mitgepfiffen und sich ganz wundervoll gut unterhalten.

Aber das konnten sie nicht in der Kirche. In der Kirche haben wir keinen Spaß an so was³⁶.

DER FALL FRANZ JUNG

Beobachtungen zur Vorgeschichte der ›Neuen Sachlichkeit‹

*Die Zufrühgekommenen sind nicht gern gesehn.
Aber ihre Milch trinkt man dann.*

Wolf Biermann

Im roten Zitatenschatz des Vorsitzenden Mao Tse-tung wird die revolutionäre Literatur als »machtvolle Waffe der Revolution« bestimmt¹, die auf die Praxis einwirken und sich aus ihr begründen müsse. »Eine solche Einstellung«, heißt es ergänzend, »bedeutet, daß man die Wahrheit in den Tatsachen sucht. ›Tatsachen‹ — das sind alle objektiv existierenden Dinge, ›Wahrheit‹ bedeutet ihren inneren Zusammenhang, d. h. ihre Gesetzmäßigkeiten, und ›Suchen‹ heißt studieren.«² 1940 und 1941 niedergeschrieben, greifen diese Anweisungen auf die lange Tradition sozialistischer und kommunistischer Kunstideologie zurück, die vor allem von der Literatur strenge Bindung an die gesellschaftliche Wirklichkeit verlangt und zugleich zu tendenziöser Parteinahme gegen die Mißstände eben dieser Wirklichkeit auffordert.

Friedrich Engels und Karl Marx wenden sich nämlich spätestens seit 1845 gegen den »Parteischund« kommuni-

¹ Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung (Peking, 1968), S. 355.

² Ebd., S. 273.

stischer »Wunderdoktoren«³, um die soziale Bewegung nicht in eine bloß literarische abdrängen zu lassen, und setzen sich zugleich für eine eigene revolutionäre Literatur des Proletariats ein: sie soll — wie Engels 1886 festhält und 1888 bekräftigt — von den »Tatsachen« ausgehen, realistisch die »Treue des Details« mit der »getreue[n] Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen« verbinden und revolutionäre Folgerungen aus der Wirklichkeitsanalyse ziehen⁴. Wladimir Iljitsch Lenin macht dieses Programm für den Klassenkampf nutzbar. Überzeugt von der Unglaubwürdigkeit einer »klassenfreie[n]« Kunst, verlangt er bereits 1905 »Parteiliteratur«. Nach der Revolution von 1917 verfügt er bündig, daß die kommunistische Literatur das neue »Tatsachenmaterial« sichte, prüfe, studiere, die »Kluft zwischen Buch und praktischem Leben« überbrücke und »das letzte Wort des revolutionären Denkens der Menschheit durch die Erfahrung und die lebendige Arbeit des sozialistischen Proletariats« befruchte⁵. Lenins Literaturideologie, die deutlicher auf Zeitung und Parteibro-

3 Friedrich Engels, Brief an August Bebel vom 8. 3. 1892. In: Karl Marx und Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*. 2 Bde. Hrsg. v. Manfred Kliem (Berlin, 1967), Bd 1, S. 149; ders. und Karl Marx, *Die deutsche Ideologie*. 1845/46. Teildruck ebd., Bd 2, S. 146.

4 Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*. 1886. Teildruck ebd., Bd 1, S. 72;

ders., Brief an Minna Kautsky vom 26. 11. 1885. Ebd., S. 157; vgl. Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. 1851/52. Teildruck ebd., S. 162.

5 Wladimir Iljitsch Lenin, *Parteiorganisation und Parteiliteratur*. 1905. In: *Über Kultur und Kunst*. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden (Berlin, 1960), S. 64;

ders., *Über den Charakter unserer Zeitungen*. 1918. Ebd., S. 288;

ders., *Die Aufgaben der Jugendverbände*. 1920. Ebd., S. 355; ders., *Parteiorganisation und Parteiliteratur*. Ebd., S. 64.

schüre abzielt als auf die Dichtung, wird erst von Leo Trotzki in praktisch-poetische Bahnen gelenkt. Trotzki geht in *literatur und revolution*, einer 1922–24 entstandenen Kampfschrift, von der Einsicht aus, daß auf dem Wege zur klassenlosen Gesellschaft nur eine »mehr oder weniger mit der revolution organisch verknüpfte übergangskunst« entstehen könne, die »alte formen unter dem einfluß neuer impulse« verwerten müsse⁶. Gleichzeitig gibt er jedoch die Richtung an, der sich diese Kunst um der Zukunft willen anheimzugeben habe. Überflüggt vom »banner der revolution«, auf dem »die nüchternheit geschrieben« sei, und befeuert vom »pathos der distanz«, soll die Literatur sich auf die konkreten Tatsachen und das wirkliche Leben einstellen und wie die Revolution die »hüllen der illusionen« herunterreißen, die »schminke von der realität« abwaschen und an Stärke gewinnen in dem Maße, »in dem sie realistisch, zweckentsprechend, strategisch, mathematisch« werde⁷. Trotzki plädiert deshalb für »präsentismus« und »realistische[n] monismus im sinne einer weltbezogenheit«⁸. Die beidem verpflichtete Zeitlektüre darf allerdings nicht bei der Analyse der vorliegenden Wirklichkeit stehen bleiben, sondern muß sich für deren permanente Revolutionierung engagieren: erfüllt »von tätigem kollektivismus und einem grenzenlosen schöpferischen glauben an die zukunft«, soll sie als »gesellschaftlich-dienend[e]« und »historisch-utilitär[e]« Kunst aktiv »die individualität, die gesellschaftliche gruppe, die klasse, die nation« erziehen und mit der Ausbildung des »revolutionären menschen« der sozialistischen Menschheitskunst den Boden bereiten⁹.

6 Leo Trotzki, *literatur und revolution*. 1924 (Berlin, 1968), S. 49 und 153. ✓

7 Ebd., S. 104, 131 und 76.

8 Ebd., S. 202 und 199.

9 Ebd., S. 14, 143 und 193.

Besorgt um die Reinheit der Lehre, für die sie verantwortlich einzustehen haben, scheuen jedoch Trotzki und mehr noch Lenin vor literarischen Experimenten zurück, die dem Wagnis der Theorie angemessen wären, und verweisen zaghaft auf die bewährten Mittel überlieferter Kunstübung; entzündet von den politisch-kulturellen Visionen ihrer Lehrmeister Lenin und Trotzki, suchen demgegenüber junge sowjetrussische Künstler beide ästhetisch zu überholen, um der Gesellschaftsrevolution die Revolution der Künste folgen zu lassen. »Das Zeitalter der sozialistischen Neuorientierung der Welt«, betont P. M. Kerschenzew 1920, »zwingt auch die schaffenden Künstler, neue Wege zu beschreiten«. »Mit der Veränderung des Inhalts als der Widerspiegelung des Seins verändern und entwickeln sich auch die Formen«, versichert F. I. Kalinin 1919; »auf jeden Fall müssen wir« — folgert A. K. Gastew im gleichen Jahr — »in der proletarischen Kunst eine totale Revolution der ästhetischen Normen durchführen«¹⁰. Denn die kommunistische Kunst, 1920 unter dem Einfluß W. E. Meyerholds autoritativ als dienstbare »Arbeitskunst« bestimmt und zur »Waffe der kommunistischen Propaganda und Agitation« geprägt¹¹, soll — wie A. A. Bogdanow bereits 1918 empfiehlt — das Leben auf der Grundlage »einer sozial-aufbauenden Ideologie« organisieren und den Künstler als »Organisator der lebendigen

10 P. M. Kerschenzew, Die Kunst auf der Straße. 1920. In: ✓ Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917–1921). Dokumente des »Proletkult«. Hrsg. v. Richard Lorenz (München, 1969), S. 164;

F. I. Kalinin, Über den Futurismus. 1919. Ebd., S. 47;

A. K. Gastew, Über die Tendenzen der proletarischen Kultur. 1919. Ebd., S. 63.

11 Resolution über die politische Aufklärungsarbeit in der Kunst, beschlossen auf der Ersten gesamt-russischen Konferenz der Leiter der Unterabteilungen für Kunst. 1920. Ebd., S. 69.

Kräfte des Kollektivs« bestätigen¹². Sie vermag diesem Anspruch jedoch nur zu genügen, wenn sie — soweit F. I. Kalinin 1918 — »sich in voller Übereinstimmung mit der neuen Klassenpsychologie, der Wirtschaft und dem Alltagsleben« befindet und die Form »jener strengen Wissenschaftlichkeit, Genauigkeit und Organisiertheit« unterwirft, die dem »Kampf des Proletariats« zugrunde liege¹³. Daraus ergibt sich — so formuliert A. K. Gastew 1919 — die Tendenz der proletarischen Literatur: »Wir gehen einer radikal-objektiven Demonstration von Sachen, von mechanisierten Menschenmassen entgegen, die gigantische Dimensionen bekommt und nichts Persönliches, Intimes und Lyrisches mehr kennt.«¹⁴

Dieses zum Teil bereits vor der Oktoberrevolution entworfene und mit der Revolution emporgeschwemmte Kunstprogramm richtet sich an der bestehenden Wirklichkeit aus, um sie zu verändern, und ist um der Sache der Revolution willen betont unsachlich; es entwirft revolutionäre Kunst, weil es der Revolution dienen will, und sucht dem Kunstwerk neue Existenzberechtigung zu schaffen als »Werkzeug, Mittel und Produkt der Produktion«¹⁵ in den Händen des Proletariats. Aggressiv-politisch, sachbezogen-praxisnah, spiegelt es die Bedürfnisse der revolutionären proletarischen Bewegung in Rußland und wird damit zugleich verfügbar für einzelne, Gruppen und Massen, die sich des sowjet-russischen Modells als Vorbild für die eigene revolutionäre Anstrengung vergewissern wollen.

¹² A. A. Bogdanow, Kritik der proletarischen Kunst. 1918. Ebd., S. 40, 42 und 45.

¹³ F. I. Kalinin, Der Weg der proletarischen Kritik und A. K. Gastews »Poesie des Stoßarbeiters«. 1918. Ebd., S. 57 und 56.

¹⁴ A. K. Gastew, Über die Tendenzen der proletarischen Literatur. Ebd., S. 64.

¹⁵ Resolution über die politische Aufklärungsarbeit in der Kunst. Ebd., S. 69.

Vor allem im Deutschen Reich, dem Lenin als einem »der fortgeschrittensten kapitalistischen Länder«¹⁶ noch im Januar 1919 die Schlüsselstellung für den Verlauf der Weltrevolution zuerkennen möchte, werden von Einzelgängern früh ähnliche Wege erschlossen bzw. die von den russischen Programmatikern hinterlassenen Spuren verfolgt. Denn nicht alle deutschen Revolutionäre trifft Ferdinand Hardekopfs Verdikt, sie seien »Novembryonen«¹⁷: etliche von ihnen waren geschult in einer hochgradig durchorganisierten Arbeiterpartei, der SPD; manche hatten sich von sozial-anarchistischen, aktivistisch-tatbereiten, utopistisch-umsturzwilligen Kunstströmungen wie dem Expressionismus beeindrucken lassen; viele fühlten sich vom Krieg zu revolutionärer Aktion gedrängt; und die meisten wußten sich im Augenblick des Umbruchs 1918/19 von den Parteifunktionären, den Kunstrevolteuren und den Individualanarchisten verlassen. Daher suchten nicht wenige von ihnen Lehren aus der gelungenen russischen Oktoberrevolution zu ziehen, um zur Aktionseinheit zu finden und als Armee militanter Klassenkämpfer zum »letzten Klassenkampf der Weltgeschichte«¹⁸ antreten zu können. Die zunehmende Einsicht in die nüchterne Revolutionsstrategie der Bolschewiki und ihre zielgerichtet-zweckmäßige Taktik bei der Errichtung der

16 Wladimir Iljitsch Lenin, Brief an die Arbeiter Europas und Amerikas. 1919. In: *Über die internationale kommunistische und Arbeiterbewegung*. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze, Reden und Briefe (Berlin, 1961, Bücherei des Marxismus-Leninismus, 58), S. 218.

17 Ferdinand Hardekopf, Knappe Literaturgeschichte in Definitionspillen. 1922. In: Paul Pörtner, *Literatur-Revolution 1910–1925*. Dokumente, Manifeste, Programme. Bd 2 (Neuwied Berlin-Spandau, 1961, die mainzer reihe, 13/II), S. 584.

18 Rosa Luxemburg, Programm des Spartakusbundes. 1918. In: *Völker hört die Signale*. Der deutsche Kommunismus 1916 bis 1966. Hrsg. v. Hermann Weber (München, 1967, dtv, 405), S. 36.

Diktatur des Proletariats hilft ihnen schnell, intellektualistisch-phantastische Illusionen und wirklichkeitsfremde Radikalismen abzubauen; blutige Niederlagen im Reich und die Ermordung der kommunistischen Führer Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht und Leo Jogiches führen sie vollends auf den Boden der Realität und lassen in ihnen die dauernde Überzeugung reifen, daß alle ihre Programme, Projekte und Ziele nur zu verwirklichen sind, wenn rücksichtslos das bolschewistische Revolutionsverfahren angewandt und das von Lenin gefestigte »Sowjetsystem«¹⁹ durchgesetzt wird.

Dieser »Glaube« an den Kommunismus, die »Begeisterung« für das »Zukunftsland« und die »Menschenheimat« Sowjetrußland, die Einsatzbereitschaft für die »Weltrevolution«²⁰ erfüllen aber nicht nur die solidarisierten parteipolitischen Grabenkämpfer, sondern erfassen auch unverbesserlich scheinende Individualisten unter den Künstlern und erweisen sich stark genug, einen exzentrischen Bohemien zu disziplinieren und in die Kampffront der revolutionären kommunistischen Arbeiterschaft einzureihen: den 1888 geborenen Anarchisten, Expressionisten, Impertinentisten, Aeternisten, Dadaisten Franz Jung.

Nach eigenem Bekenntnis »zur Unruhe geboren« und — wie der Freund Max Herrmann-Neisse 1919 beschreibt —

19 Wladimir Iljitsch Lenin, Rede bei der Eröffnung des 1. Kongresses der Kommunistischen Internationale. 1919. In: *Über die internationale kommunistische und Arbeiterbewegung*. Ebd., S. 225.

20 Franz Jung, *Der Weg nach unten*. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit (Neuwied Berlin-Spandau, 1961), S. 163 [fortan abgekürzt: *Weg*];
ders., *Hunger an der Wolga* (Berlin, 1922), S. 46;
ders., *Weg*, S. 156;
ders., *Reise in Rußland* (Berlin, o. J. [1920]), S. 27 f.;
ders., *Hunger an der Wolga*, S. 47.

daseinsaufsässig aus »Bluterlebnis und Herzensprotest«²¹, war Jung bereits als Student seinem antigesellschaftlichen Affekt gefolgt und dabei an den Rand der bürgerlichen Gesellschaft in den Umkreis notorischer Säufer, Zuhälter und Landstreicher gedrängt worden. Stets »auf der Suche nach dem Halt«²², brach er jedoch trotz ständiger Rückfälle immer wieder aus der ins Asoziale reichenden Existenz aus, suchte Geborgenheit in geschäftlichen, literarischen, individual-politischen Gruppenaktionen und verpflichtete sich daher rasch und rückhaltlos dem Erlösung versprechenden Aktionsprogramm der Kommunisten. Der »anarchobohe-mische Dichter«, wie Helmut Kreuzer ihn nennt²³, wird zum Propagandisten, Organisator, Techniker des Klassenkampfes und wächst als »Kämpfer für Weltänderung und Menschengemeinschaft« auf zum Dichter der »Arbeiterklasse«²⁴, dessen Schriften nach Aussage Erwin Piscators in den Umbruchjahren der deutschen Revolution »am weitesten politisch vorstießen und auch in ihrem Aufbau eine neue Linie

- 21 Ders., *Was suchst du Ruhe, da du zur Unruhe geboren bist?* Erste Folge der Vorarbeit (O. O. [Berlin], 1915, Freie Straße, 1), S. 15; vgl. ders.: *Weg. Motto.* S. 5.

Max Herrmann-Neisse, Rezension des Romans *Gefangenschaft* von Heinrich Schaefer. 1919. In: *Expressionismus. Ausstellungskatalog des Deutschen Literatur-Archivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*. Hrsg. v. Paul Raabe und H. L. Greve. 15.—17. T. (Stuttgart, o. J. [1967]), S. 133.

- 22 Franz Jung, *Weg.* S. 296.

23 Helmut Kreuzer, *Die Boheme*. Beiträge zu ihrer Beschreibung (Stuttgart, 1968), S. 362.

- 24 Max Herrmann-Neisse, Franz Jungs neues Schaffen. In: *Die Aktion* 11 (1921), H. 9/10, Sp. 136;

ders., Antwort auf die Umfrage »Gibt es eine proletarische Kunst?« 1928. In: *Aktionen Bekenntnisse Perspektiven. Berichte und Dokumente vom Kampf um die Freiheit des literarischen Schaffens in der Weimarer Republik* (Berlin Weimar, 1966), S. 160.

zeigten«²⁵. Dieser Weg, jederzeit — wie Max Herrmann-Neisse versichert — durch Jungs Leben gedeckt²⁶, führt durch so symptomatische Teilstrecken, daß Jungs Dasein dem Rückblickenden zum ›Fall‹ gerinnt, der beispielhaft die Richtungssuche einer ganzen Dichtergeneration spiegelt und versinnbildlicht.

Jungs frühe Versuche, im Vorkriegs-München Anschluß an die Schwabinger Boheme-Kreise um Erich Mühsam, Hans Leybold, Johannes R. Becher zu finden und zugleich mit den Autoren des *Sturm* und des expressionistischen Verlags Richard Weißbach in Berührung zu kommen, gehorchen noch dem immer wieder bezeugten Wunsch, die Isolation des Ich, jener »Sonne, die man nicht einschlagen kann«, zu durchbrechen: »Daß eine Kraft frei wird von einem zum andern, zum dritten, von allen zu allen«²⁷. Dabei ist es Jung zunächst weniger um Massenverbrüderung als um Sicherung des gefährdeten Einzel-Ich zu tun, das von der Gemeinschaft aufgehoben und nicht etwa aufgesogen werden soll. Diesen Rückhalt findet Jung jedoch erst bei Franz Pfemfert und einigen engeren Mitarbeitern der *Aktion*, die Jung nach Berlin ziehen. Pfemfert wollte nämlich — wie Jung wohl richtig vermutet — die Existenz des Individualanarchisten Jung und seine dem »Einzelschicksal des Menschen«²⁸ gewidmeten Schriften der von Krieg und Vermassung gezeichneten Zeit aus sozialtherapeutischen Gründen entgegenhalten. Jung indessen beginnt mit vollem Bewußtsein die Kameraderie der Clique zu genießen, die ihm Selbstbewußtsein genug verschafft, die Rechte des Ich gerade gegenüber den anderen zu behaupten. Mit einiger

25 Erwin Piscator, *Das Politische Theater*. 1929. In: *Schriften* 1. X
Hrsg. v. Ludwig Hoffmann (Berlin, 1968), S. 39.

26 Max Herrmann-Neisse, *Franz Jungs neues Schaffen*. A.a.O.,
Sp. 136.

27 Franz Jung, *Der Fall Groß*. Novelle (Hamburg, 1921), S. 49
und 50.

28 Ders., *Weg*. S. 87.

Wahrscheinlichkeit ist daher anzunehmen, daß er sich 1915 mit hinter Pfemferts *Manifest des Impertinentismus* gestellt hat, in dem die »Unverschämten, Frechen, Würdelosen, Anstandslosen, Unbürgerlichen, stolzen Habenichtse« versprechen, als »Windmacher, Sturmmacher« alle Normen, Werte und Ziele zu mißachten und »äußerst präsentisch« das »erst- und einmalig[e]« Leben möglichen Werken und Taten vorzuziehen²⁹. Ganz sicher stützt und begrüßt Jung darüber hinaus die von seinem Stallgefährten Ferdinand Hardekopf gezeichnete *Erste Proklamation des Aeternismus*³⁰, mit der 1916 die Reihe der *Aktions-Bücher der Aeternisten* angekündigt wird, in der immerhin drei Werke Jungs neben Arbeiten von Carl Einstein, Charles Péguy, Heinrich Schaefer und Gottfried Benn erscheinen³¹. Diese Aeternisten werden 1928 von dem zum Redakteur der *Roten Fahne* aufgestiegenen *Aktions-Schriftsteller* Otto Steinicke nicht ganz grundlos als Autoren abgelehnt, die »in Ermangelung einer Weltanschauung ästhetisch, oder wie

29 A. Undo [d. i. Franz Pfemfert], *Manifest des Impertinentismus*. 1915. In: Paul Pörtner, S. 475 f.

30 Stefan Wronski [d. i. Ferdinand Hardekopf], *Die Aeternisten. Erste Proklamation des Aeternismus*. 1916. Ebd., S. 190–192; ebenso in: *Expressionismus-Katalog*, S. 124 f.

31 Franz Jung, *Opferung*. Ein Roman (Berlin-Wilmersdorf, 1916, *Aktions-Bücher der Aeternisten*, 3); ders.: *Saul* (Berlin-Wilmersdorf, 1916, *Aktions-Bücher der Aeternisten*, 4);

Der Sprung aus der Welt. Ein Roman (Berlin-Wilmersdorf, 1918, *Aktions-Bücher der Aeternisten*, 7).

Vor Gründung der Reihe erschien im *Aktions-Verlag Sophie*. *Der Kreuzweg der Demut*. Ein Roman (Berlin-Wilmersdorf, 1915); der Band *Joe Frank illustriert die Welt* (Berlin-Wilmersdorf, 1921) trägt den neuen Serientitel »Literarische Aktions-Bibliothek«, die jedoch die Bandzählung der »Aktions-Bücher der Aeternisten« übernimmt.

sie es nannten, äternistisch funkelten«³². Sie wollen nämlich zutiefst privates und in »Disciplin und Spleen« erfahrenes Erleben extrem formen und in *aeternum* herausstellen: »Durch erschütternde Stationen haben wir unseren Selbstmord geführt. Und daraus gemacht: Kunst Konzentration Extrakt Expression krassen Knall Artistokratie Entlarvung Creation definitive Definition AETERNISMUS«³³. Die Provokationslust der ein wenig unbeholfen anmutenden Imperinentisten ist damit in ein ausnehmend subjektivistisches Literaturprogramm eingegangen, das dem Künstler ästhetische Omnipotenz zusichert und das Publikum arrogant zurückweist: »Unsere Bücher werden euch unfasslich sein, Bürger«³⁴.

In gleichem Sinne fordert Jung das Publikum noch im August 1918 heraus, nachdem er ähnlich wie Hardekopf im Künstler selbst das Ziel der Kunst gefeiert hat: »Es ist beschämend, daß ein Autor dem Leser ausgeliefert sein soll. Ich brauche keine Leser. / Denn ich hasse Euch alle!«³⁵ Von dieser exaltierten Gebärde reklamesüchtiger Publikumsverachtung, die gesellschaftskritisch inspiriert sein mag und zudem nicht ganz unironisch gemeint sein kann, ist es nur noch ein Schritt bis zur Antibürgerlichkeit des Dadaismus, der dem Kunstkonsumenten den letzten Tritt gibt, indem er das Kunstwerk als Objekt des Kunstgenusses demoliert, die

32 Otto Steinicke, Bemerkungen über eine Dichtergeneration anläßlich eines Buches von Kurt Tucholsky. 1928. In: *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland*. Eine Auswahl von Dokumenten, 2. Aufl. (Berlin Weimar, 1967), S. 77 f.; Ferdinand Hardekopf (Knappe Literaturgeschichte in Definitionsspillen. A.a.O., S. 584) definiert 1922 selbstkritisch: »Die Äternisten: Die im Äther nisten.«

33 Stefan Wronski [d. i. Ferdinand Hardekopf], *Die Äternisten*. A.a.O., S. 191 und 192; vgl. auch: Kleiner Briefkasten. In: *Die Aktion* 6 (1916), S. 182.

34 Ebd., S. 191.

35 Franz Jung, Babek. Eine Erzählung. In: *Die Aktion* 8 (1918), H. 33/34, Sp. 432.

überkommene Kunst verwirft und dabei allerdings auch die »Aeternistenmarmelade« (wie Raoul Hausmann 1919 ausdrücklich betont)³⁶ mitabräumt. Nicht zufällig greifen deshalb Jung und seine Freunde George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield und Erwin Piscator das Stichwort »dada« des aus Zürich heimgekehrten Richard Huelsenbeck sofort begierig auf. Sie gründen 1918 den »Club Dada« in Berlin, lassen die 6. Folge der von Jung angeregten und mitbetreuten Flugschriftenreihe *Freie Straße* als Dada-Heft erscheinen³⁷ und bilden zusammen mit Wieland Herzfelde die vor allem in der Zeitschrift *Neue Jugend* propagierte Berliner Spielart des Dadaismus aus. Obgleich Jung nun aber offenbar nur das erste Manifest der Gruppe mitunterzeichnet hat und trotz seiner Ernennung zu einem der vielen »Présidents du mouvement Dada« das Interesse am Dadaismus bereits im Verlauf der Revolutionereignisse 1918/19 verliert³⁸, zeigt sich doch deutlich genug, daß gerade die Berliner Dadaisten den Sprung in die kommunistische Parteischriftstellerei vorbereiten und Jung letzthin nachhaltiger beeinflussen als die *Aktion* und ihr Kreis. Denn anders als in den Manifesten der Impertinentisten und der Aeternisten paart sich — so betont jedenfalls Richard Huelsenbeck

36 Raoul Hausmann, Der deutsche Spießer ärgert sich. 1919. In: Paul Pörtner, S. 506.

X 37 Paul Raabe, *Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus* (Stuttgart, 1964), S. 60; vgl. Raoul Hausmann, Club Dada. 1958. In: Paul Raabe, *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen* (Olten Freiburg im Breisgau, 1965), S. 232 f.

X 38 *Dada Almanach*. Hrsg. v. Richard Huelsenbeck. 1920. Nachdruck New York, 1966. S. 41 und 96 [bezeichnenderweise ist auch Ferdinand Hardekopf einer der »Présidents«]. — Ein dadaistischer Prosatext Jungs mit dem Titel »Amerikanische Parade« und der vielsagenden Sentenz »Demokratie gleich Freibier« (128) erscheint 1918 in »Club Dada«, der 6. Folge der Zeitschrift *Freie Straße* (Neudruck in: *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Hrsg. v. Richard Huelsenbeck [Reinbek bei Hamburg, 1964], S. 127–129).

1918 — die antigesellschaftliche, kunstfeindliche und individualistische Neigung der dadaistischen Berliner mit bewußter Offenheit für die »Probleme der Zeit«, für den »Wirrsal der Lebenskatarakte« und für »eine neue Realität«:³⁹ der »absolut sachlich ernsthafte[n] Skepsis der Dadaisten« gegenüber allen Elementen des gesellschaftlichen Überbaus entspricht seine Zuwendung zum »Tatsächlichen« der Gegenwart⁴⁰. »Dadaistische Darstellung erfordert in Wahrheit ernstes und wirkliches Eindringen in die Idee der Sache«, heißt es folgerichtig im 1920 erscheinenden Almanach der Berliner Dadaisten⁴¹. Wenn aber — wie Raoul Hausmann bestätigt — »die Gegenständlichkeit der Umwelt und die Sachlichkeit des Geschehens« gesichtet, geprüft und erfaßt werden sollen, bleibt — nach Richard Huelsenbeck — »nur ein Schritt bis zur Politik«, die sich der Wirklichkeit bemächtigt:⁴² »DADA ist politisch«, war daher auf einem Wandklebezettel der 1920 in der Berliner Kunsthandlung Burchard veranstalteten Dada-Messe zu lesen. »Der dadaistische Mensch ist der radikale Gegner der Ausbeutung«, hieß es im Katalog. »Dada kämpft auf Seiten des revolutionären Proletariats«, behauptete ein quer durch drei Ausstel-

39 Richard Huelsenbeck, Dadaistisches Manifest. 1918. Ebd., S. 36 und 38.

40 Rudolf Utzinger, Zum Dada-Almanach. 1921. In: Paul Pörtner, S. 524;

Katalog der Ersten Internationalen Dada-Messe. 1920. Nachdruck: Beilage zu: Der Malik-Verlag 1916—1947. Ausstellungskatalog der Deutschen Akademie der Künste zu [Ost-] Berlin. Hrsg. v. Wieland Herzfelde (Berlin und Weimar, o. J.).

41 Daimonides [Dr. Döhmman?], Zur Theorie des Dadaismus. In: *Dada Almanach*, S. 55.

42 Raoul Hausmann, Rückkehr zur Gegenständlichkeit in der Kunst. Ebd., S. 150;
Richard Huelsenbeck, Erste Dadarede in Deutschland. 1918. Ebd., S. 108.

lungsräume gespanntes Transparent⁴³. Obgleich vor allem Huelsenbeck und Hausmann auch die Revolution, den Kommunismus und die Arbeiterparteien mit in ihre Destruktionsgebärde einbeziehen und z. B. ihren Spott über die »Proktatur des Dilettariats« nicht verhehlen⁴⁴, rücken Jung, Herzfelde, Heartfield, Grosz, Piscator vom Dadaismus ab, schließen sich der konsequent bürgerfeindlichen kommunistischen Bewegung an und bringen ihr die in den dadaistischen Wochen, Monaten oder Jahren geschulte Begabung für Sachanalyse und Wirklichkeitssektion, Aggression und Provokation, Agitation und Propaganda mit ein.

Daß dem »Edelanarchist[en], Bohemien und Dadaist[en]« Jung⁴⁵ und manchen seiner Freunde die Einordnung in die Parteien des kämpferischen Proletariats gelingt und die Parteiapparate sie zu absorbieren vermögen, erklärt sich freilich nur aus der Zerfahrenheit der kommunistischen Bewegung in Deutschland: sie leidet — wie Lenin im Oktober 1919 noch beschwichtigend zu bedenken gibt — an »Wachstumskrankheit«⁴⁶ und macht gerade deshalb den mit Fraktionszwang, Parteidisziplin und hierarchischer Ordnung kaum vertrauten Zuläufern den Anschluß leicht. Die reformistische SPD, zur staatstragenden Partei der parlamentarisch regierten und kapitalistisch organisierten Weimarer Republik aufgewachsen, war vielen klassenbewußten Sozialisten spätestens seit 1914 suspekt geworden: sie konnte

43 Ebd., Abb. neben S. 128;

Raoul Hausmann, Katalog der Ersten Internationalen Dada-Messe, a. a. O.;

Wieland Herzfelde, Über den Malik-Verlag. In: *Der Malik-Verlag 1916—1947*. A.a.O., S. 27.

44 Walter Mehring schreibt diese Formel Raoul Hausmann zu; vgl. Walter Mehring, *Berlin Dada*. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten (Zürich, 1959), S. 56.

45 Franz Jung, *Weg*. S. 216.

46 Wladimir Iljitsch Lenin, Gruß den italienischen, französischen und deutschen Kommunisten. 1919. In: *Über die internationale kommunistische und Arbeiterbewegung*, S. 276.

daher ihren revolutionären Hoffnungen und Forderungen ebensowenig genügen wie die sozialpazifistischen, radikal-demokratischen Kreise der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (USPD), die sich 1917 von der SPD gelöst hatten.

Die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD), 1919 aus Spartakusbund, Lichtstrahlengruppe und Gruppe Arbeiterpolitik entstanden, sollte zwar alle von SPD und USPD enttäuschten Sozialrevolutionäre sammeln; sie spaltete sich jedoch bereits 1920 und verschärfte damit die Zersplitterung des revolutionären Proletariats. Die Rest-KP schrumpfte zur orthodox-marxistischen Kaderpartei; denn sie befolgte streng die Direktiven der Moskauer 3. Internationale, hielt die Errichtung einer sozialistischen deutschen Räterepublik auch durch Zusammenarbeit mit den Gewerkschaften und Teilnahme am parlamentarischen System für möglich und bestand auf widerspruchsfreier Beachtung der Beschlüsse aller Parteigremien. Damit stieß sie jedoch gerade die eigenwilligeren, selbständigeren, tatendurstigen Kommunisten zurück. Die Kommunistische Arbeiterpartei Deutschlands (KAP), in der sich die abtrünnig gewordenen Gruppen zusammengefunden hatten, zog demgegenüber die meisten Mitglieder an: die KAP suchte nämlich das unveränderte politische Programm der Mutterpartei kompromißlos durch direkte Aktionen zu erfüllen, hoffte den Parteiapparat mit der Einführung des Rätesystems von selbst aufzuheben und versprach die Initiative der einzelnen zu wecken; außerdem lehnte sie die Abhängigkeit von der Moskauer Internationale ab und ließ neben marxistischem Gedankengut auch syndikalistische, anarchistische, individuell-subjektivistische Meinungen gelten⁴⁷. Schärfstens be-

47 Vgl. Wolfgang Abendroth, *Sozialgeschichte der europäischen Arbeiterbewegung*. 16.—20. T. (Frankfurt am Main, 1966, edition suhrkamp, 106);

kämpft von der KPD, der kommunistischen Internationale und von Lenin, der ihr 1920 seine in vielen Millionen Exemplaren verbreitete Schrift *Der ›linke Radikalismus‹, die Kinderkrankheit im Kommunismus*⁴⁸ entgegenhielt, gewann diese ultralinke Partei vor allem die Zuneigung der kommunistischen Künstler: sie schärfte die Kampfbereitschaft, überspitzte die realpolitischen Forderungen und ließ doch — wie Mao Tse-tung 1957 formulieren wird — im Feld des Geistigen »hundert Blumen blühen«⁴⁹.

Damit aber entsprach die KAP ganz den Vorstellungen des an Bakunin, Krapotkin und Proudhon geschulten *Aktions*-Kreises, der um 1915 die Antinationale Sozialistische Partei (ASP) gegründet hatte, dann den Spartakisten gefolgt war, nur widerstrebend der KPD anhing, sofort die Spalten seiner Zeitschrift der KAP öffnete^{49a} und ihr zugleich einige

X *Die Münchner Räterepublik. Zeugnisse und Kommentar.* Hrsg. v. Tankred Dorst; Kommentar von Helmut Neubauer. 11.—15. T. (Frankfurt am Main, 1968, edition suhrkamp, 178);

X Daniel Guérin: *Anarchismus. Begriff und Praxis* (Frankfurt am Main, 1967, edition suhrkamp, 240);

X *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht.* Dokumentation eines politischen Verbrechens. Hrsg. v. Elisabeth Hannover-Drück und Heinrich Hannover. 13.—20. T. (Frankfurt am Main, 1967, edition suhrkamp, 233);

X *Die deutsche Revolution 1918—1919.* Dokumente. Hrsg. v. Gerhard A. Ritter und Susanne Miller (Frankfurt am Main Hamburg, 1968, Fischer-Bücherei, 879);

X Dieter Schneider und Rudolf Kuda, *Arbeiterräte in der Novemberrevolution.* Ideen, Wirkungen, Dokumente (Frankfurt am Main, 1968, edition suhrkamp, 296);

Völker hört die Signale. A.a.O.

48 Wladimir Iljitsch Lenin, *Der ›linke Radikalismus‹, die Kinderkrankheit im Kommunismus.* 7. A. (Berlin, 1968, Bücherei des Marxismus-Leninismus).

49 *Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung*, S. 358.

49a Das sich auch die KAP zur zentralistischen Parteiorganisation verfestigt, löst sich die *Aktion* um 1921 wieder von ihr und stellt sich auf die Seite der dem Rätegedanken ver-

der herausragenden Mitglieder zuführte, darunter Franz Jung. Seiner kommunistischen Überzeugung getreu und im Einvernehmen mit der Parteiverfassung der KAP verlegt Jung jetzt äußerst diszipliniert, zielbewußt und einsatzwillig das Gewicht seiner Arbeit auf die revolutionäre Tat, bewahrt sich jedoch eine eigene Ideologie, die sich zwangsläufig auch in seinen nebenher entstehenden revolutionären Schriften niederschlägt. Er agitiert öffentlich für die Partei, führt umsturzwillige Stoßtrupps, gehört zu den Drahtziehern mehrerer kommunistischer Aufstände und kapert ein Schiff, um zu Verhandlungen mit der 3. Internationale in die Sowjetunion zu reisen; er besucht als Agent der Internationalen Arbeiterhilfe russische Katastrophengebiete, nimmt aktiv am Wiederaufbau der russischen Wirtschaft teil, haut »auf Bestellung« Agitationsliteratur herunter und bleibt trotzdem, was er immer war: ein Halt suchender Anarchist, dem es »nicht viel« ausmacht, daß Lenin ihn bei ihrem einzigen Zusammentreffen »mit sichtlicher Ironie« als »Mitläufer« behandelt⁵⁰.

Jungs Sonderstellung spiegelt sich in seinem ganz unmarxistischen Revolutionsbegriff, der allen seinen Aktionen zugrunde liegt. Jung denkt zwar zu praxisnah, um wie seine Schwabinger Kaffeehausgefährten und Mitrevolutionäre Kurt Eisner und Gustav Landauer Demokratie als Freisetzung aller Kräfte der Individuen zu verstehen, Sozialismus

pflichteten, anarchistischen und syndikalistischen »Allgemeinen Arbeiter-Union — Einheitsorganisation« (AAU-E), die von den vereinigten Betriebsorganisationen der KAP, der AAU, abgesplittert war. Nach Versickern dieser ultralinken Sammlungsbewegung unterstützt Pfemfert mit seinen weniger und weniger werdenden Mitarbeitern wechselnde anarchistisch-kommunistische Gruppen abseits von KPD und KAP, um die Räteidee zu fördern und das Räteresystem herbeizuzwingen.

⁵⁰ Franz Jung, *Weg*. S. 179 und 157.

mit Anarchismus gleichzusetzen und für die »Realpolitik des Idealismus« zu kämpfen⁵¹; er ignoriert aber ebenso konsequent die Parteilehren Marx', Engels' und Lenins, die er offensichtlich nie mehr als oberflächlich zur Kenntnis genommen hat, distanziert sich von den deutschen »Marxpaffen« und »Thesenfabrikanten«⁵² und verschmilzt die bolschewistische Gewaltlehre von der Diktatur des Proletariats mit der Psychoanalyse Otto Groß', der Biosophie Ernst Fuhrmanns und dem Vitalismus von Raoul Francé⁵³. Die Revolution, umrissen als »Schrei nach Erleben, [...] Arbeit und Liebe« und definiert als »der Bewegung des Weltatems nachgehender und angepaßter, melodisierter Widerspruch«, ist ihm daher »rhythmisches, lebendige Gemeinschaft gewordenen Geschehen«, das den einzelnen aus seiner Isolation reiße, in der Solidarität aller gründe und den Glauben an Gott und den Staat durch den Glauben an die Menschheit ersetze⁵⁴. Allerdings könne diese Revolution nur von der einzig revolutionsfähigen, revolutionsreifen und revolutionssiegreichen Klasse der Ausgebeuteten und Unterdrückten, der Besitz- und Wertlosen vorangetragen werden, weil nur sie zur Gemeinschaft zu finden vermöge⁵⁵. Um

51 Kurt Eisner, Die Aufgabe der Räte. 1918. In: *Die halbe Macht den Räten*. Ausgewählte Aufsätze und Reden. Hrsg. v. Renate und Gerhard Schmolze (Köln, 1969), S. 281;

Gustav Landauer, Aufruf zum Sozialismus. 1919. In: *Die Münchner Räterepublik*. A.a.O., S. 20 (vgl. ders., *Zwang und Befreiung*. Eine Auswahl aus seinem Werk. Hrsg. v. Heinz-Joachim Heydorn [Köln, 1968]);

Kurt Eisner, Wahlrede vor den »Unabhängigen«. 1919. In: *Die Münchner Räterepublik*, S. 24.

52 Franz Jung, *Reise in Rußland*, S. 29; vgl. ebd. S. 16 und 30.

53 Helmut Kreuzer, *Boheme*, S. 354.

54 Franz Jung, *Die Technik des Glücks*. Teil 2. Mehr Tempo mehr Glück mehr Macht. Ein Taschenbuch für Jedermann (Berlin, 1923), S. 119;

ders., *Die Technik des Glücks*. Psychologische Anleitungen in vier Übungsfolgen. [Teil 1] (Berlin, 1921), S. 24, 9.

55 Ebd., S. 49–52.

dieser Gemeinschaft willen, die schließlich alle Menschen umgreifen soll, müsse notwendig die Taktik des Klassenkampfes befolgt werden: Ordnung wie Disziplin sei daher in den Reihen der Proletarier durchzusetzen; denn sie sollen vereint die »Gesellschaft aus den Angeln« heben, die »Maschinen« und d. h. die Produktionsmittel erobern⁵⁶, die Klassenherrschaft sichern und auch vor Terror gegenüber Andersdenkenden nicht zurückschrecken, um das Glück aller zu erzwingen. Obgleich der individualanarchistische Ansatz dieser Überlegungen — wie Lenin sagen könnte — aus »umgestülpte[r] Bürgerlichkeit« erwächst und in »kleinbürgerliche[n] Revolutionarismus« abgeleitet⁵⁷, läßt er doch die Anerkennung der sowjetrussischen Praxis zu: Jung ist fasziniert von den Methoden der Bolschewiki, beachtet jedoch den theoretischen Überbau, dem sie zugehören, kaum.

Diese Kombination von anarchistischer Ideologie und bolschewistischer Taktik prägt notwendig Jungs schriftstellerisches Selbstverständnis, das sich unter dem Einfluß der Revolutionsereignisse radikal gewandelt hat. Denn vor der deutschen Revolution suchte Jung das Erlebnis des Ich als Grundlage und Ziel aller Schöpfung zu begreifen⁵⁸: er bezweifelte daher den Existenzwert außerpersonaler Fakten, warf — »eingeeengt und zerdrückt von einer dynamischen Vorstellungswelt« — Fragen auf, statt Erkenntnisse vorzutragen⁵⁹, und entwickelte einen monoman-hermetisierten, exaltiert-entfesselten Ausdrucksstil, der beispielhaft Zeugnis gibt für die Sprachkraft der expressionistischen Prosadiktion. Nach 1919 läßt er sich dagegen von jenen durchaus

56 Franz Jung, *Weg*. S. 213.

57 Wladimir Iljitsch Lenin, *Parteorganisation und Parteiliteratur*. A.a.O., S. 63;
vgl. ders., *Der »linke Radikalismus«*. A.a.O., S. 17.

58 Franz Jung, *Babek*, Sp. 432.

59 Ders., *Die uralte Mär*. In: *Die Aktion* 3 (1913), H. 16, Sp. 429;
ders., *Weg*. S. 64 und 329.

unexpressionistischen Darstellungsabsichten beeinflussen, denen auch die gleichzeitig entstehende sowjetrussische Propaganda- und Erziehungsliteratur gehorcht. Sie bestätigt den Autor früh, bewährt sich als Muster und wird von ihm als Vorbild zitiert; denn sie behandelt — wie Jung in mehreren Schriften über das neue Rußland festhält — die ersehnte Einordnung des Individuums in das kommunistische Kollektiv und findet dabei zu einer neuartigen, agitatorisch-politisierten Vortragsweise, die dem »praktischen Leben« der Massen gerecht zu werden verspricht und an den »soziologischen Entwicklungsgrad der Klassenkämpfe« angepaßt bleibt⁶⁰. »Aufklärung« als Werbung für die von der Partei gesetzten Zukunftsperspektiven, Analyse historisch vorgegebener Fakten, die ihre Wirkung »aus dem Aufzeigen der Schwächen des behandelten Objektes zieht«, Sachlichkeit, in der nüchternen Sichtung der »Sachen« begründet und zugleich ihre Veränderbarkeit suggerierend, prägen diese »proletarische Klassenkunst« ebenso wie der Vorsatz, die Kunst als Waffe und nicht um ihrer selbst willen einzusetzen⁶¹.

Bezeichnenderweise verschaffen nun aber die alten Dada-Gefährten Erwin Piscator und Wieland Herzfelde den in schneller Abfolge entstehenden revolutionären Agitations- und Propagandatexten Jungs breiteste Massenwirkung⁶².

60 Ders., *Das geistige Rußland von heute* (Berlin, 1924, Wege zum Wissen), S. 98;

ders., *Der neue Mensch im neuen Rußland*. Rückblick über die erste Etappe proletarischer Erzählungskunst (Wien, 1924), S. 7.

61 Ders., *Hunger an der Wolga*, S. 16;

ders., *Das geistige Rußland von heute*, S. 21;

ders., *Der neue Mensch im neuen Rußland*, S. 6.

62 Jungs Verlagsbeziehungen spiegeln Phasen seiner weltanschaulichen Entwicklung. Die Frühwerke erscheinen bei dem Freund Gerstenberg (Leipzig, 1912) und bei Weißbach (Heidelberg, 1913); seine eigentlich expressionistischen Texte

Da nämlich Jung die Klassenkämpfe nicht mit Rhetorik, Pathos und Emphase überzuckert wie manche seiner Generationsgenossen, sondern die Taktik der kommunistischen Machtergreifung technisch-exakt sichtbar zu machen weiß und seine anarchistische Privatideologie weitgehend hinter dem Lehrmodell der proletarischen Revolution zurücktreten läßt, kommt er den Intentionen der beiden Ex-Dadaisten entgegen wie niemand sonst⁶³. Wieland Herzfelde, durchdrungen von der Notwendigkeit »auf den Tag« gestellter »Agitation«, hat nämlich inzwischen den 1917 von ihm gegründeten Malik-Verlag zu einem »geistige[n] Sammelbecken für alle revolutionären Kräfte« gestaltet, »die von der bürgerlichen Weltanschauung weg dem Ideal einer klassenlosen Gesellschaft zustreben«⁶⁴: er will Romane in hoher Auflage zu niedrigsten Preisen vertreiben, die auf die Epoche »handelnd« einwirken, klar Stellung nehmen, Partei ergreifen und den »Mut zur ›Tendenz‹« aufbringen; er sucht theoretische Schriften zu verlegen, um »das Streben nach revolutionärer Erkenntnis anzuregen«, das »Wissen um den Klassenkampf« zu erweitern und der »Vergrößerung und

werden vom Aktions-Verlag vertrieben (Berlin-Wilmersdorf, 1915—1918; 1921 erscheint dort noch ein bereits zum sachlichen Stil der zwanziger Jahre überleitender Text); zwischen 1918 und 1921 werden Texte vom Kurt Wolff Verlag (Leipzig, 1918), vom Verlag der KAP (Berlin, 1920), von Hanf (Hamburg, 1921) herausgebracht; dann ist von 1921—1923 Wieland Herzfelde (Malik-Verlag) Jungs Verleger; danach werden Bücher von unterschiedlichen Verlagen angeboten: 1922 geht die Vereinigung Internationaler Verlagsanstalten (Berlin) voran; es folgen der Verlag für Literatur und Politik (Wien, 1924), Ullstein (Berlin, 1924), Gustav Kiepenheuer (Potsdam, 1927), Der Bücherkreis (Berlin, 1929—1931) und der Hermann Luchterhand Verlag (Neuwied Berlin-Spandau, 1961).

63 Vgl. Max Herrmann-Neisse, Franz Jungs neues Schaffen. A.a.O., Sp. 137.

64 Wieland Herzfelde, Über den Malik-Verlag. A.a.O., S. 23, 20 und 33.

Vertiefung« des »revolutionären Gesichtskreises« zu dienen; er bemüht sich, Dramen herauszubringen, die »die Revolution nicht als eine Sache literarischer Formspielerei« auffassen, »sondern als eine Angelegenheit des Klassenkampfes«⁶⁵. Vier epische Texte Jungs, überschrieben *Proletarier*, *Die Rote Woche*, *Arbeitsfriede*, *Die Eroberung der Maschinen*⁶⁶, erscheinen daher zwischen 1921 und 1923 in Herzfeldes *Roter Roman-Serie* als Band 1, 3, 4 und 9 neben Werken von Upton Sinclair, John Dos Passos, Oskar Maria Graf und Anna Meyenberg; zwei Traktate über *Die Technik des Glücks* und eine Reportage von der Hungerkatastrophe an der Wolga werden im gleichen Zeitraum als Einzelpublikationen gedruckt⁶⁷; die Stücke *Die Kanaker* und *Wie lange noch?* sowie *Annemarie* bilden die 1921 und 1922 gedruckten Bände 2 und 11/12 der *Sammlung revolutionärer Bühnenwerke*, die außerdem Dramen von Erich Mühsam, Upton Sinclair, Karl August Wittvogel, Xaver (d. i. Heinrich Stadelmann) und Felix Gasbarra enthält⁶⁸. Die Schauspiele Jungs gewinnen sofort die Aufmerksamkeit Erwin Piscators. Piscator hat am 15. 10. 1920 das »Proletarische Thea-

65 Ebd., S. 33 f. (aus einem 1922 veröffentlichten Verlagskatalog).

66 Franz Jung, *Proletarier*. Erzählung (Berlin, 1921, Die Rote Roman-Serie, 1);

ders., *Die Rote Woche*. Roman (Berlin, 1921, Die Rote Roman-Serie, 3);

ders., *Arbeitsfriede*. Roman (Berlin, 1922, Die Rote Roman-Serie, 4).

ders., *Die Eroberung der Maschinen*. Roman (Berlin, 1923, Die Rote Roman-Serie, 9).

67 Ders., *Die Technik des Glücks*. 2 Teile;

ders., *Hunger an der Wolga*.

68 Ders., *Die Kanaker*. — *Wie lange noch?* Zwei Schauspiele (Berlin, 1921, Sammlung revolutionärer Bühnenwerke, 2); ders., *Annemarie*. Ein Schauspiel in vier Akten mit Vorspiel und Nachspiel (Berlin, 1922, Sammlung revolutionärer Bühnenwerke, 11/12).

ter« zu Berlin eröffnet und inszeniert dort neben Dramen von Karl August Wittvogel, Ladislaus Sas, Lajos Barta, Maxim Gorkij und Upton Sinclair *Die Kanaker* und *Wie lange noch?*, während er *Annemarie* für das 1923/24 von ihm und Hans José Rehfisch geführte Central-Theater annimmt, aber aus ökonomischen Gründen nicht mehr auf die Bühne bringen kann. Piscator stößt auf Jung, weil er mit Bedacht Szenarien sucht, die als »Mittel im Klassenkampf« Propaganda für die Revolution machen sollen⁶⁹. Angeregt von den Theaterrevolutionären des russischen »Proletkult«, will er die unmittelbare Gegenwart einfangen, Wirklichkeit abbilden, um ihre Abschaffung herauszufordern, und revolutionierend »in das reale Leben« hineinwirken, indem er die Diskrepanz zwischen Sein und Sollen zum Anlaß »*der Anklage des Umsturzes und der Neuordnung*« aufgreift⁷⁰: »Einfachheit im Ausdruck und Aufbau, klare eindeutige Wirkung auf das Empfinden des Arbeiterpublikums, Unterordnung jeder künstlerischen Absicht dem revolutionären Ziel« seien dafür — so formuliert er 1920 — ebenso Voraussetzung wie die Ausbildung eines nichtexpressionistischen, völlig konkreten, zweckhaften Stils, der sachlich heißen dürfe, weil er »im Dienst einer Sache steht«⁷¹. Dieses kommunistische Propaganda-Theater, skeptisch beargwöhnt von

69 Erwin Piscator: Der Weg eines proletarischen Theaterleiters. 1931. In: *Schriften 2: Aufsätze Reden Gespräche*. Hrsg. v. Ludwig Hoffmann (Berlin, 1968), S. 84.

70 Ders., *Das Politische Theater*, S. 273 (Anmerkung von Ludwig Hoffmann);

ders., Paquets »Sturmflut« in der Berliner Volksbühne. 1926. In: *Schriften 2*, S. 18;

ders., Brief an »Die Weltbühne«. 1928. Ebd., S. 42;

ders., *Das Theater unserer Zeit*. 1927. Ebd., S. 23;

ders., *Das Politische Theater*. A.a.O., S. 132.

71 Ders., Über Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters. 1920. In: *Schriften 2*, S. 9 und 10;

ders., *Das Politische Theater*, A.a.O., S. 42.

der KPD und aktiv nur von den Gruppen um die KAP unterstützt⁷², verlangt zwangsläufig vom Autor extreme künstlerische Entsagung: »Kristallisationspunkt des proletarischen Kulturwillens«, »Zündstein für den Erkenntnisdrang des Arbeiters«, muß der Autor — nach Piscator — »seine eigenen Vorstellungen und Originalitäten hintanstellen lernen zugunsten der Vorstellungen, die in der Psyche der Masse leben, der trivialen Formen, die für jedermann klar und faßlich sind«⁷³. Mit solchen Tugenden kann KAP-Mitglied Jung dienen.

Denn er begreift sich nun selbst als »vorgestoßene Spitze der Leser und der Allgemeinheit, als technische Funktion, als Beauftragter«: während er in seinen früheren Büchern »immer nur alles um [...] den einen Punkt, wo das Menschliche im Menschen [...] sich offenbart«, gruppiert habe, interessiere ihn jetzt der Mensch nur noch als Repräsentant und Glied der Gemeinschaft⁷⁴.

Jung löst sich daher konsequent von seinen frühen Dramen. Er läßt die »Biomechanik« der zu Marionetten ihrer Egozentrik heruntergekommenen Figuren des 1912 im *Sturm* erschienenen *Puppenspiels* hinter sich zurück und entfernt sich auch von der Ich-Übersteigerung seines Räume, Zeiten und Menschen in subjektivem Erleben simultan umgreifenden Protagonisten *Saul*⁷⁵. Statt dessen müht er sich in den drei Agitprop-Stücken *Wie lange noch?*, *Die Kanaker* und *Annemarie*, das Klassenbewußtsein nivellierter Proletarier herauszubilden, die solidarisch vereint die sozialistische Menschengemeinschaft gewaltsam herbeizwingen sollen.

72 Ders., *Das Politische Theater*, S. 42.

73 Ders., *Über Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters*. A.a.O., S. 12.

74 Franz Jung, *Arbeitsfriede*, S. 8.

75 Ders., *Puppenspiel*. In: *Der Sturm* 2 (1911/12), S. 750; ders., *Saul*. A.a.O.

Während er jedoch stofflich jedesmal die gleiche Grundsituation voraussetzt und die materielle Not zum Streik getriebener und von Aussperrung bedrohter Arbeiter dem korrupten Schlemmerdasein der Bourgeoisie entgegenhält, potenziert er von Text zu Text mehr die pädagogischen Überzeugungsmittel, mit deren Hilfe er direkt oder indirekt den Willen zur Änderung der gesellschaftlichen Zustände heraufzufen möchte. In *Wie lange noch?*⁷⁶ genügt die Einzelexistenz des dem kapitalistischen Staat und seiner Gesetzesmaschinerie überantworteten Revolutionärs Paul, um in blitzlichthaf aufleuchtenden, unterkühlt-konstatierenden und karikierend-überzogenen Demonstrationenbildern die mangelnde Solidarität der Arbeiter vorzuführen und die Schiebungen der auf Machtsicherung bedachten Großbürger zu entlarven. Diesen plakativ herausgestellten Mißständen sollen unverblümt artikulierte revolutionäre Lehren entgegenwirken, die zusätzlich eingefügte Traumszenen vermitteln: die polemische Frage des Titels wird – so verraten Bild und Appell – ihre Antwort finden, wenn der »feste Block« der Arbeitereinheitsfront geschaffen ist (246)⁷⁷ und die »Werkstätigen aller Länder« (257) der revolutionären Losung folgen: »Geht auf die Straße. Reißt die Fabriken an Euch. Arbeitet los.« (260) *Die Kanaker* zeigen demgegenüber Kollektivgeschehen. Von Not und Verzweiflung zur Massen-

76 Piscator hat bei seiner Inszenierung des Stückes offensichtlich den Angriff auf die bürgerliche Justiz zugespitzt, denn die Titelfrage ist bei ihm ausgeweitet und lautet: »Wie lange noch, du Hure bürgerliche Gerechtigkeit?« (Das Politische Theater, S. 41).

77 Franz Jung, *Wie lange noch?* Zitiert nach: *Einakter und kleine Dramen des Expressionismus*. Hrsg. v. Horst Denkler (Stuttgart, 1968, Reclams Universal-Bibliothek, 8562–64). S. 233 bis 262.

Seitenangaben, die sich auf die literarischen Werke Jungs beziehen, werden fortan im Untersuchungstext selbst mitgeteilt, wenn es ohne Mißverständnisse möglich ist.

aktion getrieben, übernehmen ausgesperrte Arbeiter ihren Betrieb, bringen die Maschinen wieder in Gang und werden dafür als Räuber und Plünderer nach oberflächlicher Selektion an die Wand gestellt. Die Empörung, im Leser und Zuschauer bewußt geweckt und gegen Schluß zu aggressionslüsterner Wut angefacht, fundiert der als Dramenperson herbeizitierte Lenin: er wendet sich gegen H. G. Wells' Theorie vom Untergang der Schwachen, der »Kanakaker«, benennt in der Solidarität die Basis ihrer Macht und wirbt als Sprachrohr des Autors für das durchaus antileninistische Programm der von »Arbeitstrieb und Arbeitsfreude« (30) gesteuerten Gemeinschaft subjektiv enthemmter und entfesselter Menschen. Am geschicktesten geht Jung in seinem Drama von den Arbeitern der Grube »Annemarie« vor. Er konfrontiert die auf Kosten der Bergleute einheitlich handelnden Agenten des Kapitals mit der von häuslichen Nöten ausgelaugten, durch sexuelle und religiöse Spannungen entnervten, politisch gespaltenen Arbeiterschaft, bei der Revolutionsunlust, Hoffnung auf gewaltlose Machtübernahme und der Wille zu revolutionärem Terror widerstreiten. Schnappschußartig eingefangene Bilder ohne ausgeklügelten Anfang und Schluß, kontrastierend gesetzt und in filmisch-raschem Fluß vorgeführt, zeichnen umrißhaft den endlichen Aufstand der Arbeiter nach, lassen seinen Zusammenbruch ahnen und werden überwölbt von einer äußerst scharf umrissenen, bestimmten und konkretisierten Schlußallegorie, die nach der im Text entworfenen Zeitabfolge wohl um 1970 spielen dürfte: eine neue Generation »ziemlich gleich« aussehender Werktätiger (60), »sehr einfach, ohne Schmuck, doch farbig gekleidet« (60), zeugt von der »Innigkeit« (64) der proletarischen Menschengemeinschaft, die durch gemeinsames Leben und gemeinsame Arbeit den großen Sprung nach vorn getan und als Bund sozialistischer Menschen das Glück aller erzwungen hat. Diese über dem Panorama proletarischer Misere aufblühende Utopie — untermalt von der Melodie der Internationale, die glückliche Kinder fröhlich

flöten (63) — läßt bewußt den Zwischenakt aus, in dem die utopische Hoffnung realisiert werden muß: die Tat bleibt den Zuschauern überlassen; sie haben die Folgerungen aus Stück und Spiel in der außertheatralischen Wirklichkeit zu ziehen. Trotz allzu wohlfeiler Formeln, verblasener Ideologie und dramaturgischer Holzhammerteknik, die eingestandenmaßen jeden »Versuch einer Kritik« totschiagen soll⁷⁸, gelingt es dem Autor, die zeittypischen Stoffe einer im Umbruch befindlichen Gesellschaft wirkungsvoll zur Diskussion zu stellen, die Figuren zu soziologisch-politischen Exponenten zu stilisieren, die Handlung als Spiegel wirklichen Geschehens auszugeben und zum Vorbild für künftige Aktionen zu steigern. »Hier spricht ein Fachmann!«, sagt daher Fritz Gottfurcht 1925 über das Drama *Annemarie*, während *Die Rote Fahne* am 12. 4. 1921 zur Aufführung der *Kanaker* durch Piscator feststellt: »Das Publikum fühlt, daß es hier einen Blick in das wirkliche Leben getan hat, daß es Zuschauer nicht eines Theaterstücks, sondern eines Stückes wirklichen Lebens ist. [. . .] Daß der Zuschauer mit einbezogen wird in das Spiel, daß alles ihm gilt, was sich auf der Bühne abspielt«⁷⁹. Pädagogik, Tendenz und Propaganda kombinierend, bereitet Jung mit diesen Dramen eine literarisch-theatralische Ausdrucksweise vor, die — wie Erwin Piscator 1929 verlangt — an die Stelle des Privaten das Allgemeine, an die Stelle des Besonderen das Typische, an die Stelle des Zufälligen das Kausale setzen möchte⁸⁰.

78 Ders., *Die Kanaker*, S. 25.

79 Fritz Gottfurcht, Kurze Dramaturgie. In: *Die Premiere*. Blätter für wesentliches Theater. Hrsg. v. Hanns Horkheimer (Berlin, 2. Oktoberheft 1925), S. 35;

Die Rote Fahne (12. 4. 1921). In: Günther Rühle, *Theater für die Republik 1917–1933*. Im Spiegel der Kritik (Frankfurt am Main, 1967), S. 201 (vgl. Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, S. 45).

80 Erwin Piscator, Rechenschaft (1). 1929. In: *Schriften* 2. S. 50.

Näher noch kommt Jung diesem veristischen Stilprogramm in seinen gleichzeitig entstehenden und für das »Feuilleton in der kommunistischen Tagespresse« bestimmten⁸¹ Agitprop-Romanen: beschreibend, berichtend, erläuternd, zeigt er — wie Max Herrmann-Neisse 1921 versichert — in schlicht erzählten Handlungen »die Erlebnissphäre der Massen, die Tragödie des erst im Ansatz befindlichen Bewußtwerdens, der nivellierenden Einordnung, den Glücksschimmer, der ausgeht vom simplen Zusammenhalt des Klassengenossen mit dem Klassengenossen«⁸². Damit befreit sich Jung auch als Epiker von seiner literarischen Vergangenheit. Denn in den zwischen 1912 und 1918 erschienenen expressionistisch geteilten und aeternistisch hermetisierten Texten mit den sprechenden Titeln *Das Trottelbuch*, *Kameraden ...!*, *Sophie. Der Kreuzweg der Demut*, *Opferung*, *Der Sprung aus der Welt*⁸³ sezierte er brutal das dem Du ausgesetzte Ich: dabei skelettierte er nach Aussage zeitgenössischer Kritiker die Geschichten bis auf ihren »Rhythmus«, ließ Zeit, Raum, Personen in »Affektwirbel[n]« versinken und schien — wie Robert Musil 1914 beobachtet — »mit in den Taschen geballten Fäusten durch die Gesellschaft der andren« zu gehen⁸⁴. Jetzt, emporgerissen

81 Franz Jung, *Weg*. S. 193.

82 Max Herrmann-Neisse, *Franz Jungs neues Schaffen*. A.a.O., Sp. 137.

83 Franz Jung, *Das Trottelbuch* (Leipzig, 1912);
ders., *Kameraden ...!* Ein Roman (Heidelberg, 1913);
für die übrigen Titel vgl. Anm. 31.

84 Oskar Loerke, *Neue Dichtung*. In: *Die neue Rundschau* 27 (1916), Bd 2, S. 1565 f.;

Kurt Hiller, *Trottelglosse*. In: *Pan* 3 (1913), H. 21, S. 504;

Robert Musil, *Literarische Chronik*. In: *Die neue Rundschau* 25 (1914), Bd 1, S. 852.

Walter H. Sokel weist darüber hinaus mit Recht auf die »Konsequenz der Sprachzertrümmerung und Sprachumschaffung« hin, die in Jungs Romanen *Opferung* und *Der Sprung*

von der Revolution, rekt Jung offen und allen sichtbar die Faust. Die Romane *Proletarier*, *Die Rote Woche*, *Arbeitsfriede*, *Die Eroberung der Maschinen*, historisch konkret fixiert, politisch zweckbestimmt und revolutionsstrategisch kalkuliert, umreißen nämlich in sachlich begründeter Ausführlichkeit und eingängig-mitreisender Gebrauchssprache die Rolle des Kollektivs vor Anbruch und im Verlauf der Revolution, die diese Romane mitheraufführen wollen.

Entwickelt wird dieser Stil freilich schon in dem noch vom Aktions-Verlag 1921 herausgebrachten Band *Joe Frank illustriert die Welt*⁸⁵, der mittels fiktiver Reportagen, Berichte und Chroniken nüchterne Einblicke gibt in die Klassengeschichte der Arbeiterbewegung und den Stand der Weltrevolution. Das zeigt besonders nachdrücklich die 1921 von der *Roten Fahne* ausschnittsweise vorabgedruckte Geschichte »Mother Jones«. Gleich am Anfang gibt der Erzähler die Quelle seines Berichtes an: »Ich erzähle Euch auf Grund von Angaben der amerikanischen Zeitschrift ›Liberator‹.« (7) Darauf beglaubigt er das Geschehen: »Es ist die reine Wahrheit. Es ist nichts hinzugesetzt.« (7) Und schließlich motiviert er ausführlich die Gründe für die Wiedergabe: »Wir wissen zu wenig von den Kämpfen der amerikanischen Arbeiter.« (7) Dann baut er die Klassenkämpfer Amerikas zu Vorbildern für das deutsche Proletariat auf: nach genauer Fixierung von Ort, Zeit, Situation und der Nennung der Verantwortlichen beschreibt er nüchtern, kühl und klar ihren Kampf gegen Kapital und Regierung, weckt durch polemische Wiedergabe des konterrevolutionären Terrors der Macht-

aus der Welt vorgebildet ist und zum Sprachstil des späten Joyce, Döblin und Broch hinleitet (Walter H. Sokel, *Die Prosa des Expressionismus*. In: *Expressionismus als Literatur*. Gesammelte Studien. Hrsg. v. Wolfgang Rothe [Bern München, 1969], S. 170).

⁸⁵ Franz Jung, *Joe Frank illustriert die Welt* (Berlin-Wilmersdorf, 1921, Literarische Aktions-Bibliothek, 10).

haber die Parteinahme für die Arbeiter und steigert die faktenkundige Chronik zum prosaischen Heldenlied der Mother Jones, der Inkarnation des Kollektivs. Gleichzeitig schiebt er jedoch Lehren ein für die deutschen Proletarier: mit schulmeisternden Formeln wie »Merkt euch das« (8) oder »Achtet darauf [. . .]« (9) eingeleitet bzw. mit unverhüllter Drohung wie »Wenn aber — — —« (10) ausklingend, wollen sie vor Gewaltstreichern der deutschen Unternehmer warnen, die regierungsfromme Gewerkschaftsbürokratie brandmarken und auf den noch offenen Endkampf verweisen.

Die gelungene Verbindung von Situationsanalyse, aggressiver Polemik, suggestiver Belehrung, die die aufgebrachten Leser in den Kampf der Klassen hetzen soll, wird in den vom Malik-Verlag verbreiteten Romanen noch vervollkommenet. Ähnlich wie die Dramen immer wieder das gleiche Grundthema variieren, laufen diese Romane letztlich auf einen einzigen hinaus: *Proletarier* agitiert gegen die Klassenjustiz der absterbenden bürgerlichen Gesellschaft und den kapitalistischen Staat; *Die Rote Woche* beschreibt die sieben Tage, die sich zwischen Ausbruch einer lokal begrenzten Revolution und ihrer Unterdrückung erstrecken; *Arbeitsfriede*, 1921 in der *Roten Fahne* vorabgedruckt, berichtet vom kollektiv geführten Kampf um das Überleben einer Arbeitersiedlung und der Hoffnung auf den Gemeinschaftsstaat aller Werktätigen; *Die Eroberung der Maschinen* faßt alle Motive der vorausgegangenen Texte zusammen und öffnet den Ausblick auf die Weltrevolution, getragen von dem Bewußtsein: »Etwas marschiert in der Arbeiterschaft immer. Etwas geht trotz alledem immer vorwärts.« (114) Sämtlich in einem Zeitungsstil geschrieben, der vom Börsenbericht die trockene Sachlichkeit borgt und vom Leitartikel die Suggestivgebärden abgesehen hat, setzen sich alle vier Romane für die gleiche »Sache«⁸⁶ ein. Denn angesichts der

86 Ders., *Die Eroberung der Maschinen*, S. 136.

vergebenen deutschen Revolution, der Spaltung der Arbeiterparteien und des Versagens der Gewerkschaften sollen die werktätigen Menschen, »die gewissermaßen noch nicht richtig leben gelernt haben«, »zum Nachdenken« über ihre »Lage« gebracht, »in unermüdlicher Kleinarbeit« aufgeklärt und zur Besinnung geführt werden, daß »der Staat und der ganze Plunder« von ihnen abhängt⁸⁷. Daher geht in allen Romanen der zunächst angestimmte Ruf nach »Arbeit, [...] Wohnung, Kleidung, Brot« schnell in die Forderung nach dem »Sturz dieser Gesellschaft« und dem »Glück« aller über⁸⁸: die »Arbeiterklasse«, verwiesen auf die einende Idee der »Gemeinschaft und Revolution«, muß zum Glauben »an den endlichen Sieg des Sozialismus« bekehrt werden, hat die »Zukunft« der von den Werktätigen gemeinsam geschaffenen klassenlosen Gesellschaft zu antizipieren und soll die Sehnsucht nach der Weltrevolution in sich anfachen und wachhalten, um ihr mit der Vorbereitung auf »Das nächste Mal —« Schritt für Schritt näherzukommen⁸⁹. Dabei will der Autor bewußt nicht der untergehenden bürgerlichen Klasse gerecht werden, sondern sucht ihr und dem kapitalistischen Staat gewaltsam »den Rest zu geben«⁹⁰: seine vom marxistischen Standpunkt ins Reich der »Deutschen Ideologie« und des »Wahren Sozialismus« gehörenden Gemeinschaftsvorstellungen hindern ihn nicht, auch literarisch das bolschewistische Rezept der Terrorisierung des Gegners zu befol-

87 Ebd., S. 119;

ders., *Arbeitsfriede*, S. 70;

ders., *Die Eroberung der Maschinen*, S. 118;

ders., *Arbeitsfriede*, S. 67.

88 Ders., *Proletarier*, S. 8, 33;

ders., *Die Rote Woche*, S. 53.

89 Ders., *Die Rote Woche*, S. 60, 26;

ders., *Arbeitsfriede*, S. 23 f.;

ders., *Die Eroberung der Maschinen*, S. 75, 167–171, 136.

90 Ders., *Arbeitsfriede*, S. 94.

gen. Denn er teilt die von Mao Tse-tung erst 1938 formulierte Einsicht: »Die politische Macht kommt aus den Gewehrläufen«⁹¹.

Dieser propagandistische Revolutionsoptimismus, vorgebracht in Objektivität und Polemik, Zeitanalyse und Agitation mischenden Tendenzschriften, geht Jung erst um 1923 nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Aufstandsversuche in Deutschland verloren: »enttäuscht und verbittert« über die zur »Revolte der Minderwertigen« verdorbene soziale Revolution, gibt er seine »Illusionen von sozialistischer Gemeinschaft und Klassenkampf« auf und friert die Bereitschaft zur »revolutionären Aktion« ein⁹². Dazu haben freilich außer den entmutigenden Erfahrungen als Funktionär der zerfallenden KAP auch die Erlebnisse im nachrevolutionären Rußland der NEP-Periode beigetragen, die ihn seine Außenseiterexistenz schmerzlich empfinden ließen und die Einsicht weckten, »auf lange Sicht gesehen« immer nur als »Störenfried und Schädling« beim »Neuaufbau« der Gesellschaft erachtet zu werden⁹³. Der Sowjetunion für immer den Rücken kehrend, von der deutschen Arbeiterbewegung getrennt und zur Tatlosigkeit verdammt, sieht er sich erneut zurückgeworfen auf das eigene Ich, das die Frage nach dem, »was bleibt«, nur resigniert zu beantworten weiß: »Die Müdigkeit, daß alle Arbeit sich irgendwo totläuft; das Mißtrauen, daß jede Wahrheit veränderlich ist [...]«⁹⁴. Diese Skepsis, bald von selbstzerstörerischem Pessimismus aufgesogen, legt Jungs Willen brach und gibt schließlich auch Herbert Jhering unrecht, der in ihm noch 1928 einen »Mann« erkennen will, »nüchtern bis zu einer Phantastik, die er in

91 *Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung*, S. 74.

92 Franz Jung, *Weg*, S. 421, 413, 411 und 334.

93 Ebd., S. 290.

94 Ders., ... und nicht vergessen! In: *Gegner* 5 (1931), H. 3, S. 31.

Taten umsetzen muß, sachlich bis zu ökonomischen Traumvorstellungen, bewandert in Abenteuern und Statistiken [...]«⁹⁵. Denn Jung hat längst — wie er selbst bezeugt — nicht nur nichts mehr »zu tun«, sondern auch »nichts mehr auszusagen«⁹⁶. Das bezeugen sein 1927 erschienenes Drama *Geschäfte* ebenso wie der 1931 publizierte Roman *Hausierer*⁹⁷: beide Texte trocknen vor lauter Sachlichkeit die Poesie aus, versäumen aus Zeitnähe die Zukunft und gehen völlig unbeachtet unter — in jenen Jahren, die andere Autoren nutzen, um den veristischen Darstellungsstil der Agitprop-schriften Jungs weiterzutreiben und in Theorie wie Praxis der »Neuen Sachlichkeit« wiederaufleben zu lassen. Der durch die Revolution emporgetragene und zu Beginn der Zwanziger Jahre in Revolutionsalltag und Revolutionsliteratur nachhaltig wirkende Schriftsteller Jung kommt — wie Lenin sagen könnte — nicht mehr nach⁹⁸, als die Revolution von der Straße in die Literatur abgedrängt wird. Denn Jung hatte mit seinen literarischen Propagandatexten die Revolution auf die Straße tragen wollen. Antiexpressionistisch, wirklichkeitsbesessen und zeitverbunden, erfüllen sie sich

95 Herbert Jhering, *Theater als Organisation und Weckruf*. 1928. In: *Von Reinhardt bis Brecht*. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Bd 2 (Berlin, 1959), S. 308.

96 Franz Jung, *Weg*. S. 294 und 333.

97 Ders., *Geschäfte*. Eine Komödie (Potsdam, 1927); ders., *Hausierer*. Gesellschaftskritischer Roman (Berlin, 1931).

98 Wladimir Iljitsch Lenin, Brief an Maxim Gorkij vom 22. (oder 23.) 12. 1912. In: *Über Kultur und Kunst*, S. 506.

Neben Jung geraten die meisten Autoren des Malik-Verlags in Vergessenheit, die in einem ersten Anlauf Stil und Tendenz der »Neuen Sachlichkeit« auszubilden suchten: Erich Mühsam, Karl August Wittvogel, Hermynia Zur Mühlen, Oskar Kanehl, Anna Meyenberg, Andor Gabor u. a. Aus freilich anderen Gründen, aber mit vergleichbarer Intensität wird der Hauptautor des Verlags, Upton Sinclair, heutzutage in den USA hörbar totgeschwiegen.

daher — den Forderungen Lenins und Mao Tse-tungs gleichermaßen gemäß — durchaus als »ein Teil der gesamten revolutionären Sache des Proletariats« bzw. als »Rädchen und Schraubchen des Gesamtmechanismus der Revolution«⁹⁹. Trotzdem dürfte ein gewissenhafter Marxist geneigt sein, ihnen wegen subjektivistischer ›Rückstände‹ und ideologischer ›Abweichungen‹ jene Vorwarnung mitzugeben, mit der Martin Luther die *Apokryphen* einführt: »Das sind Bücher, so der heiligen Schrift nicht gleich gehalten, und doch nützlich und gut zu lesen sind.«

99 *Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung*, S. 354 (vgl. Wladimir Iljitsch Lenin, *Parteorganisation und Parteiliteratur*, S. 60).

DIE STRAMPELNDE SEELE:

Erich Kästner in seiner Zeit

I

Was Erich Kästner betrifft, so verwickelt sich die Literaturgeschichtsschreibung in die heillosesten Konfusionen. So wie sich sieben griechische Städte um die Geburt Homers stritten, so herrscht auch unter den deutschen Literaturhistorikern Uneinigkeit in bezug auf die Zuweisung von Kästners geschichtlichem Ort. Heinz Kindermann macht ihn zum teuflischen Vertreter nicht nur einer neuen, sondern gar einer radikalen Sachlichkeit¹, während Günther Müller ihn in seinem 1929 veröffentlichten Versuch über die Neue Sachlichkeit überhaupt ignoriert². Clemens Heselhaus hinwiederum nimmt Kästner über zwanzig Jahre nach diesen Augenzeugenberichten in seine Anthologie expressionistischer Lyriker auf (allerdings ohne jede Begründung, die er doch anderen bei ihm vertretenen Autoren gönnt)³, wohingegen Wilhelm Duwe ihn in jedem seiner zwei, erst 1962 neu redigierten Bände *Deutsche Dichtung des 20. Jahrhun-*

1 *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 21 (1933), S. 97 ff. X

2 Neue Sachlichkeit in der Dichtung. In: *Schweizerische Rundschau* (November 1929), S. 706—716. Immerhin waren bereits die Gedichtsammlungen *Herz auf Taille* und *Lärm im Spiegel* erschienen. X

3 Und zwar nicht etwa unter »Nachexpressionismus«, sondern unter der Rubrik »Expressionismus: Themen und Formen« in: *Die Lyrik des Expressionismus, Deutsche Texte* 5 (Tübingen, 1956).

derts zum Kronzeugen der Neuen Sachlichkeit macht⁴, ja rundweg zum »alleinigen Repräsentanten der Neuen Sachlichkeit« erklärt⁵. Max Ferdinand Eugen van Bruggen schließlich fühlt sich durch 1914 geschriebene Gedichte des Expressionismus an Erich Kästner erinnert⁶ und kommt zu der Folgerung: »Die trennende Linie zwischen Expressionismus und Neue(r) Sachlichkeit wird hier vage«⁷. Wer sich über derlei Verquickungen wundert, braucht bloß die Einleitung zu Richard Brinkmanns großem Forschungsbericht zu konsultieren, um vollends verwirrt zu werden, denn dort lautet bereits der erste Satz: »Den Namen ›Expressionismus‹ ... gebrauchen viele mit schlechtem Gewissen, weil sie nicht recht wissen, was er genau besagen soll«⁸, ein Vorbehalt, den der Verfasser eingestandenermaßen selbst teilt⁹.

II

Will man aus diesem Labyrinth der Meinungen einen Ausweg finden, dann muß man wohl das Phänomen unter die eigene Lupe nehmen¹⁰. Erich Kästner trat 1928, in einem

4 (Zürich, 1962). In Band I erscheint Kästner unter ›Lyrik. Neue Sachlichkeit‹, S. 211–218, in Band II unter ›Epik. Neue Sachlichkeit‹, S. 95/96.

5 Bd I, S. 216.

6 Es handelt sich um die Gedichte *Mordhymnen* von Joseph Tress und *In einer deutschen Stadt* von Ernst Blass. M. F. E. van Bruggen, *Im Schatten des Nihilismus. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation Deutschlands* (Amsterdam, 1946), S. 89/90.

7 Ebd., S. 91.

8 *Expressionismus, Forschungsprobleme 1952–1960* (Stuttgart, 1961), S. 1.

9 Ebd., S. 3.

10 Es gibt einige gute Abhandlungen über Kästner, die jedoch andere Wege gehen als ich im folgenden. Zu nennen sind vor allem Hermann Kestens Einleitung zur Gesamtausgabe von

für optimistische Äußerungen ungünstigen Augenblick, mit der Feststellung in die literarische Öffentlichkeit: »Wir haben der Welt auf die Weste gespuckt.« Nicht allein, daß die Welt als spießig gekleideter Bürger auftritt, ist das Wichtige an diesem Bild, noch auch daß ihr so salopp-redensartlich und verächtlich begegnet wird, sondern vor allem das »Wir«, mit dem eine ganze Generation gemeint ist, und zwar — wie die folgende Zeile deutlich macht — derjenigen, die »vor Ypern nicht fielen«¹¹. Dieses Wir ist, selbst wo es nicht ausdrücklich in Erscheinung tritt, die lyrische Persona Kästners und ersetzt das Ich individualistischer, elitärer Dichter. So viel pflegt bei ihm an Verdichtung und Präzision in einer Zeile zu stecken. *Kurz und bündig* ist nicht nur die Überschrift, die er einer Sammlung Epigramme gegeben hat, sondern ein Stilmerkmal seiner Dichtung überhaupt.

Schon der Titel des Gedichtes, dem die eben zitierten Verse entnommen sind — es handelt sich übrigens um das erste in dem Erstlingsband *Herz auf Taille* und somit um das erste Wort, das er seiner Zeit zuruft —, ist autobiographisch und lautet *Jahrgang 1899*. Es genügt meiner Meinung nach nicht, solche Titel journalistisch zu nennen¹². Sie sind historisch. Hier tritt ein Bewußtsein der Welt gegenüber, das seine Ge-

Kästners Werken, Band I (siehe Anmerkung 11), S. 5—31 und Karl August Horst, *Naivität und Vernunft*. In: *Merkur* 13 (Dezember 1959), S. 1175—1187. Erwähnenswert sind ferner noch Kurt Beutler, *Erich Kästner*. Eine literaturpädagogische Untersuchung (Weinheim und Berlin, 1967) sowie die beiden Schriften von John Winkelman, *Social criticism in the early works of Erich Kästner* (The University of Missouri Studies No. 4, 1953) und *The poetic style of Erich Kästner* (University of Nebraska Studies, New Series No. 17, 1957).

11 *Gesammelte Schriften, Band 1, Gedichte* (Köln, 1959), S. 11. Zitiert wird durchweg nach dieser Ausgabe. Die Seitenzahlen erscheinen hinfort eingeklammert im Text.

12 Winkelman, *The poetic style of Erich Kästner* (siehe Anmerkung 10), S. 18.

nese zum Paradigma einer ganzen anonym bleibenden Gruppe erhebt. Es stellt also keinen Widerspruch zur Wir-Haltung dar, wenn in diesen Gedichten viel Autobiographisches enthalten ist. Das Resultat der Konfrontation von Wir und Welt ist ein ganz bestimmtes Geschichtsgefühl.

»Wer die Welt von hinten sah/ der sah ihr ins Gesicht« (46), »Ja, wenn die Welt vielleicht quadratisch wär! / und alle Dummen fielen ins Klosett!« (48), »Die Zunge raus, Kultur!« (80) — heißt es von der Zeitgenossenschaft in endlosen, immer das Gleiche meinenden Abwandlungen mit teils oralen, teils analen Desillusionierungsgesten. »Wer nicht zur Welt kommt, hat nicht viel verloren« (178) — so lautet zum Beispiel der Beginn eines *Kurzgefaßten Lebenslaufs*. Man mag dies mit der Weltablehnung der Expressionisten in Verbindung bringen. Aber der Ton ist anders, und der Ton ist es, der die Lyrik macht, nicht weniger als die Musik. Expressionistisch würde es etwa heißen: »Im Windbrand steht die Welt«¹³. Das ist ein Kataklysmus, eine Untergangsvision. Bei Kästner ist es nur abwertend-mokantes Mundverziehn. »Hat nicht viel verloren« ist entstarrrte Phrase, in der keineswegs mehr die positiv-logische Entsprechung »also vielleicht doch ein wenig« zu spüren ist, sondern nur die gespielt gleichgültige Verächtlichkeit. Voll entfaltet sich aber das Lebensgefühl erst mit der darauffolgenden Zeile: »Er sitzt im All auf einem Baum und lacht.« In der humorvollen Absurdität dieses Bildes sonnt sich die eben verworfene Welt nachträglich nun doch ein wenig auf, und der aber noch zum Mißmut aufgeforderte Leser fühlt sich ermutigt, es mit dieser unvermeidlichen, alternativlosen Erde zu versuchen. Hier steckt der ganze Kästner: seine von heimlicher Hoffnung lügendestrafte Miesmacherei und sein halb von Gläubigkeit, halb Spielerei genährter Infantilismus, der sich weniger kryptisch als in solchen Gedichtzeilen in einer Reihe

13 Aus *Der Sturm* von Alfred Lichtenstein.

von weltberühmten Kinderbüchern niedergeschlagen hat. »Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter,« hat Novalis gesagt¹⁴.

Wie ist nun diese offen geschmähte, heimlich umworbene Welt beschaffen und von wem ist sie bevölkert? Was hat Kästner an ihr auszusetzen und was ihr entgegenzuhalten? Diese Fragestellung macht eines sogleich klar: An dem Zerwürfnis zwischen dem Wir und der Welt ist die soziale Struktur schuld, und an dieser wieder die Menschen selbst, genauer: die Dummheit der Menschen, die sich allem fügt. Die »Bösen« sind gleichzeitig immer auch die »Beschränkten« (121). Ohne die Menschen ist für Kästner die Schöpfung intakt. Aus dieser Einsicht ergibt sich zwanglos seine Satire ebenso wie seine Idyllik¹⁵. Unermüdlich beschwört er die Bilder einer friedlichen, von der Gesellschaft unberührten oder unverdorbenen Natur herauf: »Dann gäb es keine Menschen mehr. / Dann wär das Leben nett. // Wie dann die Amseln und die Veilchen lachten!« (48)¹⁶ Für einen Großstadtdichter und Asphaltliteraten besingt Kästner verätherisch oft die stumme Natur. *Ein Baum läßt grüßen* (41), *Besagter Lenz ist da* (45) und *Weihnachtsfest im Freien* (202) sind nur einige von den Gedichten, die schon im Titel die Sehnsucht nach dem einfachen Leben konzedieren. Aber auch in vorwiegend gesellschaftskritischen Gedichten fehlt es keineswegs an ähnlichen Stellen. Der scharf satirische *Hymnus an die Zeit* (45), wo angefangen beim gewöhnlichen Zeitgenossen bis hinauf zum lieben Gott mokante Hiebe ausgeteilt werden, endet mit dem Geständnis:

Ich möchte einen Schrebergarten haben,
mit einer Laube und nicht allzu klein.

Es ist so schön, Radieschen auszugraben . . .

¹⁴ Aus *Blütenstaub*, Aphorismus 97.

¹⁵ Schon Schiller verbindet die beiden in *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

¹⁶ Vgl. auch die Gedichte *Das letzte Kapitel* (216) und *Ein Kubik-kilometer genügt* (274).

Das ist mindestens seit Voltaires *Candide* die Antwort aller Spötter und Aufklärer auf die unheilbare Verdrehtheit der Welt. Ganz zu Kästners Eigentum wird das Gedicht aber erst durch die letzte Zeile: »Behüt dich Gott, es hat nicht sollen sein!«, die in allen literarischen Regenbogenfarben schillert. Hier wird die Sentimentalität so dick aufgetragen, daß sie sich gleichsam überschlägt, zur Selbstverhöhnung und dadurch zur Zurücknahme der rührseligen Anwendung führt. Gleichzeitig aber fügt sich die einem bekannten sentimentalien Lied parodistisch entnommene Zeile bruchlos in den beißenden Spott-Ton der sozialen Anklage, so daß man nicht mehr recht weiß, ob der Dichter mit eigener Stimme gesprochen hat und sich den Schrebergarten wünscht, um dem üblen Treiben der Welt zu entfliehen, oder ob die Liebe zur Laube den Heucheleien der an »totalem Knochenschwund« laborierenden Zeitgenossen zuzurechnen ist. Vorbereitet ist man ja längst auf die Parodie durch den Hinweis auf die Kindertrompete im Untertitel, die traditionell zum »Behüt dich Gott« gehört, und die böswillige Verkoppelung von absichtlich entpoetisierten Goethe-Zitaten und Zeilen aus der *Wacht am Rhein*:

Tagsüber pünktlich; abends manchmal Gäste.
Es braust ein Ruf von Rüdesheim bis Oppeln:

mit der Sprache der kommerziellen Werbeslogans:

»Der Schlaf vor Mitternacht ist doch der beste!«

Und dennoch! Wer kann leugnen, daß aus dem »Es hat nicht sollen sein« der letzten Gedichtzeile Sehnsucht, Bedauern, Sentimentalität und Resignation nachklingen. Diese Fähigkeit des Dichters, so vieles von dem, was er leidet, nicht bloß zu sagen, sondern ohne Selbstpreisgabe andeutend in der Schwebe zu halten, ist poetische Formkunst wie irgendeine.

Wir sehen: das spottende und das tränende Auge, Satire und Idylle gehören zusammen, sind ohne sezierenden Ein-

griff in den Organismus dieser Poesie nicht voneinander zu trennen. In den besten Stücken wirkt dies nämlich nicht als ein bloßes Nebeneinander, sondern wie eine unauflösbare dichterische Verwobenheit, so zum Beispiel in dem Frühlingsgedicht *Besagter Lenz ist da* (45). Indem das der Kanzleisprache entlehnte Adjektiv zum Klischee »Der Lenz ist da« hinzutritt, wird bereits dem Titel die Banalität genommen, der Wechsel der Jahreszeiten in die städtische Zivilisation hineingezogen, dem Vorwurf der Sentimentalität vorgebeugt und doch das Phänomen selbst unangetastet gelassen. So entsteht der typisch schnoddrige Kästnerton. Das natürlich oder kreatürlich Atmosphärische, das man für klischeehaft abgenutzt erkennt und dessen man sich ohne ironische Distanzierung schämen würde, wird mit Hinweisen auf Technik und Moderne versetzt und so das ewig Wiederkehrende mit dem bloß Gegenwärtigen verbunden, Zeit in Geschichte verwandelt. Diese Durchdringung kennzeichnet das ganze Gedicht. Formulierungen wie »Am Himmel tanzen blanke Aeroplane«, »Der Lenz ist da«, »Die Welt wird frisch gestrichen!«, »Die Sonne heizt« sind nur besonders deutliche Illustrationen dieses Prinzips. Andeutungsweise findet es sich in jedem Vers. Das Gedicht ist völlig durchkomponiert, und ebenso charakteristisch wie die Überschrift ist auch die Zusammenfassung in den beiden Endzeilen:

Es ist zwar jedes Jahr dieselbe Sache,
doch es ist immer wie zum erstenmal.

Das Wort »Sache« verdankt seine Verwendung dem Bedürfnis des blasierten Großstadtliteraten, der sich auf keinem Gefühl ertappen lassen darf. So abgesichert, stellt die letzte Zeile die naturmagische Verzauberung wieder her¹⁷.

¹⁷ Man sollte die Illustrationen der Kästnerschen Gedichtbände in diesem Zusammenhang nicht ganz außer acht lassen. Namentlich Erich Ohser hat dieses Prinzip gut verstanden, zum Beispiel in seinem graphischen Kommentar zu dem

Diesem Verständnis ist nur noch eins hinzuzufügen: Den Bereich des Heilen, wohlätig Ursprünglichen vertritt bei Kästner sehr oft das Kind. Der Sehnsucht nach dem Schrebergarten kommt diejenige nach der Kinderstube gleich. »Klein zu sein. / So klein wie nagelneue Kinder sind!« (81) wünscht sich Kästner eigentlich unausgesetzt, wobei natürlich das Eigenschaftswort »nagelneu« die nun schon durchsichtig gewordene Rolle der zivilisatorischen Absicherung gegen den Vorwurf der Gefühligkeit spielt. Die Nachbarschaft von Kästners bissigen Attacken auf die Kultur (»Noch gibt es Neger ohne Uhr, / und Dörfer ohne Operette, / und Eskimos ohne — Pardon! — Klosette« [80]) und seiner intakten Kinderwelt ist oft bemerkt, aber nicht immer richtig verstanden worden. Die Distanz von der Satire zum Kinderbuch ist seit *Gullivers Reisen*, ja seit dem *Don Quijote* stets eine sehr geringe gewesen. Bei Kästner ist sie vollends in nichts zusammengeschrumpft, aber so deutlich wie in dem Gedicht *Jardin du Luxembourg* (79) ist selbst bei ihm die Identität von Garten, Eden und Kindheit nur selten:

Dieser Park liegt dicht beim Paradies.
Und Blumen blühen, als wüßten sie's.
Kleine Knaben treiben große Reifen.
Kleine Mädchen tragen große Schleifen.

Der Wunsch nach Rückkehr zu einem Naturzustand verhält sich zum Kulturpessimismus wie die Lobpreisung der Kindheit zum Angriff auf das Erwachsensein:

Eines merkt man stündlich und täglich:
Kinder sind hübsch und offen und gut,
aber Erwachsene sind unerträglich. (211)

Diese Problematik erklärt das Vorhandensein von zahlreichen Jugend-, Kinder- und Wiegenliedern in Kästners

Gedicht *Ansprache einer Bardame* (54), wo unter anderen Gegenständen ein Kinderschuh, ein Klistier und ein Gebetbuch in Eintracht nebeneinanderstehen.

lyrischen Sammelbänden und die dem Verlangen nach Ursprung und Geborgenheit ebenso entsprechenden Muttergedichte. Das Kind ist beides: verklärter Rückblick in eine schöne Zeit und Hoffnung auf ein besseres Morgen. Die Gemeinsamkeit, die den Schritt in die Vergangenheit mit dem Vorauseilen in die Zukunft verbindet, ist Abscheu vor der Gegenwart.

Neben den Frau Großhennigs, die mit verhaltener, nur nach außen aufgerauhter Zärtlichkeit an ihre Söhne schreiben; den Buchhaltern, die ihre Wäsche zu Müttern nach Hause schicken; neben den Proto- und Krypto-Kästners, die im Geiste oder mit der Eisenbahn sentimental-nüchterne Heimreisen in die Stadt ihrer Kindheit antreten, ist in diesen Gedichten eine endlos anmutende Reihe von Gestalten angesiedelt, von deren Zusammenstoß mit der verruchten Stadtzivilisation der Dichter symbolisch oder unverhüllt, mehr humorig oder mehr melancholisch, manchmal bis zum erwogenen (120, 194), ja sogar bis zum tatsächlich verübten Selbstmord (155, 161, 199) berichtet. Der Zusammenprall mit der unpersönlichen Stadtwelt, in dessen Verlauf der Einzelne unterliegen muß, wird gelegentlich ganz konkret in dem Vorgang des Überfahrenwerdens dargestellt, wie in dem Gedicht *Besuch vom Lande* (192), wo in uralter Gegenüberstellung von Provinz und Sündenbabel die naiven Fremden, denen Berlin »zu groß« und »zu wild« ist, auf dem Potsdamer Platz schließlich überrollt werden; und vielleicht noch charakteristischer in *Gedanken beim Überfahrenwerden* (180), dessen Protagonist in der Stunde des Sterbens nicht etwa wie sonst in der Literatur zu Selbsterkenntnis und authentischer Existenz durchbricht, sondern, von der Trivialkultur der modernen Industriestadt genormt, wie er ist, seine banalen Denkmaschen bis in den Tod hinein fortstrickt.

Die Gequälten und Zukurzgekommenen, die Einsamen und Enttäuschten, die Verstoßenen und längst Vergessenen machen einen großen Teil des Personals aus, von dem

Kästners »kleine Versfabrik« (178) betrieben wird. Manchmal gelangt nicht nur das Resultat, sondern der ganze Prozeß des Ausgelaugtwerdens durch die sinnlose Maschinenkultur zur Verbildlichung, wie in *Kurt Schmidt, statt einer Ballade* (161), wo der Titelheld, kaum zufällig ein Fabrikarbeiter, nach und nach seiner Hoffnungen und Illusionen beraubt wird und schließlich, völlig aufgerieben, seinem entleerten Leben ein Ende bereitet.

Hierher gehören auch die vielen Gedichte, die gereimte, auf tatsächliche Ereignisse zurückgehende Zeitungsberichte sein sollen, wie *Der Handstand auf der Loreley* (231) oder *Die Ballade vom Herrn Steinherz* (246), in denen eine ursprünglich humane Regung durch die Verderbtheit der Welt ins Groteske oder Gräßliche verzerrt wird. Eine ähnliche Kategorie bilden auch die vielen Gedichte über die erotischen Beziehungen der Menschen, an denen sich die Zwilingskrankheiten des Zeitalters, Perversität und Entfremdung, besonders deutlich machen lassen. Bevorzugt werden von Kästner verlassene oder mißbrauchte Frauengestalten, wohl weil er an dem Unrecht, verübt am »schwachen Geschlecht«, die ganze Brutalität der zeitgenössischen Gesellschaftsformen aufzeigen kann. Diese Vignetten, in denen sich Zartheit des Gefühls und teils pikantes, teils kaltschnäuziges Beimnamennennen, also wieder Idylle und Satire, unnachahmlich mischen, gehören zu seinem Gelungensten. Daß wir hier oft das Liebesmotiv mit dem bereits untersuchten Kindheitsmotiv verbunden finden, die sich zusammen zu einer Chiffre der Verlassenheit zu steigern vermögen, darf bei einem Dichter, dessen Stärke das Orchestrieren ist, nicht wundernehmen. Übrigens sei darauf hingewiesen, daß die vielfältige Verschlingung und Verknüpfung von einigen wenigen Motiven in immer neuen Mustern und Tongebilden ein Merkmal aller großen lyrischen Begabungen zu sein scheint.

Ein sehr bezeichnendes Gedicht der angedeuteten Art ist Kästners Lied von den Großstadt-Stenotypistinnen (40),

deren Hämmern auf den Schreibmaschinen die monotone Mechanik der Industriegesellschaft adäquat vertritt. Der Hinweis darauf, daß diese Beschäftigung als Ersatz für das von Mädchen der Mittelschicht sonst wohl erwartete Klavierspielen gelten kann, beschwört Vorstellungen von Déclassement herauf. Der Beweis für die Unfreiwilligkeit des ökonomischen Frondienstes wird auch gleich geführt: »Wer Geld besitzt«, heißt es, »braucht keines zu verdienen.« Das alles ist in bloß drei Zeilen gesagt. In der vierten und letzten der ersten Strophe kann sich der Dichter jetzt den Luxus einer rein formalen Unterstreichung seiner Aussage leisten: »Wir haben keins. Drum hämmern wir.« Mit dieser Rückkehr zum Hämmern des Anfangs ist der sinnlose Teufelskreis eindrucksvoll geschlossen. Daß zu einer rein wirtschaftlich bedingten, das Individuelle ausschaltenden Lebensweise — man erinnere sich daran, daß dieses Gedicht *Chor der Fräuleins* heißt — die alte Geschlechtsmoral von »Zucht und Ehren« nicht paßt, daß das Mechanische des Arbeitsprozesses sich auch auf die Liebesbeziehungen der in ihn eingespannten, zu *Fräuleins* degradierten Mädchen erstreckt, leuchtet sofort ein, sobald Kästner darauf anspielt. Wie er es tut, ist freilich meisterhaft. »Wir winden keine Jungfernkranze mehr,« lautet das burschikose Geständnis. Aber der Vers hat es in sich. In ihm mischt sich formal die gegen die Oper alten Stils gerichtete Parodie mit der inhaltlichen Absage an veraltete Vorstellungen. Wie die Gedichtzeile einen Bildungswert der Vorkriegsbourgeoisie im Phrasenhaften erstickt, wie die einer festlich sakralen Vorstellungswelt entstammende Zeremonie mechanisiert wird, stellt im kleinen eine Parallele zum Gesamtvorgang des Gedichtes vor. Und darauf folgt nun die Zeile »Wir überwandn sie mit viel Vergnügen« mit ihrem frechen Wortspiel. Hier bildet sich sozusagen vor den Augen des Lesers eine neue, dem Industriebürokratismus angepaßte Gesellschaftsmoral heraus. Auch die Religion wird konsequenterweise abgelehnt: »Uns brauchd kein innrer Missionar zu retten!« heißt es mit

Ausrufungszeichen. Diesen Herausforderungen folgen dann freilich, wie erwartet, Idylle und Resignation. »Nur wenn wir Kinder sehn, die lustig spielen / ... dann sind wir traurig. Doch das geht vorbei.«

Nicht müde wird Kästner, das Los der herumgestoßenen, degradierten, mißbrauchten und dennoch ihre menschliche Güte bewahrenden Großstadtfrau zu gestalten. Wo er gleichzeitig seine persönliche Sympathie und seine satirische Verachtung anbringen kann, dort entstehen seine besten Gedichte, und sie kommen an Kunstfertigkeit, Witz, Thematik und Haltung den Werken seiner Zeitgenossen George Grosz und Frans Masereel¹⁸ nahe. Aber in den Schilderungen des entzauberten Lebens erschöpft sich Kästners Zeugnenschaft nicht. Wir müssen jetzt untersuchen, was denn eigentlich der Inhalt seiner Zeitkritik ist. Die vier vor der Machtübernahme durch die Nazis publizierten Gedichtbände enthalten ein breites Spektrum sozialer Schäden, gegen die Anklage erhoben wird. Immer wieder sind es aber zwei große Grundübel mit ihren mannigfaltigen Begleiterscheinungen, die Kästner unter Aufbietung aller seiner rhetorischen Machtmittel anprangert: Krieg und Armut. Als drittes käme noch die spezifisch deutsche Spielart dieser Schreckgespenster hinzu. Kästners besonderes Verdienst ist auch hier die Kunst der Verzahnung, der es zu verdanken ist, daß die Erscheinungen in ihrer vielfachen Zusammenwirkung aufgezeigt und dadurch als Ausdruck einer einheitlichen Sozialordnung gekennzeichnet werden. So manches Gedicht ließe sich als brillante Etüde von Beziehungen auffassen.

Die verführten, der konventionellen Moral zuwiderlaufenden erotischen Abenteuer seiner Generation werden zum Beispiel bereits im ersten Gedicht von *Herz auf Taille*, ja in der ersten Strophe dem Krieg zur Last gelegt:

18 George Grosz 1893–1959; Frans Masereel, geboren 1889.

Wir haben die Frauen zu Bett gebracht,
 als die Männer in Frankreich standen.
 Wir hatten uns das viel schöner gedacht.
 Wir waren nur Konfirmanden.

Das als in dieser Strophe hat auch die Bedeutung von weil. Und der desillusionierende Charakter dieser unguten Geschlechtsbeziehungen kann dann natürlich auch für vieles in dem gestörten, vom Dichter noch so oft geschilderten Verhältnis von Mann und Frau im modernen Leben verantwortlich gemacht werden. Auf diese Weise wird ein kunstvolles Netz von Ursachen und Wirkungen geknüpft.

Der Krieg wiederum erscheint als Folge einer besonderen Neigung der Deutschen zu Untertanengeist und Militarismus:

Wenn dort ein Vorgesetzter etwas will . . .
 Steht der Verstand erst stramm und zweitens still . . .
 Was man auch baut — es werden stets Kasernen. (56)

Schule und Kirche werden als staatlich subventionierte Institute zur Förderung des Patriotismus und der Kriegsbegeisterung verdächtigt: »Herr Rektor Jobst war Theolog / für Gott und Vaterland. / Und jedem, der in den Weltkrieg zog, / gab er zuvor die Hand,« heißt es einmal (183). Die Niederlage Deutschlands im ersten Weltkrieg wird folgerichtig als günstige Entwicklung begrüßt:

Wenn wir den Krieg gewonnen hätten,
 dann wär der Himmel national.
 Die Pfarrer trügen Epauletten
 Und Gott wär deutscher General. (163)

Eine solche Gesellschaftsordnung braucht zu Produktion und Kriegsführung reichlichen Bevölkerungszuwachs:

Jawohl, wir sollen Kinder fabrizieren.
 Fürs Militär. Und für die Industrie. (180)

Dieses Bedürfnis wird von Kästner in erfinderischer Abwechslung stets neu karikiert. »Die Nacht dem Staat« (90) heißt es einmal, »Der Staat braucht Kinder als Konserven« (164) ein andermal, oder »Dann holte man uns zum Militär, / bloß so als Kanonenfutter« (37). Und mit dem Eintritt der neuen Generation in den nächsten Krieg hat sich die Spirale wieder einmal um eine Windung weitergeschraubt.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, diese ohnehin recht gut bekannten Tatsachen durch weitere Beispiele zu belegen. Vielmehr gilt es zu fragen, ob sich Kästner damit begnügt, die Verhältnisse scheltend zu bemäkeln und die vom Leben Geohrfeigten liebevoll zu bedauern, allenfalls durch einen Galgenwitz zu trösten. Anders ausgedrückt: Welche Schlüsse zieht er aus dem überreichen Beobachtungsmaterial, das er Band auf Band vorlegt? Gibt es Anzeichen dafür, daß Kästner nicht nur um möglichst genaue Darstellung der Phänomene, sondern auch um das Auffinden ihrer letzten Ursachen bemüht war? Wir könnten jetzt mühelos Stellen anführen, wo er gegen die Armut ins Feld zieht, ebenso wie schon vorher gegen den Krieg, und zwar mit der gleichen grimmig-ironischen Strategie wie etwa in dem als »deutsche Allegorie« bezeichneten Gedicht *Hunger ist heilbar* (235), wo ein ins Hospital eingelieferter Patient zu Tode operiert wird und man zu spät entdeckt, daß er nur hungrig gewesen ist; oder wie in dem Gedicht *Vorstadtstraßen* (185), in dem die Aufforderung »Trinkt Magermilch« mit dem Kommentar »als ob sich das hier nicht von selbst verstände« versehen wird.

Damit kämen wir jedoch nicht vorwärts. Was uns weiterhilft, ist die Beobachtung, daß Kästner auch hier gelegentlich nach einer höheren Synthese strebt. Nicht oft, aber dem aufmerksamen Leser doch faßbar, richtet sich hinter dem Fragmentarischen der sozialen Anklage so etwas wie eine weltanschauliche Einheit auf. In dem *Brief an meinen Sohn* (226), wo ein zukünftiger Vater seinem nichtgeborenen Knaben geschichtlichen Anschauungsunterricht erteilt, wer-

den »Kohlengruben«, »Parks mit Marmorvillen« und »das Meer von weißen Kreuzen« in »Vaux und Ypern« in einer Weise aneinandergereiht, daß an dem ursächlichen Zusammenhang, den der Dichter herstellen wollte, nicht mehr zu zweifeln ist. Luxus, Armut, Krieg scheinen hier nur mehr verschiedene Aspekte oder Ausdrucksformen ein und derselben Wirklichkeit zu sein. Wer noch zweifelt, braucht nur ein wenig weiterzuschauen. Es gibt deutlichere Belege.

In dem Gedicht *Knigge für Unbemittelte* (90) findet sich eine eigentümliche Doppelzeile:

Den Millionären geht es schlecht.
Ein neuer Krieg käm ihnen recht.

Wo haben wir dergleichen Klänge schon gehört? Könnte dies nicht aus der *Dreigroschenoper* sein (sowohl *Herz auf Taille* mit dem Gedicht *Knigge für Unbemittelte* wie die *Dreigroschenoper* sind 1928 in die Öffentlichkeit getreten), etwa im ersten Finale »Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse«:

Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht,
Da hat er eben leider recht.

Diese Verwandtschaft ist nicht bloß eine auf äußerlichen Ähnlichkeiten beruhende Täuschung. An solchen Stellen erhebt sich Kästners Sozialkritik zu einer sonst nicht erreichten Wucht und Stärke, weil sie in einer einheitlichen, die ganze vielfältige Misere des Lebens zusammenfassenden Weltanschauung zu kulminieren, weil sie den imperialistischen Kapitalismus für alles verantwortlich zu machen scheint. Alle Widersprüche scheinen eine einfache Lösung gefunden zu haben. Übersieht man aber das Gesamtwerk Kästners, so läßt sich diese These nicht aufrecht erhalten. Man erkennt, daß solche Augenblicke vereinzelt dastehen, daß sie einer zufälligen Identifizierung von zwei Hauptübelständen, nicht aber einer ideologischen Entscheidung entspringen. Starke, in Kästners Geschichtsauffassung begrün-

dete Tendenzen wirken einer solchen allzu einfachen Lösung entgegen. Kästner ist kein militanter und schon gar kein doktrinärer Dichter. Aufpeitschendes Pathos ist nicht seine Sache, selbst in seinen schärfsten Tiraden nicht. Mit Heine und Brecht gehört er zu den wenigen großen sozial-kritischen Dichtern in deutscher Sprache. Aber er ist kein Revolutionär. Diese Feststellung soll natürlich kein Vorwurf sein oder gar einen Zweifel an Kästners sozialem Engagement anmelden, sondern bloß der näheren Bestimmung seines Werkes dienen, um die wir uns hier bemühen.

Der Einfluß der Literatur auf das Leben ist ohnehin nur schwer bestimmbar. Man begegnet da sehr auseinandergehenden Einschätzungen. Auf keinen Fall ist erwiesen, daß die poetisch-rhetorische Aufforderung: »Reißt die Kreuze aus der Erden« stärker auf die geschichtlichen Ereignisse wirkt als die ironisch-präzise Aufdeckung von sozialen Mißständen. Gemeint ist hier etwas anderes: Die Betrachtung eines literarischen Werkes, zumal eines politisch engagierten, ist unvollständig, solange nicht der Versuch gemacht worden ist, den historischen Erwartungshorizont abzustecken, innerhalb dessen sich die Auseinandersetzungen abspielen. Kästners Welt ist ungleich der Brechtschen. Es ist eine dynamisch bewegte, aber keine »veränderbare« Welt, und daraus ergeben sich wichtige Unterschiede in Ton und Ethos. Immer wieder treffen wir auf Formulierungen, die sich von der Fortschrittsidee ironisch distanzieren. Im *Fabian* findet sich folgende Stelle:

Was war das für eine komische Kugel, ob sie sich nun drehte oder nicht! Er mußte an eine Zeichnung von Daumier denken, die »Der Fortschritt« hieß. Daumier hatte auf dem Blatt Schnecken dargestellt, die hintereinander herkrochen, das war das Tempo der menschlichen Entwicklung. Aber die Schnecken krochen im Kreise!

Und das war das Schlimmste¹⁹.

19 *Gesammelte Schriften, Band 2, Romane*, S. 44.

Immer wieder betont Kästner: »Die Welt bleibt rund« (48), was heißt, daß dies ihr Wesen ist, daß die Versuche, sie zu ändern, von vornherein zum Scheitern verdammt sind. Die Lobesworte, die er dem ausdrücklich als Revolutionär gesehenen Jesus (207) widmet, treffen auf jeden Sozialreformer zu, einschließlich auf Kästner selbst: »Du kämpfst tapfer gegen sie / und gegen Staat und Industrie.« Was war aber das Resultat des Opfers? »Du starbst umsonst. Und alles blieb / beim Alten.« »Die Entwicklung der Menschheit« (223) endet trotz aller technischen Errungenschaften mit der Erkenntnis, daß die Protagonisten dieses gewaltigen Geschichtsablaufs »im Grund noch immer die alten Affen« sind. Der Weisheit letzter Schluß muß also unter diesen Umständen sein: »Zwecklos ist, daß sich der Globus dreht« (132). Kein soziales Experiment kann daran etwas ändern, das macht der Dichter klipp und klar in der *Kleinen Rechenaufgabe* (271):

Allein ging jedem alles schief.

Da packte sie die Wut.

Sie bildeten ein Kollektiv

und glaubten, nun sei's gut.

Aber weit gefehlt! Denn »addiert die Null zehntausend Mal! . . . / Zum Schluß kommt Null heraus.« Was also tun? Manchmal sieht es so aus, als wolle Kästner es trotz allem nicht bei dieser völligen Resignation bewenden lassen. Freilich: der Wunsch, »alle Menschen gut zu machen«, ist die reine Lächerlichkeit. »Aber, bessern kann man sie.« (121). Die Auskunft, wie dies geschehen könne, bleibt uns der Mann Kästner schuldig. Charakteristisch für ihn ist das Ausweichen in die Utopie und in die Parabel, sobald es zu konkreten Vorschlägen kommt. Ein Krieg wird verhindert, weil sich die Frauen widersetzen, indem sie ihre Männer, Söhne und Brüder einsperren und »die Herren der Bank und Industrie, / den Minister und General« übers Knie nehmen. Es ist nicht verwunderlich, daß dieses Gedicht den

Titel *Fantasie von übermorgen* (108) trägt. Die Gesellschaftsordnung gleicht einer Pyramide. Die oberen Steine sind wenige und die untersten tragen das meiste Gewicht. Eine Revolution würde vielleicht die einzelnen Steine versetzen, aber am Prinzip nichts ändern. Was also tun? »Künftig keine Pyramiden mehr bauen.« Aber hier endet die *Be-lauschte Allegorie* (195), und wir erfahren weder, wie sich dieses Rezept ausführen ließe, noch wie das Gleichnis überhaupt zu verstehen ist.

Daß Kästner ein Moralist ist, hat er selber mehrfach gesagt, daß er Aufklärer sei, haben ihm andere bescheinigt. Sein Spiegelbild Fabian im gleichnamigen Roman weiß es ganz genau. Sein Ideal wäre, »die Menschen anständig und vernünftig zu machen« (Bd. 2, 44). Und weil er weiß, daß das aussichtslos ist, gibt er auf die Frage nach seinem Tun zur Antwort: »Ich sehe zu« (Bd. 2, 43). Kästners Welt ist eine einheitliche, nicht weil alle von ihm erkannten Auswüchse des modernen Lebens auf eine einzige, ideologisch definierte Ursache zurückgeführt würden, es sei denn, daß man als solche die Dummheit der Menschen ansehen wollte. Sie ist nicht einheitlich, weil sie keine Widersprüche enthält. Was ihr die Einheitlichkeit verleiht, ist ein bestimmtes Lebensgefühl und der dazugehörige Ton, die Sprache, die Kunst zu formulieren und zu nüancieren, kurz: Kästners Kunst als Lyriker. Man hat gesagt, er gebrauche die Sprache des Alltags, und er selber hat von seiner »Gebrauchslyrik« gesprochen. Diese Vereinfachungen sind irreführend. Wir haben gesehen, daß Kästner keine ausgefallenen Vokabeln verwendet und keine Neologismen liebt. Auch in den Bauformen seiner Gedichte bevorzugt er die geläufigsten Maße: vier- bis fünfhebige Verse, vier- bis fünfzeilige, meist gekreuzt reimende Strophen. In den Rhythmen ist Kästner wendig, einfallsreich, aber immer taktvoll, feinfühlig und unscheinbar. Am kunstreichsten ist er dort, wo es nicht auffällt. Seine Stärke liegt in der Ironie, der treffenden Formulierung, der Spitze oder Pointe. Freilich gebraucht er die

Umgangssprache, die jeder einfache Mensch versteht, sehr oft auch klischeehafte Redensartlichkeiten und bisweilen sogar Slang; aber niemals ohne eine kleine Übertreibung, einen parodistischen Anklang, eine blitzartig aufleuchtende Paradoxie, also niemals ohne ein intellektuelles Signal, eine künstlerische Absicht. Und das alles ist so abgewogen und effektiv angewendet, mit soviel intuitiver Richtigkeit zusammengefügt, daß es an Kunstverstand den besten Werken des sogenannten hohen Stils nicht nachsteht. Was Kästner zu einem Dichter, zu einem Lyriker von Rang macht, ist die unverkennbare Melodie, die diesen Gedichten entströmt. Denn wie seine Chansonette, deren »Ankündigung« er übernimmt (187), hat er »Musik im Bauch«. Und auch sonst trifft so manches, was er von dieser Dame sagt, haarscharf auf ihn selber zu, man muß nur die Pronomina verändern:

Er kennt das Leben in jeder Fassung.

Er kennt es per Du und per Sie.

Seine Lieder passen in keinen Salon.

Höchstens die Melodie.

Er singt, was er weiß. Und er weiß, was er singt.

Man merkt das am Gesang.

Und manches, was er zum Vortrag bringt,
behält man jahrelang.

Er pfeift auf das mühelos hohe C.

Und sein Ton ist nicht immer rund.

Das Herz tut ihm manchmal beim Singen weh.

Denn er singt nicht nur mit dem Mund.

III

Eine Durchleuchtung der poetischen Welt Erich Kästners war das Ziel der Untersuchung, aber nicht das einzige Ziel. Ist es möglich, aufgrund des bisher Dargestellten zu den so widerspruchsvollen Versuchen einer literarhistorischen Einweisung Kästners Stellung zu nehmen? Eines ist sicher:

unter den für expressionistisch gehaltenen sprachlichen und weltanschaulichen Tendenzen treffen die wenigsten auf unseren Autor zu. Sehr schnell kann man das gesamte Gebiet des Exaltierten, Visionären, Prophetischen als für Erich Kästner gänzlich uncharakteristisch ausklammern. Verglichen mit dieser Manier wirkt er tatsächlich nüchtern und sachlich, und es ist von hier aus, in der Abwendung von diesen Neigungen, daß man am ehesten zur Definition eines neusachlichen Stils gelangen und Kästner für ihn in Anspruch nehmen kann.

Am weitesten entfernt ist Kästner vom »Schreiten« des Expressionismus, für den ich als Beispiel nur zwei Zeilen aus Johannes R. Bechers Gedicht *Mein Schrei*, 1912 in der *Aktion*, erschienen, anführen möchte, um zu zeigen, wie fremd sie nach einer Beschäftigung mit Kästner anmuten:

Die trunkenen Nächte! Die trunkenen Nächte! —

Oh meine Jugend du! Blutende du! Empor, empor und aufstehn,
oh auferstehn!²⁰

Auch die »o Mensch«-Hymnik gewisser Expressionisten liegt Kästner fern. Er spottet sogar ausdrücklich darüber. »Der Mensch ist gut!« (64), heißt es in der ersten Zeile des gleichnamigen Gedichtes, mit dem Zusatz: »In Lesebüchern schmeckt das wie Kompott«. Sicherlich billigte er trotz der ironischen Verwahrung im Grunde die dahinterstehende Idee der Menschheitsverbrüderung. Denn das oft den Expressionisten zugeschriebene Gemeinschaftsdenken mit human-geistigem Akzent war zweifellos auch Kästners Sache. Aber die Expressionisten waren keine Aufklärer wie Kästner. Unbürgerlich wie die meisten waren oder taten, würden sie niemals wie er der Vernunft und der Anständigkeit, diesen erzbürgerlichen Tugenden, den obersten Platz

20 Zitiert nach Armin Arnold, *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen* (Sprache und Literatur 35, Stuttgart, 1966), S. 138.

in der Wertskala eingeräumt haben. Mit dem Rausch, der Ekstase und dem Sehertum der expressionistischen Lyrik hat also Kästner herzlich wenig gemein. Auch wenn wir unser Augenmerk auf das Sprachliche richten, kommen wir zu einem eher negativen Befund. In einer Untersuchung gelangt zum Beispiel Armin Arnold zum Schluß, daß »in keiner Epoche der deutschen Literatur ... so gewaltige Unterschiede im Sprachgebrauch der Dichter wie im Expressionismus«²¹ entdeckt werden können. Überhaupt scheinen die einzigen Gemeinsamkeiten ablehnender Natur gewesen zu sein: die Abwendung vom Realismus, vom Alltagsstil der Naturalisten, sowie der Wunsch, die gepflegte, verfeinerte Sprache der Symbolisten und Impressionisten durch etwas Neues zu ersetzen. Was Kästner betrifft, so hat man nun nicht das Gefühl, seine eigentümliche Sprachführung durch solche Abwehrkriterien erfassen zu können.

Auch wenn man mehr ins einzelne geht, läßt sich Kästners Praxis an der der Expressionisten kaum wiedererkennen. Weder hat er sich um die Erfindung einer neuen Sprache bemüht wie die Dadaisten, noch kann bei ihm von gewaltsamer Veränderung der Syntax, kühner Metapherntechnik, wilden Wortbildungen und peinlicher Vermeidung des Redensartlichen gesprochen werden. Er hat sogar bewußt das Zitat und die abgedroschene Phrase benutzt, wenn auch zu ironischen und parodistischen Zwecken. Von einem Umbrechen der Rhythmen durch Ellipsen, von gewagten Neubildungen, wie etwa dem berühmten »schamzerpört« des August Stramm²², oder unerhörtem Pathos, wie sie den Expressionisten nachgesagt werden, ist jedenfalls nicht das geringste zu bemerken.

Dennoch gibt es Aspekte des Expressionismus, denen Kästner näher zu stehen scheint. Ein holländischer Forscher sieht im europäischen Nihilismus, für den Deutschland be-

²¹ Ebd., S. 53.

²² Aus dem Gedicht *Freudenhaus*.

sonders anfällig gewesen sein soll, eine Verbindung zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Ausdrücklich sagt er: »Wir erkannten bereits eine Ähnlichkeit der *Nihilistischen Litanei* . . . und der schnoddrigen *Zynismen* . . . im Expressionismus mit Äußerungen der Neuen Sachlichkeit und wiesen auf *Erich Kästner* hin, aber auch in anderen Abschnitten . . . begegnen wir zynisch-nihilistischen Äußerungen, welche die Neue Sachlichkeit vorbereiten.«²³ Zum Beweis zitiert er ganze Strophen aus Kästners *Herr im Herbst* und *Die Welt ist rund*, die angeblich einen ebenso »frech-melancholischen Nihilismus« bekunden wie gewisse Dichtungen des Expressionismus. Ein drittes Gedicht aus der Sammlung *Herz auf Taille*, des Titels *Apropos, Einsamkeit*, drücke Sehnsucht nach der Kindheit aus, die als »infantile Haltung in nihilistischer Situation« auch im Expressionismus vorkäme.

In dem Abschnitt *Nihilistische Litanei*²⁴ charakterisiert der Autor die infantile Haltung mancher Expressionisten als einen Protest gegen die Sinnlosigkeit und Unvernunft der Welt, die nicht mehr ernst genommen, ja als Harlekinade dargestellt werde. Dies ginge einher mit einem Gefühl der Wehr- und heimlichen Hilflosigkeit und drücke sich in müder Gleichgültigkeit, melancholischem Zynismus, frechen Witzeleien und leierndem Ton aus. Wir wollen dahingestellt sein lassen, ob diese Kriterien scharf genug gefaßt sind, um mit der wünschbaren Präzision an einzelnen Gedichten erprobt zu werden. Auf den ersten Blick lassen sich einige von ihnen immerhin auf Kästner anwenden.

Der Unterschied zwischen den expressionistischen und neusachlichen Dichtern liege lediglich in einer fortschreitenden Vertiefung des Nihilismus: die Expressionisten hätten noch unter ihm gelitten und sich verzweifelt gegen ihn gewehrt, während die Neue Sachlichkeit ihn kühler und schon

23 M. F. E. van Bruggen, S. 228.

24 Ebd., S. 85—92.

als selbstverständlich hingenommen habe. Genannt werden neben Kästner noch Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht und Joachim Ringelnatz als 1930 tätige zynisch-nihilistische Dichter.

Nun muß man von dieser Identifizierung von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit aufgrund eines um sich fresenden Nihilismus gewisse Abstriche machen. Die religiöse Bindung des Autors, die besonders im letzten Kapitel zutage tritt, läßt ihn in jedem Glaubenszweifel Nihilismus und in Dingen, an die jeder noch so naive Großstadtmensch gewöhnt ist, Zynismus sehen. Sehnsucht nach der Kindheit zum Beispiel ist gewiß eine uralte menschliche Regung. Spätestens seit Rousseau dürfte sie jedem gebildeten Europäer auch philosophisch geläufig sein. Dennoch können wir diese Verdachtsmomente nicht leichtfertig in den Wind schlagen. Wir können hier nicht darauf verzichten, wenigstens kurz einiges aus expressionistischen Gedichten zu zitieren, was mehr als oberflächliche Gemeinsamkeit mit Kästners Manier aufzuweisen scheint.

Alfred Lichtenstein:

Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.
Der Wind hat sich in einem Baum gefangen.
Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,
Als wäre ihm die Schminke ausgegangen.

(Die Dämmerung, 1913)

Joseph Tress:

Ich weiß nicht, was ich morgen bin,
ich weine nie und schaue nicht rückwärts,
ich durchwandle mein Leben die Straße,
mein Kopf ist kühl und verkatert,
und manchmal knattert ein Automobil.

(Mordhymnen, 1914)

Friedrich W. Wagner:

Hier haben die Frauen müde Münder
 Und einen bescheidenen Blick.
 Sie meinen: Dienen ist viel gesünder
 Als ein großes Geschick.
 Und Kinder haben große Augen
 Und verzweifeln an der Welt —
 Sie sollen alle mal was taugen
 Für König und Geld.

(In einer deutschen Stadt, 1914)

Offenbar gibt es im Expressionismus thematische und stilistische Schichten, die mit Späterem verwandt sind. Auch andere Autoren, zum Beispiel Th. C. van Stockum²⁵, weisen im Expressionismus Spuren der kommenden Wirklichkeitskunst nach; und wenn Clemens Heselhaus Kästner und Tucholsky zusammen mit Jakob van Hoddiss und Alfred Lichtenstein unter »Groteske und Ironie« in seine Expressionismus-Anthologie aufnimmt, können wir das nicht als bloßen Unsinn abtun.

Wie steht es nun mit den Darstellungen der Neuen Sachlichkeit? Hierüber wollen wir uns bei zwei Literaturforschern jener Zeit Auskunft einholen. Günther Müller erwähnt Erich Kästner in seinem Aufsatz über *Neue Sachlichkeit in der Dichtung*²⁶ überhaupt nicht, was wohl daher kommt, daß er die Bewegung als etwas Lyrikfremdes empfindet. Das soll uns aber nicht hindern, die Wesenszüge herauszuarbeiten, die der Verfasser der Neuen Sachlichkeit zuschreibt.

Für ihn ist Neue Sachlichkeit ein Modernismus besonderer Art. Zunächst beruhe sie ganz im allgemeinen auf einem Schönheitsbegriff, der durch den endgültigen Einbruch der Technik in alle Gebiete des Erlebens geprägt wurde. An den

²⁵ *Geschichte der deutschen Literatur II*, 1935, S. 290.

²⁶ *Loc. cit.* in Anmerkung 2.

Formen von Ozeandampfern und Flugzeugen geschult, verbanne sie alles bloß Schmuckhafte und erkläre Schönheit und Zweckmäßigkeit zu austauschbaren Synonymen. So dann werde aber diese sachliche Sehweise mit Vorliebe an den sozialen Zuständen der Gegenwart erprobt. Hierin ähnele die Neue Sachlichkeit dem alten Naturalismus, aber mit dem Unterschied, daß nun das Pathos der Anklage, der Aufruf zur Besserung der gesellschaftlichen Umstände fehlten. Überhaupt sei eines ihrer wichtigsten Stilmerkmale die »Ungefühligkeit« der Darstellung und eine scharfe Kampfstellung gegen alles Romantische. Technik und Wirtschaft zwängen zu einer um individuelle Erlebnisse und Stimmungen unbekümmerten Verhaltensweise, während der Naturalismus sich trotz seines Blickes auf die Wirklichkeit der untersten Volksschichten nicht von romantisch stimmungshafter Gefühligkeit gelöst habe. Der Expressionismus hingegen habe das Wesen der Welt ekstatisch ergreifen und verkünden wollen, darüber aber die Wirklichkeit überhaupt aus den Augen verloren.

So weit, so gut. Was an Günther Müllers Darstellung befremdet, sind seine Beispiele, die aus heterogenen, zufällig in jenen Jahren publizierten Werken zusammengestoppelt zu sein scheinen. So werden etwa neue Romane von Franz Herwig, Hermann Stehr, Gertrud von le Fort und ähnlich religiös, ja christlich kultisch ausgerichteten Autoren zu Vertretern der Neuen Sachlichkeit erkoren, während die Namen, die man eigentlich erwartet, fehlen.

Abgesehen davon, ergibt aber die Anwendung seiner Kriterien auf unseren Autor auch fast gar nichts Brauchbares. Allenfalls könnte man sagen, daß Kästner ein zweckdienliches, an reinem Schnörkelwerk uninteressiertes Schönheitsideal vertreten und an den sozialen Zuständen seiner Gegenwart im weitesten Sinn Anteil genommen habe. Bereits die Behauptung aber, er sei um ihre Besserung unbekümmert gewesen oder habe sich des Mitleids enthalten, wäre verfehlt. Weder entdecken wir an ihm eine an Technik

und Wirtschaft geschulte Kampfstellung gegen alles Romantische, noch zeichnet sich sein Weltverständnis im entferntesten durch Ungefühllichkeit aus. Keines von diesen Merkmalen trifft auch nur beiläufig auf ihn zu. Günther Müllers Definitionen würden es uns eher erlauben, Kästner zum Naturalismus als zur Neuen Sachlichkeit zu rechnen, was natürlich absurd ist und ein skeptisches Licht auf die Kriterien selber wirft.

Uneingeschüchtert durch solchen Fehlschlag wenden wir uns einem anderen um die Neue Sachlichkeit bemühten Forscher, Heinz Kindermann, zu. Wir würden es vorziehen, auf die Zeugenschaft eines Mannes zu verzichten, dessen Glaubwürdigkeit durch skandalöse, dem jeweiligen politischen Wind angepaßte Meinungsänderungen kompromittiert ist, zumal gerade auch das Bild Erich Kästners in dieser Wetterwendigkeit unerfreulich schillert²⁷. Aber da er in mehreren Publikationen²⁸ sich mit dem Phänomen auseinandersetzt,

27 Vgl. Luiselotte Enderle, *Erich Kästner. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Hamburg, 1966), S. 54 und 66 f.

Günther Müller hat sich freilich auch zu den Nazis geschlagen und ist nicht weniger kompromittiert.

Die besten Arbeiten zur Neuen Sachlichkeit sind von Horst Denkler. In dem Aufsatz »Die Literaturtheorie der zwanziger Jahre: Zum Selbstverständnis des literarischen Nachexpressionismus in Deutschland« (*Monatshefte für deutschen Unterricht*, 59 [1967], S. 305–319) stellt er die Abfolge der literarischen Strömungen in den zwanziger Jahren dar. In einer weiteren Abhandlung, »Sache und Stil. Die Theorie der ›Neuen Sachlichkeit‹ und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung« (*Wirkendes Wort*, Heft 3, Jg. 18, S. 167–185), grenzt der Autor die Bewegung geschichtlich gegen ihre Vorläufer und Nachfolger ab und liefert reichhaltiges Material zu ihrem Selbstverständnis.

28 *Das literarische Antlitz der Gegenwart* (Halle, 1930); Vom Wesen der ›Neuen Sachlichkeit‹. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1930), S. 354–386; Idealismus und Sachlichkeit in der deutschen Gegenwartsdichtung. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* (1933), S. 81–110.

müssen wir überprüfen, ob seine Unterscheidungen auf Kästner anwendbar sind. Zunächst muß hervorgehoben werden, daß Kindermann die Neue Sachlichkeit in eine radikale und eine idealistische aufspaltet, die er gegeneinander ausspielt. Dadurch bekommen seine Ausführungen einen polemischen Zuschnitt zugunsten der idealistischen Sachlichkeit. Man braucht aber nur die Namen der Autoren aufzuzählen, die Kindermann für die Vertreter dieser Richtung hält, um sofort zu erkennen, daß es sich bei dieser Literaturbetrachtung um schlecht verhüllte weltanschauliche Exerzitien handelt. Hans Carossa, Rudolf Binding, Ina Seidel, Wilhelm Schäfer, Erwin Guido Kolbenheyer, Hans Grimm: das sind nach Kindermann die Idealisten der Neuen Sachlichkeit, die imstande waren, »das Große groß zu sehen und an das eigene Volk zu glauben, an die unverwüstliche... Geistesmacht deutscher Kultur.«²⁹ Als wäre dies nicht deutlich genug, wird auch noch Stefan George genannt, aber ausdrücklich »nicht der jüngere l'art-pour-l'art-Dichter . . ., wohl aber der männlich-ernste Herold eines ›Neuen Reiches‹.«³⁰

Wenn hier das Positive der Neuen Sachlichkeit zu suchen ist, dann wollen wir uns lieber an die negative, die radikale Sachlichkeit halten. Da siehts allerdings nach Kindermann finster aus. Hier wird »die Natur . . . entgöttert, die Kraft des Eros zum Sexus entwertet, die Welt alles Übersinnlichen . . . verneint oder totgeschwiegen.« Kein Wunder, daß »diese skeptisch-zerlösende oder höhnisch-ironische Haltung . . . im sozialen Raum der Großstadt gedeiht«³¹. Kindermanns Kardinalzeuge für diese radikale Sachlichkeit ist nun Erich Kästner, »ein mephistophelischer Spötter und Weltverneiner, der bisher nur in der völligen Vernichtung des Erdballs und seiner Menschheit das Heil gesehen

29 Ebd., S. 102/103.

30 Ebd., S. 104.

31 Ebd., S. 98.

hatte«³². Diese Einschätzung wird durch Zitate aus den Gedichten *Und wo bleibt das Positive*, Herr Kästner, *Kurzgefaßter Lebenslauf* und *Das letzte Kapitel* erhärtet.

Es ist längst klar geworden, daß wir auch hier keine Einsichten in das Wesentliche der Neuen Sachlichkeit oder gar in Kästners Zugehörigkeit zur Literatur jener Zeit zu erwarten haben. Wenn »Seele« für die »Radikale Sachlichkeit« Tabu« war, wie Kindermann an einer Stelle behauptet³³, dann gehört eben Kästner nicht dazu. Irgendwo ist in dieser Rechnung ein Fehler. Denn unsere detaillierte Auseinandersetzung mit seiner Lyrik diene ja gerade dem Zweck, die Fadenscheinigkeit solcher Pauschalurteile aufdecken zu helfen. Soviel haben wir zweifellos gesehen, daß in Kästners Werk unter der Bitterkeit und Ironie Sehnsucht, Wärme und Zärtlichkeit pulsieren, daß es getragen wird von durchaus erkennbaren positiven Werten, wenn es auch offenbar nicht die Werte derjenigen sind, die ihm Innerlichkeit absprechen. Ein Herz mit modischer Taille ist immer noch ein Herz. Und selbst zwischen Stühle verdrängt, bleibt Gesang Gesang.

IV

Der Zeitpunkt ist gekommen, mit aller Bescheidenheit und Vorsicht einige wenige, der schmalen Basis des vorgelegten Materials entsprechende Schlußfolgerungen zu ziehen.

Niemand wird uns zum Beispiel nach dem Gehörten der Voreiligkeit bezichtigen, wenn wir feststellen, daß nicht nur in bezug auf Erich Kästner Mißverständnisse herrschen,

³² Ebd., S. 101. Die Vorvergangenheit gebraucht Kindermann, weil sich in dem Band *Gesang zwischen den Stühlen* angeblich als seltsames Symptom einer Wandlung zum Gesünderen »ein Spalt der Hoffnung öffnet«. In Wirklichkeit ist Kästners Haltung in allen vier Gedichtbänden die gleiche.

³³ Vom Wesen der »Neuen Sachlichkeit«, a.a.O., S. 368.

sondern daß die ganze periodisierende Begriffsbildung zur Epoche der zwanziger Jahre noch in den Anfängen zu stecken scheint.

Mit diesem negativen Befund wollen wir uns aber nicht begnügen, sondern uns fragen, ob denn nun Neue Sachlichkeit eine brauchbare Bezeichnung ist oder nicht. Dabei wollen wir uns aller Einwände enthalten, die man gegen den Vorgang des Periodisierens so leicht machen kann. Wir gehen von der Überzeugung aus, daß es sich bei jedem Epochenbegriff um nichts weiter als ein heuristisches Prinzip handeln kann und nicht um absoluten Erkenntnisbesitz. Mit dieser Einschränkung könnte man sich aber auch mit der Neuen Sachlichkeit zufriedengeben, ja vielleicht sogar befreunden. Denn wo man auch suchen mag, es dürfte schwerhalten, einen schon geprägten Begriff zu finden, der gewisse gegen-expressionistische Tendenzen der zwanziger Jahre, am genauesten vielleicht der zweiten Hälfte der Dekade, besser zusammenfaßt.

Bei aller Unterschiedlichkeit und Unsicherheit in der Beurteilung scheint sich ja doch so etwas wie ein Konsensus in der Forschung herausgebildet zu haben. Abscheu vor Übertreibungen, das Vermeiden von Pathos, der Wille, den Blick auf die konkreten Erscheinungen der Außenwelt, ja auf die soziale Dynamik der Zeit und die ihr entsprechenden psychischen Korrelate zu lenken, sie aber nüchtern und illusionslos zu sehen, die Dinge beim Namen zu nennen und selbst vor Unerfreulichem die Augen nicht zu schließen, das alles läßt sich mit dem Stilbegriff Neue Sachlichkeit andeuten. Es trifft nicht nur auf Kästner zu, sondern auf eine ganze Reihe seiner Zeitgenossen, was wir freilich nicht zeigen konnten.

Was vielfach chaotische Folgen zeitigt, ist die Tendenz der Forschung, nach den Wünschen statt nach den Interessen der Schriftsteller zu fahnden oder sich von den eigenen weltanschaulichen Präferenzen leiten zu lassen. Wie wir gesehen haben, kann das zu völlig unhaltbaren

Einteilungen führen. Es kommt nicht so sehr darauf an, wofür oder wogegen sich ein Autor entschieden hat, denn das hängt von persönlichen, oft ganz einseitigen Umständen ab. Für den Literaturhistoriker ist es viel wichtiger, zu erkennen, was die dominierenden Probleme des Zeitalters sind, denn das wird über alles Subjektive hinweg das Allgemeine sein. Nicht ob die Autoren der zwanziger Jahre für oder gegen Kapitalismus, Geldmacherei und Maschinenindustrie waren, und auch nicht ob sie mit oder ohne Gefühl und Idealismus an diese Erscheinungen herantraten, sondern daß sie in ihrem Bewußtsein vorherrschten, ist das Bemerkenswerte, die stillschweigende Übereinkunft. Was man gegen die Bezeichnung ›Neue Sachlichkeit‹ einwenden könnte, ist die Tatsache, daß es sich um einen Stilbegriff handelt und mehr auf ästhetische Gegebenheiten hindeutet. Die Funktion der Kunst hatte sich aber lange geändert und damit auch die Selbsteinschätzung der Künstler. Es standen jetzt durchaus nicht-ästhetische Fragen im Vordergrund. In Kulturen, wo jedes Zeitalter kompakt mit menschlicher Tätigkeit gefüllt ist, wirtschaftlicher wie geistiger Art, ergeben sich allgemein zeitgeschichtliche Epochenbegriffe ganz zwanglos, unter die sich vom Stil der Politik bis zum Geschmack in Möbeln und Romanen alle Manifestationen des Lebens ohne geistige Kontorsionen einordnen lassen. Die Engländer kommen mit Bezeichnungen wie elisabethanische und viktorianische Epoche glänzend aus. Exzessives, spekulatives Periodisieren mit Kunstbegriffen ist eine Krankheit geschichtsarmer Kulturen.

So wie es eine hohe und eine niedere Minne gibt, so kann man auch von einer erhabenen und einer irdischeren Poesie sprechen. Manchmal existieren beide nebeneinander, manchmal überwiegt eine der beiden. Was die uns beschäftigende Gruppe von Schriftstellern, die in den zwanziger Jahren mit ihren Produktionen hervortraten, charakterisiert, ist ein neues Selbstverständnis. Nicht mehr wollen sie in einer priesterlichen Geheimsprache dichten, die nur ihren Zunftge-

nossen und vielleicht einem Häuflein von Hochgeschulten, also einer winzigen Elite zugänglich ist, sondern sie wollen gemeinverständlich sein. Sie sehen sich als Fürsprecher der kleinen Leute, die dank den demokratischen Tendenzen der Zeit in den öffentlichen Gesichtskreis getreten sind. Das gemeinsame Urerlebnis dieser Schriftsteller ist wahrscheinlich der erste Weltkrieg gewesen, der die alte Ordnung zerstört und die Massen aus bloßen Objekten zu Subjekten des politisch-historischen Geschehens gemacht hat. Es ist bezeichnend, daß die einen das Kriegserlebnis zur Verteidigung der heroischen Werte einer untergehenden Gesellschaftsauffassung verwenden und die anderen gerade im Gegenteil zu ihrer endgültigen Verurteilung. Es erscheint mir als aufschlußreich, daß Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* schon 1920, aber Ludwig Renns *Der Krieg*, Ernst Glaesers *Jahrgang 1902*, Kästners *Herz auf Taille* erst 1928, und Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* gar erst 1929 erschienen sind. Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus, Neue Sachlichkeit stellen ein Kontinuum dar, allerdings auch ein in sich dialektisch gespaltenes Kräftewirrwarr. Aber im Grunde reagiert das Bewußtsein der in diesem Kontinuum wirkenden Geister auf dieselbe Entwicklung Europas: das Entstehen einer technologischen Massengesellschaft. Darum die vielen überraschenden, die verschiedenen Bewegungen verbindenden Gemeinsamkeiten. Die Neue Sachlichkeit ist die letzte Phase vor dem Zusammenbruch, in der offenbar der Entschluß sich durchsetzt, der Welt einmal ohne Maske und Ausflucht ins Angesicht zu sehen, nicht mehr allein die Nöte und Freuden des Individuums darzustellen, sondern das Augenmerk auf jene gigantischen und doch im Verborgenen wirkenden Kräfte zu richten, denen gegenüber die Bewegungsfreiheit des Einzelnen zu einer *quantité négligeable* zusammengeschrumpft war. Tucholsky, Brecht, Kästner sind zusammen mit einer ganzen Reihe von anderen die typischen Dichter der großstädtischen Zivilisation ihrer Zeit — denn wo anders als in

der Großstadt bildete sich das Neue? Witzig und bissig, tolerant und verzweifelt, aber immer vom kleinen Mann zum kleinen Mann sprechend, sind sie die Vertreter jenes ersten Staates der Deutschen, der sich demokratisch zu konstituieren suchte. Sie sind die zu sich selbst gekommene Weimarer Republik. Wie der Geist dieser Republik selber bilden sie ein Mosaik verschiedener Richtungen, schreiben sie ohne Präntention und unter Verzicht auf falsche Größe, auf eine aufgeblasene Metaphysik und auf eine ganze Reihe sonstiger Unarten der deutschen Geistesgeschichte, machen sie es sich zur Pflicht, nicht nur das kostbare Innere des Menschen zu pflegen, sondern mit den Gegebenheiten fertig zu werden. Ihre Aggressivität ist mit der Übermacht ihrer Gegner zu erklären. Sie ist aufklärerisch-pädagogischer Natur und dient dazu, den Bürger, der eine unerschöpfliche Fähigkeit zum Schockiertwerden in sich trägt, aus seiner Dummheit und Lethargie zu rütteln. Und mit dieser ihrer Republik sind diese Stimmen zugrunde gegangen oder auf lange Zeit verhallt.

Von ihnen allen ist aber Erich Kästner der Weimarischste, ein Mann der kleinen, unbehaglich engen Mitte, die vergeblich versuchte, das schwankende Schiff zu stabilisieren. Klarsichtig und scharfsinnig, skeptisch aber unideologisch, glaubte er nicht an systematische Lösungen. Seinen Fabian läßt er auf die politischen Besserungspläne seines Freundes Labude antworten: »Noch in deinem Paradies werden sie sich die Fresse vollhauen.«³⁴ Wie der kleine Mann der Weimarer Republik hatte Kästner die Nase voll von dem, was er sah und am eigenen Leib spürte, und wie er hatte Kästner »halt auch a Sehnsucht«. Wie der kleine Mann der Weimarer Republik ist er sang- und klanglos verstummt, als Hitler die Sache übernahm.

Kästners Schicksal unter den Nazis ist bemerkenswert. Seine Bücher wurden verbrannt, aber ihm selbst ist kein

34 *Gesammelte Schriften, Band 2, Romane, S. 44.*

Haar gekrümmt worden. Wir wollen uns nicht des Wider sinns schuldig machen, ihm vorzuwerfen, daß er weder aus wanderte noch ermordet wurde. Aber es erscheint uns charakteristisch, daß ihm im Gegensatz zu seinen einstigen Weggenossen so gar nichts passierte. Zweimal wurde er von der Gestapo verhört, aber jedesmal unversehrt entlassen. In Deutschland durfte er nicht erscheinen, aber gegen sein Publizieren im Ausland hatten die Machthaber nichts, weil sie ihn offenbar für harmlos hielten. Kästners Übergang zur Trivalliteratur vollzog sich schmerzlos. Bücher wie *Drei Männer im Schnee* vom Jahre 1934 »passen« gar nicht schlecht zu ihm. Seine Millionäre sind »natürlich«, sie essen Rindfleisch am liebsten und setzen sich mit ihren Angestellten an einen Tisch. Leider sind diese es, die darauf bestehen, daß die Standesunterschiede aufrechterhalten werden. Die Millionäre würden die Einteilung in Klassen am liebsten abschaffen. Dennoch wird Luxus bewundert und beneidet. Und Witz und Scherz durfte Kästner sowieso beibehalten. Das galt als Tugend.

In diesen Büchern ist der Wunschtraum des Kleinbürgers gestaltet, so wie früher seine psychische und soziale Wirklichkeit dargestellt worden war. Beide gehören zusammen, und darum kann man zwischen diesen beiden Phasen Kästners keinen abrupten Bruch entdecken. Kästner ist ein »netter« Mann. Dieses Adjektiv drängt sich auf, wenn man seine Photographien sieht. Man braucht dazu keine tiefmunkelnde Physiognomik zu treiben. Ihn zu einem teuflischen Dämon oder nihilistischen Zyniker zu machen, ist völlig abwegig. Kästner ist bloß die wortgewordene Weimarer Republik, deren Stil die Neue Sachlichkeit ist. Wie sie hat er unter der kessen Schnauze eine gute Portion Seele, wenn auch — um ein von Kästner selbst gefundenes Epitheton zu nennen —, wenn auch eine »strampelnde«³⁵.

35 In dem Gedicht *Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner*, S. 214/215.

RINGELNATZ UND SEINE ZEIT

»It is far safer to know too little than too much«

(Samuel Butler).

In seinem Versuch, etwas Ordnung in die wechselhaften Geschehnisse literarischer Werturteile zu bringen, hat Samuel Johnson oft bei dem Axiom Zuflucht gesucht, daß die Güte eines Werkes vor allem in seiner Dauerhaftigkeit beruht; was nicht ganz unwahr ist. Es genügt also nicht, einen bestimmten Autor lediglich im Lichte unserer eigenen Nöte und Erwartungen als »groß« zu bezeichnen. Zu einem wirklichen Ruhm gehört schon eine auf Dauer gegründete Einsicht in die tieferen Affairen des menschlichen Lebens. Um so überraschter ist man, daß sich gerade ein Mann wie Ringelnatz so lange gehalten hat. Denn noch heute, fünf- unddreißig Jahre nach seinem Tode, begegnet man ihm ständig in allen angesehenen Anthologien, von denen Hans Egon Holthusens *Ergriffenes Dasein* ein besonders erstaunliches Beispiel ist¹. Eine Rowohlt-Monographie erschien zu seinen Ehren, und seine Gedichte finden noch immer reißenden Absatz. Von Anfang an haben ihn beachtliche Kritiker wie Kurt Pinthus, Erich Kästner, Wilhelm Duwe und Kurt Tucholsky eimerweise mit Lobeshymnen überschüttet. Ja, sogar Ernest Hemingway verschnauft einmal bei seiner geliebten Kudujagd, um in *Green Hills of Africa* das großsprecherische Urteil zu fällen, daß Ringelnatz einfach »splendid« sei. Wie gut, daß Hemingway seinen Lebensunterhalt nicht mit Literaturkritik zu verdienen brauchte!

¹ *Ergriffenes Dasein*, hrsg. von Hans Egon Holthusen, 8. Aufl. (München, 1961), S. 244–249.

Hans Bötticher (1883–1934) oder Joachim Ringelnatz, wie er sich seit 1919 nannte, war von Beruf Kabarettist. Seine Karriere begann im Jahr 1909, als er sich in die Münchener Bohème verliebte und von Kathi Kobus das sagenhafte Angebot erhielt, in der Schwabinger ›Simplicissimus-Künstlerkneipe‹ die Rolle eines ›Hausdichters‹ zu übernehmen. Unter dem Einfluß des Edelanarchisten Erich Mühsam und des schon etwas ausgedienten Naturalisten Ludwig Scharf, die hier als Stammgäste verkehrten, schrieb Ringelnatz in dieser Zeit eine Reihe von Gedichten rein lokaler oder zeitgeschichtlicher Natur, die 1912 in dem buntscheckigen Sammelsurium *Die Schnupftabakdose. Stumpfsinn in Versen* erschienen². Hier findet man Themen wie den Anarchismus, die Machtstellung des Militärs, die Armut, das umsichgreifende Spießbürgertum, die Heimtücke des Reklamewesens, die bürokratische Sturheit und so weiter. Jedem Sujet wird pro Nase ein Gedicht zugeteilt, ohne daß man das Gefühl eines wirklichen Betroffenseins hätte. Daß dennoch der Eindruck einer gewissen Einheitlichkeit entsteht, hängt mit der herablassenden Oberflächlichkeit des Ganzen zusammen, die so oft die notwendige Begleiterscheinung eines bloß imitativen Verhaltens ist.

Der Erste Weltkrieg, den Ringelnatz in der langweiligen Abgeschlossenheit einiger Marinestationen an der Ostsee verbrachte, gab ihm lediglich die Gelegenheit, seinen höchst konventionellen Beförderungseifer, seinen Enthusiasmus fürs Minenlegen und seine angeborene Kurzsichtigkeit in der Beurteilung weltgeschichtlicher Ereignisse zu demonstrieren. Trotz seines klischeehaften Lippenbekenntnisses, daß dieser Krieg von den internationalen Schiebern und Großkapitalisten angestiftet sei³, blieb er ein völlig unkri-

2 Hans Bötticher, *Die Schnupftabakdose: Stumpfsinn in Versen* (München, 1912).

3 Vgl. Gustav Hester (d. h. Joachim Ringelnatz), *Als Mariner im Krieg* (Berlin, 1928), S. 124.

tischer Geist. Als 1918 die Matrosenrevolte ausbrach, reagierte der 1917 zum Leutnant zur See beförderte Ringelnatz auf diese wahrhaft umwälzende Begebenheit mit einer Attitüde des ›Fair play‹, die von Baden-Powell zu stammen scheint. »Wenn Ihr Eure Sache mit Gott und ganzem Gewissen haltet, dann wünsche ich Euch Glück«, sagte er zu den Abgeordneten des Arbeiter- und Soldatenrats⁴. Als Dank für diesen ›Segen‹ erlaubte man ihm, seine militärischen Ehrenzeichen anzubehalten. Und das war für Ringelnatz schließlich das Wichtigste. Die Ursachen, der Sinn und die Folgen dieser Meuterei interessierten ihn nicht im geringsten. Diese Fähigkeit, sogar Ereignisse von weltgeschichtlicher Tragweite auf die Ebene frommer Platitüden herunterzuschrauben, sollte ihm in den folgenden Jahren sehr zustatten kommen.

Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, wie unbewußt sich Ringelnatz dieser geistigen Mangelercheinungen war. Und so griff er denn nach der allgemeinen Demobilisierung mit unglaublicher Fixigkeit wieder auf seine Kabaretttätigkeit zurück, zuerst in München und dann, ab 1920, in Hans von Wolzogens ›Schall und Rauch‹ in Berlin. Walter Mehring hatte in seiner eröffnenden *Conférence provocative* am 11. November 1919 diese neue Form des deutschen Nachkriegskabarets als »das Tingeltangel enragierter Mimen und engagierter Dichter« bezeichnet. Im Nachdruck dieser Rede, die im *Neuen Ketzerbrevier* erschien⁵, wird auch Ringelnatz zu dieser ehrenwerten Gesellschaft gezählt. Leider ist das ein historischer Irrtum, den jedoch unser Marineoffizier sicher als eine Schmeichelei aufgefaßt hat.

4 Ebd., S. 365.

5 Walter Mehring, *Das neue Ketzerbrevier* (Köln und Berlin, 1962), S. 22.

Seine erste Ringelnatz-Publikation waren *Joachim Ringelnatzens Turngedichte* von 1920⁶, deren Umschlag mit einigen Karikaturen und dem Gedicht *Turner-Marsch* verziert ist:

Schlagt die Pauken und Trompeten,
Turner in die Bahn!
Turnersprache laßt uns reden,
Vivat Vater Felix Dahn!
Laßt uns im Gleichschritt aufmarschieren,
Ein stolzes Regiment.
Laßt die Fanfaren tremulieren!
Faltet die Fahnen ent! usw.

Dieser *Turner-Marsch* wirkt wie eine Parodie auf jene Turnerlieder, die von den Anhängern des Friedrich Ludwig ›Hasenheide‹ Jahn gesammelt und gesungen wurden. Und zwar hat man diesen Gedichten häufig volkstümliche Melodien untergeschoben. Wenn also Ringelnatz dasselbe tut — es handelt sich in seinem Falle um Schuberts »Leise flehen meine Lieder« — so ist das zwar etwas humorvoller, stellt jedoch denselben Gewaltakt dar, wie er schon bei den frühen Turnerdichtern gang und gäbe war. Mebold zum Beispiel hatte sich nicht entblödet, seiner ungestümen *Siegesfeier des 18. Juni* eine Melodie von Mozart unterzulegen⁷. Noch forscher gebärdet sich Friedrich Götz, der einmal erklärt, daß für sein Gedicht *Auf! mit frischem Turnerblute* nur Beethovens *Freude, schöner Götterfunken* gut genug sei⁸. Und damit hören die Ähnlichkeiten noch längst nicht auf. Denn die Eingangszeilen von Ringelnatzens *Tur-*

6 *Joachim Ringelnatzens Turngedichte* (Berlin, 1920).

7 In: *Liederbuch für deutsche Turner*, 9. Aufl. (Braunschweig, 1860), S. 16.

8 In: *Jenaisches Liederbüchlein für die turnende Schuljugend* (Jena, 1864), S. 7.

ner-Marsch können sehr wohl von Götzens »Auf! mit frischem Turnerblute/Tretet alle in die Bahn« angeregt sein. Doch der Inhalt dieser Zeilen ist so gemeinplätzig, daß man ihn nicht unbedingt als ›Modell‹ heranzuziehen braucht. Anders steht es mit dem Slogan »Turnersprache laßt uns reden«, der sich sowohl auf den Jargon der zeitgenössischen Turnvereine als auch auf die Vorschrift des ›heiligen‹ Jahn bezieht, »die deutsche Sache in deutscher Sprache, das deutsche Werk mit deutschem Wort zu benennen«⁹. Felix Dahn hatte keinen direkten Kontakt mit der ›Turnbewegung‹, doch seine Verherrlichung des deutschen Volkes und seiner Kultur waren nationalistisch genug, um ihn in einen Kontext aufzunehmen, wo die feineren Unterschiede sowieso nicht hoch im Kurse stehen. Dahns Loblied *Macte Imperator*¹⁰, das sich in seiner Glorifizierung preußischer Stärke auf die unbesiegbare Doppelgarantie von ›Kaiser‹ (Barbablanca) und ›Chalybs Kruppil‹ (Krupp-Stahl) beruft, reichte für Ringelnatz völlig aus, ihn zu einem Turner avancieren zu lassen. Außerdem reimte sich sein Name bequemerweise auf Jahn.

In diesem Sinne könnte man das ganze Gedicht interpretieren. Denn obwohl es Ringelnatz in erster Linie darum zu gehen scheint, eine satirische Parallele zwischen dem kriegslüsternen Chauvinismus des 19. Jahrhunderts und dem Revanchismus der Versailles-Geschädigten zu ziehen, siegt schließlich doch der Humor auf Kosten der vorgegebenen Tendenz. Ein politisch zielbewußter Autor hätte die schicksalhafte Doppeldeutigkeit dieser ›Körperkultur‹ sicherlich ganz anders ausgeschlachtet. »Nichts von Erfahrung,

9 Zitiert in: *Die deutsche Turnkunst dargestellt von Friedrich Ludwig Jahn und Eiselen*, hrsg. von Max Schwarze (Dresden, 1928), S. 15.

10 In: *Deutsche Lyrik der Neuzeit*, hrsg. von Otto Julius Bierbaum (Leipzig, 1906), S. 29 ff.

nichts von Menschenkenntnis, nichts von Goethe und Dostojewski«, braust Tucholsky einmal in ähnlichen Zusammenhängen auf, »die dachten mit dem Bizeps und schrieben mit den Fäusten«¹¹. Ihm genügt eine einzige Metapher, um dieser fatalen Mentalität auf den Grund zu gehen. Ähnliches versucht Erich Weinert in seinem wesentlich anspruchsloseren *Hurrakabarett*¹², wo er alle Schlagworte des romantisierten Kriegspatriotismus aufgreift, um auf den geradezu lächerlichen Kontrast des hehren Idealismus der Blut-und-Boden-Mystiker und der Vulgarität ihrer zeitgenössischen Nachbeter hinzuweisen:

Und schon erscheint ein himmlischer Rächer
 Und pudert dich mit dem Aschenbecher.
 Deine Nachbarin gießt dir die Schokolade
 Und den Schwedenpunsch in die Fassade;
 Inzwischen kriegt dich ihr Gatte
 Im furor teutonicus an der Krawatte.
 Und eh' du den tieferen Sinn erfaßt,
 Liegst du draußen schon einem Schutzmann zur Last.
 Und nur von ferne, in rhythmischen Pausen,
 Hörst du die deutschen Eichen brausen.

Damit verglichen, ist der *Turner-Marsch* weder ein Angriff noch eine Satire auf die schwülstige und zugleich gefährliche Grandiosität dieser neuerwachenden Pseudokultur. Auch der Rest seiner *Turngedichte*, wie auch deren vermehrte Nachauflage von 1923¹³, tragen nicht dazu bei, dieses Bild ernstlich zu verändern, — und das trotz des Aufgebots von 200 000 sogenannten »Friedensturnern«, die sich 1923

11 Kurt Tucholsky, *Zwei Mann in Zivil* (1919). In: *Gesammelte Werke* (Hamburg, 1960), Bd 1, S. 529.

12 In: *Immer um die Litfassäule herum*, hrsg. von Helga Bemma (Berlin, 1965), S. 178.

13 *Turngedichte* (München, 1923).

allein in München versammelten¹⁴ und unter denen sich wahrscheinlich auch schon die ›Turn- und Sportabteilung‹ der neuen Nazipartei befand. Die einzige Folgerung, die man daraus ziehen kann, ist die simple Tatsache, daß Ringelnatz zwar sehr bedacht darauf war, den rechten Lärm zu verursachen, daß er jedoch an den Themen seiner Gedichte nur ein höchst oberflächliches Interesse hatte.

Einmal ganz grob gesprochen, liegt dieser Haltung kein Mißverständnis, sondern überhaupt kein Verständnis zugrunde. Immer dann, wenn sich Ringelnatz mit bedeutenden Dingen beschäftigt, läßt sich beobachten, daß die Belanglosigkeit seiner Bemerkungen und die Wichtigkeit, die er ihnen zumißt, genau miteinander korrespondieren. Und so werden die nebensächlichen Züge seiner Gedichte im Laufe der Zeit immer eklatanter, was paradoxerweise dazu führte, daß Ringelnatz gegen Ende der Zwanziger Jahre in steigendem Maße den Rang eines echten Lyrikers für sich beanspruchte. Er wußte, was er sich schuldig war, und ersetzte daher in allen sozialen Fragen seinen deplacierten Humor mehr und mehr durch eine triviale Sentimentalität. Man höre das Gedicht *Komm, sage mir, was du für Sorgen hast*¹⁵:

Es zwitschert eine Lerche im Kamin,
Wenn du sie hörst,
Ein jeder Schutzmann in Berlin
Verhaftet dich, wenn du ihn störst.
Im Faltenwurf einer Decke
Klagt ein Gesicht,
Wenn du es siehst.
Der Posten im Gefängnis schießt,
Wenn du als kleiner Sträfling ihm entfliehst.
Ich tät es nicht . . .

¹⁴ Vgl. Ernst Thöny, Valorisierung. In: *Simplicissimus* 28 (1923), S. 241.

¹⁵ *Allerdings* (Berlin, 1928), S. 127.

Die Erde hat ein freundliches Gesicht,
 So groß, daß man's von weitem nur erfaßt.
 Komm, sage mir, was du für Sorgen hast.
 Reich willst du werden? — Warum bist du's nicht?

Im Hinblick auf ein späteres Gedicht, nämlich *Am Sachsenplatz: Die Nachtigall*¹⁶, hat Walter Kiaulehn einmal bemerkt: »Joachim Ringelnatz . . . der die letzten Jahre seines Lebens in Berlin verbrachte, hörte am Sachsenplatz eine Nachtigall singen . . . Es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß es in Berlin viele Nachtigallen gibt . . . Doch muß man wohl ein besonderes Ohr haben, um sie schlagen zu hören«¹⁷. Daß Ringelnatz ein außergewöhnliches Ohr und ein außergewöhnliches Auge hatte, steht außer Zweifel. Was Kiaulehn jedoch übersieht, ist die traurige Tatsache, daß Ringelnatz diese beiden Gottesgaben auf einer recht niedrigen Ebene gebraucht und so von allen bedeutenden Eindrücken unbehelligt bleibt. Trotz aller parataktischen Aneinanderreihungen, die ein weitgespanntes Vergleichssystem vortäuschen sollen, spürt man nur zu deutlich, daß sein »inneres Ohr« nicht das Ergebnis einer spätromantischen Verfeinerung ist, sondern daß diese Kauzigkeit mit seiner absoluten Indifferenz den zerfallenden politischen und sozialen Ordnungen gegenüber zusammenhängt. Die letzte Strophe strotzt daher von falscher Anmaßlichkeit. Die wirkliche Welt verschwindet hier völlig hinter einer rosaroten Flimmerschicht oder geht zumindest in ihr auf, wie Ringelnatz sagen würde. Denn es ist einfach töricht zu erklären, daß die Erde stets ein »freundliches Gesicht« besitze, schon gar nicht im Deutschland der späten Zwanziger Jahre. Das kann nur jemand behaupten, der alle häßlichen Züge bewußt übersieht.

16 *Gedichte dreier Jahre* (Berlin, 1932), S. 58.

17 Walter Kiaulehn, *Berlin. Schicksal einer Weltstadt* (München und Berlin, 1958), S. 362.

Es gibt wohl keinen ernsthaften Sozialkritiker, der es sich leisten könnte, jenen gesellschaftlichen Heucheleien aus dem Wege zu gehen, die sich aus der menschlichen Sexualität ergeben. Ringelnatzens erster Ausflug in diese Region ist sein Turngedicht *Freiübungen*, das vorgibt, die Tugenden des ›Familiensinns‹ und der ›Ehrbarkeit‹ zu preisen und das zugleich eine Reihe von Turnkommandos enthält, die sich auch andersrum verstehen lassen. Kein Zweifel, daß solche ›Tugenden‹ das Lustverlangen eher unterdrücken als begünstigen. Als Kompensation für diese inhibierenden Faktoren leistet sich Ringelnatz einige Frechheiten, — was immerhin etwas ist. Daß Frank Wedekind solche Erotizismen schon zwanzig Jahre vorher verwendet, ist kein Einwand gegen Ringelnatz. Denn wo es sich um die Verbreitung der ›Wahrheit‹ handelt, spielt die literarische Originalität nur eine untergeordnete Rolle. Doch der Vorwurf des Plagiats wäre noch das wenigste. Was wesentlich schwerer wiegt, ist die Verkrampftheit seiner Bemühungen. Hielte man sich nämlich an seine beiden letzten Kommandos, die Gebote »Ganze Abteilung kehrt!« und »Rumpfbeuge«, so würde aus der geschlechtlichen Vereinigung ein wahrhaft turnerischer Gewaltakt¹⁸. Überhaupt wirkt Ringelnatz, im Gegensatz zu dem Erzähler in Wedekinds *Ilse*¹⁹, immer leicht gehemmt. Und so wird das provozierende »Wie süß der Liebe Freuden sind« bei ihm durch das wesentlich harmlosere Vergnügen ersetzt, sich ab und zu ein paar riskante Äußerungen zu leisten.

Ringelnatz tut einfach nicht, was er predigt, wodurch auch seine Bemerkungen über sexuelle Dinge von vornherein entkräftigt werden. In *Seemannstreue*²⁰, in dem er die üblichen Schauergedichte und die Euphemismen der weiner-

18 *Turngedichte*, S. 18.

19 Frank Wedekind, *Ilse*. In: *Gesammelte Werke* (München, 1919), Bd 1, S. 25.

20 *Kuttel Daddeldu* (Berlin, 1923), S. 12.

lichen Liebeslyrik parodiert, gibt er sich alle Mühe, auch einmal etwas Ungezogenes zu sagen. Um überhaupt gewagt zu erscheinen, greift er schließlich zu einem dummen Wortspiel wie »Nafikare necesse est«. Auch in *Hong Kong*²¹, wo er mit kraftgenialischer Attitüde behauptet: »Ich bin doch kein Stein, / Ich brauche — ganz schroff gesagt: mehr Verkehr«, wird das Indiskrete zwar gelobt, aber dann doch verheimlicht. Seine offensichtliche Verlegenheit ist jedoch nicht das letzte Wort in diesen Dingen. Denn wo er auf der einen Seite zu zaghaft ist, läßt er sich auf der anderen um so schrecklicher gehen.

Üb' immer Treu und Redlichkeit
 Bis an dein sel'ges End
 Und denke, daß die Sittsamkeit
 Dich noch zum Guten wend't,

schlägt Walter Mehring in seinem *Ketzerbrevier* vor, um seine Leser auf die absolute Widersprüchlichkeit aller gesellschaftlichen Sanktionen des moralischen Verhaltens hinzuweisen, das eigentlich eine Angelegenheit der persönlichen Überzeugung sein sollte. Und auch Erich Weinert, stets darauf versessen, sich über die Unvereinbarkeit der bürgerlichen Ideale und ihrer praktischen Ausführung lustig zu machen, gibt in seinem Gedicht *Das pasteurisierte Freudenhaus*²² lediglich eine recht anschauliche Beschreibung von den grotesken Prozeduren, welche der Normalspießer durchmachen muß, wenn er sowohl die öffentlichen Ansprüche als auch seine privaten Nöte befriedigen will. Mögen dabei Mehring und Weinert ebenso kaltblütig bleiben wie Ringelnatz; das soll uns hier nicht bekümmern. Wesentlich ist,

21 *Reisebriefe eines Artisten* (Berlin, 1927), S. 110. Nach dem Stil zu urteilen, scheint dieses Gedicht aus den frühen Zwanziger Jahren zu stammen.

22 *Immer um die Litfassäule herum*, S. 176.

daß sie sich ausschließlich mit der Ungeschicklichkeit im Rahmen anerkannter Praktiken beschäftigen. Das viel tiefere Problem einer ›echten Moral‹ wird hier gar nicht aufgegriffen, so nötig das eigentlich wäre²³.

Ringelnatz begibt sich dagegen manchmal in recht gefährliche Bezirke, da ihn seine burschikose Offenheit immer wieder dazu verführt, an die unqualifizierte Allgewalt des reinen Triebes zu glauben. Moralität ist für ihn meist gleichbedeutend mit ›Geradeheraus‹. Andere Bewußtseinssebenen scheint es bei ihm kaum zu geben. Aus den bisher erwähnten Gedichten läßt sich das — zugegebenermaßen — nur indirekt erschließen. Doch ein solcher Einwand wäre höchst peripher. Denn Ringelnatz geht eigentlich immer aufs Ganze, so dürftig die Basis dafür auch ist. Leider erweist sich dabei seine ›Totalität‹ in den meisten Fällen als Unwissenheit. Und so wird man denn immer wieder mit einer reichlich unzusammenhängenden Universalität abgespeist, die es so schwierig macht, seine geistigen und moralischen Mängel bloßzustellen. Etwas deutlicher werden diese, glücklicherweise, nur in jenen Gedichten, wo es sich um seine einzige Charakterschöpfung, den Kuttel Daddeldu, handelt²⁴:

Eine Bark lief ein in Le Haver,
 Von Sidnee kommend, nachts elf Uhr drei,
 Es roch nach Himbeeressig am Kai
 Und nach Hundekadaver . . .
 Weil vor dem ersten Haus ein Mädchen stand,
 Holte er sich im ersten Haus von dem Mädchen die Krätze.
 Weil er das aber natürlich nicht gleich empfand
 Ging er weiter — kreuzte topplastig auf wilder Fahrt.
 Achtzehn Monate Heuer hatte er sich zusammengespart.

²³ Damit soll nicht gesagt sein, daß sich Mehring und Weinert der Begrenztheit ihrer Perspektive wirklich bewußt waren.

²⁴ *Kuttel Daddeldu*, S. 4.

Daddeldu, the old Seelerbeu Kuttel,
 Verschenkte den Albatrosknochen,
 Das Haifischrückgrat, die Schals,
 Den Elefanten und die Saragossabuttel.
 Das hatte er eigentlich alles der Mary versprochen
 Der anderen Mary; das war seine feste Braut.

In einer Welt, die fast ausschließlich von gesellschaftlichen Konventionen bestimmt ist, hat die Gestalt des Naturburschen zwangsläufig etwas Anziehendes. In *The World of Sex*, Henry Millers Apologie der erotischen Freizügigkeit, finden wir folgende Definition des *Homo naturalis*, wie er ihn nennt: »The Adamic man, one with the earth, one with the stars . . . who roams through the past, present and future with equal freedom. For him there are no taboos, no laws, no conventions«²⁵. So weit, so gut. Doch dann kommt der Haken: »He sleeps with his mother as naturally as with another. If it be with an animal of the field he satisfies his desire, he feels no revolt. He can take his own daughter with equal enjoyment and satisfaction«²⁶. Wahrscheinlich auch den Blinden ihr Almosen stehlen oder den Omnibus-schaffner beschummeln. In diesen Dithyramben tönt nicht Zarathustras Freiheitsruf, sondern der Schrei nach ungehemmter Selbstbefriedigung. Doch gerade an dieser absoluten Unverantwortlichkeit müssen alle »neuen« Moralkonzepte notwendig scheitern, auch das, welches Ringelnatz in seinem Kuttel Daddeldu propagiert.

Daddeldu ist ein Matrose, der für das griesgrämliche Ethos der Küstenbewohner nicht viel übrig hat. Lediglich die Gassen mit den roten Laternen muten ihn heimatlich an. Er ist unreflektiert und ungehemmt und läßt sich nur von seinen eigenen Stimmungen dirigieren. Die Achtung, welche

25 Henry Miller, *The World of Sex* (New York, 1965), S. 115.

26 Ebd., S. 115.

die Landratten dem Besitz erweisen, läßt ihn völlig kalt. Um so mehr erhitzt er sich für die Promiskuität. Wie Millers *Homo naturalis* erschöpft sich seine Weltanschauung in »breaking loose and following his own unique way of life«²⁷, eine Phrase, die uns heute nicht unvertraut klingt. Eine solche Haltung bringt ihn unvermeidlich mit jenen Gewalten in Konflikt, die man recht vergrößernd das »Establishment« nennt. Doch aus allen Kämpfen geht er absolut unverehrt und innerlich gerechtfertigt hervor.

Unausgesprochen wird damit gesagt, daß seine innere Größe in seiner moralischen Überlegenheit besteht. Doch der wahre Grund ist wesentlich profanerer Natur. Was nämlich Daddeldu auch anstellt, sein großes Seemannsherz bleibt stets auf dem rechten Fleck. Für jede Untugend gibt es bei ihm eine korrespondierende Tugend, ja manchmal scheint es, als ob selbst seine Mängel eigentlich Vorzüge seien. Und so ist denn in dieser Welt alles von vornherein in Butter. Nichts von dem, was Daddeldu tut, ist wirklich radikal. Er kämpft, ohne jemals einen anderen zu verletzen oder zu töten; er stößt Flüche aus (meist in einer Fremdsprache), wirkt aber nie beleidigend; er betätigt sich geschlechtlich, macht sich aber keine Sorgen um die Konsequenzen; er verschmäht alle romantischen Verbrämungen der Liebe, hält aber seiner »festen Braut« stets die Treue. Er würde es sicher verschmähen, sich mit irgendeinem Tier des Feldes zu begatten. Mit seinem Zeitgenossen Baal verglichen, wirkt Daddeldu »gut«, wenn auch nur aus Unterlassung. Er lebt, als ob die Macht des Bösen eine bloße Erfindung sei.

Jedermann weiß, daß sich moralische Unterschiede weder auf die natürliche Anlage bestimmter Individuen noch auf ihre Augenfarbe zurückführen lassen. Entscheidend ist hier allein die Wirklichkeit, die den Menschen früher oder später

vor Entscheidungen stellt, die auf der Basis des Infantilismus nicht zu lösen sind. Hermann Hesse, dessen weltanschauliche Unklarheit der von Ringelnatz sehr nahe kommt, geht dieser Schwierigkeit im *Demian* (1919) charakteristischerweise einfach aus dem Wege²⁸, indem er den Ersten Weltkrieg, der seinem Taschenbuch-Nietzschanismus ebenso schmeichelte, wie er seinen humanistischen Prinzipien widersprach, auf höchst gewundene Weise zum Fanal einer geistigen Erneuerung erhebt. Was haben da schon ein paar Millionen Todesfälle zu bedeuten! Und man duldet das, da Hesses Charaktere und Situationen im Bereich des rein Fiktiven bleiben. Die Künstlichkeit als literarische Erfindung wird hier nicht dazu verwendet, das Wirkliche transparent zu machen, sondern es umgekehrt hinter Atrappen zu verstecken. Dieselbe literarische Taschenspielererei läßt sich in den Kuttel-Daddeldu-Gedichten beobachten. Kein Wunder, daß seine beste Nummer, nämlich *Kuttel Daddeldu und die Kinder*, trotz aller Beteuerungen des Gegenteils, auf einem höchst grillenhaften Einfall beruht.

Daddeldu, der »Europapa«, betrachtet die ganze Welt wie eine große Sachertorte. Schlllfff! Als sorgenloser Genießer läßt er, à la Kilroy, überall ein Zeichen von sich zurück²⁹:

Wie Daddeldu so durch die Welten schifft,
Geschieht es wohl, daß er hie und da
Eins oder das andre von seinen Kindern trifft,
Die begrüßen dann ihren Europapa:

›Gud morning! — Sdrastwuide! — Bong jur, Daddeldü!
Bon tschorno! Ok phosphor! Tsching-Tschung! Bablabü!‹

So ›international‹ diese Zeilen auch klingen, was Ringelnatz daran interessiert, ist lediglich der sprachliche Ulk. Wie

28 Hermann Hesse, *Demian*. Die Geschichte einer Jugend (Berlin, 1919).

29 *Kuttel Daddeldu*, S. 36.

anders wirkt dagegen jener politische Internationalismus, den Walter Mehring in seinem Gedicht *Auf der Landstraße* verkündet³⁰:

Den Himmel hoch, Europa untern Füßen,
Wir wandern, keinem Menschen untertan,
Um bald als Freund den ew'gen Jud zu grüßen,
Bald den Zigeuner auf dem Wiesenplan.

Der Unterschied zwischen Mehrings Vagabunden und dem Kuttel Daddeldu besteht darin, daß die einen gegen ein Übel kämpfen, das der andere gar nicht kennt. Soll sich daher Daddeldu im Rahmen seines sentimentalischen Weltbildes ruhig amüsieren! Schließlich hat er sich von den Erfordernissen der Realität so weit zurückgezogen, daß die hier geschilderte Wirklichkeit notwendig ins Unverbindliche übergeht. Was Daddeldus Kinder so daherreden, mag zwar an bestimmte nationale Grußformeln erinnern, ist aber eigentlich nur um des Witzes willen da. Und so schwindet denn mit der Relevanz auch das Sinngefüge dieser Verse. Selbst Daddeldus Versuch, als Bürgerschreck aufzutreten, bildet dazu keinen Widerspruch. Im Gegenteil. Denn diese Pose erlaubt ihm, auf etwas Skandalöses hinzuweisen und doch im gleichen Atemzug wieder ein harmloses Kinderlächeln aufzuziehen:

Und schenkte ihnen, was er so bei sich führt,
— — Whiskyflasche,
Zündhölzer, Opium, türkischen Knaster,
Revolverpatronen und Schweinsbeulenpflaster,
Gibt jedem zwei Dollar und lächelt: ›Ei, ei!
Und nochmals: ›Ei, ei!‹ Und verschwindet dabei.

Dennoch bedeutet *Kuttel Daddeldu und die Kinder* für Ringelnatz nur einen Pyrrhussieg, da sein unterhaltender

30 *Das neue Ketzerbrevier*, S. 85.

Effekt in umgekehrter Proportion zu seiner inhaltlichen Bedeutsamkeit steht. Er ist ein Beispiel dafür, daß sich Humor und Unsinn wesentlich freier entfalten können, wenn ihnen nicht die Zwangsjacke der Sozialkritik auferlegt wird.

»Do not all charms fly / At the mere touch of cold philosophy?«, ruft Keats in seiner *Lamia* einmal aus³¹. Dieser Stimmung leiht auch Ringelnatz gern seine Zunge, obwohl es ihm dabei etwas an Eleganz gebricht. Denn trotz aller ungestümen, ja manchmal geradezu gewaltsamen Proteste, endlich mit dem »unweaving of rainbows« und dem »conquering of all mysteries by rule and line« aufzuhören, wie man sie bei vielen Künstlern des 19. Jahrhunderts findet, hatte sich ja der alles entschleiernde »Rationalismus« auch in das 20. Jahrhundert ungehemmt weiterentwickelt. Ringelnatz, der von recht irrationalen Impulsen beherrscht war und zutiefst an den geheimnisvollen Kern des Individuellen glaubte, fühlte sich daher durch die herrschenden Morallehren und Weltanschauungen ständig zum Widerspruch herausgefordert.

Die prägnanteste Umschreibung seiner eigenen Position findet sich in dem Schnupftabakdosengedicht *Logik*. Hier wird beschrieben, wie die in einer klaren, kalten Nacht bimmelnde Schiffsglocke und ein auf dem Wasser treibendes Suahelischnurrbarthaar allmählich in das Bewußtsein eines Erzählers dringen, der die Dinge an sich so nimmt, wie sie kommen. Doch auf einmal tritt der Logiker auf: »Man fragt doch, wenn man Logik hat, / Was sucht ein Suahelihaar / Denn nachts um drei am Kattegatt?« Überzeugt von der Notwendigkeit, zu denken und zu analysieren, kurz die Realität auf einen Begriff zu bringen, verfällt er demselben Irrtum, auf den schon G. K. Chesterton hingewiesen hat, der in *Orthodoxy* einmal bemerkt, daß Wissenschaftler »talk as if the connection of two strange things physically

31 John Keats, *Lamia* II, Zeilen 229–230.

connected them philosophically«³². Dieselbe Überzeugung beherrscht Ringelnatzens deutschen Lepidopterologen, der, in *Jene brasilianischen Schmetterlinge*³³, trotz Goethes warnendem Dictum »Der Leichnam ist nicht das ganze Tier«³⁴ nach Butterfliegen hascht, um damit seine Musterkästchen zu füllen. Bis zum parodistischen Extrem wird diese Einstellung in *Das Terrbarium*³⁵ getrieben, wo es sich um einen »Procrustes in modern dress«³⁶, einen Huxleyschen Wissenschaftler, handelt, der ähnliche Versuche mit menschlichen Wesen unternimmt. Die Wirkung einer solchen Attitüde ist natürlich sehr verschieden. Der Bürokrat in *Auf der Straße ohne Häuser*³⁷ beantwortet die Frage »Wer ist der Mann?« einfach mit einer Aufzählung aller verfügbaren Daten. Die Zuschauer in *War einmal ein Bumerang*³⁸, in deren Hirnen nur der eine Gedanke herrscht, nämlich daß Bumerangs stets zurückkommen, warten vergeblich auf jenen, der »ein wenig zu lang« geraten war. Fidje Pappendieks metaphysische Fahrradtour in *Der arme Pilmartine*³⁹ wird voller Bestürzung als eine »Massenvision« klassifiziert. Und auch der Elefant mit den sechs Beinen, der wahrlich keiner Unterstützung bedürfte, rangiert in dieser Welt als eine »Mißgeburt«⁴⁰.

Wir haben schon bemerkt, daß Ringelnatz zum Irrationalen neigt. Dies unterscheidet ihn von allen Praktikern der

32 G. K. Chesterton, *Orthodoxy*, 2. Aufl. (London und New York, 1909), S. 90.

33 Kuttel Daddeldu, S. 118.

34 Brief an Hetzler, vom 14. Juli 1770.

35 Kuttel Daddeldu, S. 44.

36 Aldous Huxley, *Brave New World* (London, 1950), S. VII.

37 Hans Böttcher, *Ein jeder lebt's* (München, 1913), S. 32.

38 *Turngedichte*, S. 28.

39 *Nervosipopel. Elf Angelegenheiten* (München, 1924), S. 25—32.

40 *Kinder-Verwirr-Buch mit vielen Bildern* (Berlin, 1931). Nachgedruckt in: *Auf einmal steht es neben Dir* (Berlin, 1964), S. 375.

Unsinnspoesie, die stets auf höchst rationale Weise auf die absolute Inkommensurabilität von Vernunft und Wirklichkeit verweisen. Es ist daher kein Widerspruch, daß Lewis Carroll, der in seinen Alice-Büchern vergebens danach strebte, die Drohung eines dämonischen Universums in den Grenzen mühsam erdachter Regeln einzufangen, zugleich der Autor eines Buches war, das den Titel trägt *The Fifth Book of Euclid treated Algebraically, so far as it relates to Commensurable Magnitudes*⁴¹. Und auch Morgenstern, aus dem Irrtum befreit, daß der fälschlichen Annahme einer Ordnung der wirklichen Dinge eine unverbrüchliche Garantie zugrunde liegt, ja daß sogar das Wortmaterial, wie man es normalerweise gebraucht, auf der falschen Prämisse der Gewohnheit beruht, führt die Sprache gern bis zu ihren supralogischen und damit absurden Konsequenzen, um so die Unsinnigkeit einer Realität zu enthüllen, die sich mit der naivsten Gebärde von der Welt hinter Begriffen versteckt⁴². Für Ringelnatz ist jedoch die Logik kein vertrauter, sondern ein recht fremder Widersacher. Und so folgert er häufig die Unzulänglichkeit ihrer Interpretationen, indem er sie mit seinen Gefühlswahrheiten vergleicht, mag das nun ausgesprochen werden oder nicht. So gesehen, sind gerade die ungewöhnlichen oder sinnlosen Assoziationen die wichtigste Form seines ›Denkens‹.

Doch hier wird die Sache langsam brenzlich. Denn gerade die Annahme, daß sich hinter dem Ungewöhnlichen eine kaum auszulotende Tiefe verbirgt, hat ja zu der übertriebenen Wertschätzung beigetragen, die man Ringelnatz immer noch entgegenbringt. So fühlt sich etwa Wilhelm Duwe zu der Bemerkung veranlaßt: »Lediglich Joachim Ringelnatz ist in einigen seiner Gedichte dieser Leichtigkeit und Unbe-

41 Vgl. Alfred Liede, *Dichtung als Spiel* (Berlin, 1963), Bd 1, S. 172 ff.

42 Vgl. Leonard Forster, *Poetry of Significant Nonsense* (Cambridge, 1962), S. 25 u. ö.

schwertheit Morgensterns nahegekommen und hat mit einer ähnlichen ›Logik‹ . . . und in einer ähnlichen Versform den nur scheinbar so unerschütterlichen Bestand unserer Welt mit einem Fragezeichen versehen«⁴³. Dies ist natürlich barer Unsinn. Denn zweifellos kommt Ringelnatz bei seiner Verwerfung des Rationalismus nicht von metaphysischen Postulaten her, sondern bleibt im Rahmen einer hilflos herumlavierenden und höchst durchschnittlichen Gedankenträgheit befangen. Kein Wunder, daß er und seine leidlich phantasievollen Schöpfungen völlig darin übereinstimmen, wie schwer es ist, den richtigen Brennpunkt aller irdischen Phänomene zu erkennen, — was sie jedoch nicht veranlaßt, an ihrer eigenen Sicherheit zu zweifeln. So dreht es sich zum Beispiel in seinem Gedicht *Cassel. Die Karpfen in der Wilhelmstraße 15* scheinbar ausschließlich um ein kleines Encomium auf die Außergewöhnlichkeit einiger recht gewöhnlicher Fische. Dem Rationalisten wird erst einmal das Magische entgegengehalten⁴⁴:

Sie murmeln Formeln wie die Zauberer.

Darauf folgt der bewußt alogische Vergleich:

Und ich denke mir ihre Seele
Wie eine Kellerrassel,
Die Kniebeuge übt. — — —

Doch der Schluß des Ganzen erweckt alles andere als den Eindruck einer metaphysischen Ungeborgenheit:

Ja, und sonst hat mich in Cassel
Nichts weiter erregt oder betrübt.

43 Wilhelm Duwe, *Ausdrucksformen deutscher Dichtung* (Berlin, 1965), S. 287 f.

44 *Reisebriefe eines Artisten*, S. 11.

Wenn Ringelnatz dagegen versucht, ›bedeutenden‹ Unsinn zu schreiben, wie in seinem Gedicht *Die neuen Fernen*⁴⁵, das Hans Magnus Enzensberger merkwürdigerweise in sein sonst so hervorragendes *Museum der modernen Poesie*⁴⁶ aufgenommen hat, liefert er lediglich einen Wirrwarr, der nicht sinnlos, sondern bedeutungslos ist. (Dieser Unterschied wird noch deutlicher, wenn man aus derselben Anthologie das mysteriöse und beunruhigende Gedicht *La Plaza* von Machado y Ruiz zum Vergleich heranzieht). Ähnliche Argumente ließen sich gegen Ringelnatz als einen Vertreter des ›Grotesken‹ vorbringen, jedenfalls in dem Sinne, wie Wolfgang Kayser diesen Begriff versteht⁴⁷. Daß man ihn ebensowenig mit den Dadaisten oder Surrealisten in Beziehung setzen kann, hängt mit seinem unwandelbaren Vertrauen in die Wonnen der Gewöhnlichkeit zusammen. In *Ein Freund erzählt mir*⁴⁸ wird ein völlig surreales Ereignis so erzählt, als handele es sich um die selbstverständlichste Sache der Welt. Doch dieser traumartige Effekt wird durch die letzte Zeile wieder rücksichtslos aufgehoben: »Film. Rückwärts gedreht. Zeitlupenaufnahme«. Auch sein Gedicht *Über meinen gestrigen Traum*⁴⁹ wirkt trotz aller suggestiven Möglichkeiten transrealer Situationen absolut vernunftbeherrscht. »Wie kam ich gerade auf ein Gestirn?«, heißt es hier zu Anfang. Doch die Antwort darauf wird schon in derselben Strophe gegeben: »Vielleicht steigt die Phantasie ins Hirn, / Wenn der Magen verdaut«. Es ist nicht zu leugnen, daß auch hier ein Rest an Ungewißheit bleibt. Doch

45 *Kinder-Verwirr-Buch*. In: *Auf einmal steht es neben Dir*, S. 386.

46 *Museum der modernen Poesie*, hrsg. von Hans Magnus Enzensberger (Frankfurt am Main, 1960), S. 247.

47 Wolfgang Kayser, *Das Groteske* (Oldenburg und Hamburg, 1957), S. 199.

48 *Flugzeuggedanken* (Berlin, 1929), S. 11.

49 Ebd., S. 50.

das gilt schon für die seltsamen Konfrontationen seiner früheren Werke, wo es sich ebenfalls nicht um metaphysische Fingerzeige, sondern um bewußt ausgetüftelte, alogische Effekte handelt.

Jedoch der überzeugendste Einwand gegen die weitverbreitete Theorie, in Ringelnatz einen metaphysischen Clown zu sehen, liegt in der Tatsache, daß er gerade in jenen Gedichten, die sich mit den Geheimnissen des Universums beschäftigen, allen unsinnigen Tiefsinn einer selbstgehäkelten Erkenntnistheorie zum Opfer bringt, die letztlich auf eine totale Indifferenz hinausläuft. Die innere Mechanik dieser ›Lehre‹ ist ebenso simpel wie einleuchtend. In *Durch das Schlüsselloch eines Lebens*⁵⁰ spricht er einfach über die »Unermeßlichkeit der Menschen«, eine Bemerkung, die er in *Das Grau und das Rot*⁵¹ noch einmal wiederholt: »Wir Menschen haben keine Schlüssel zu den tiefsten Ursachen der Dinge, höchstens unvollkommene Dietriche«. Die Mauer in *Der Globus*⁵² scheint nur darum den Radius des Geistes zu überragen, weil sie so »weit« und »unübersehbar« ist. Im *Zirkuskind* erfahren wir: »Alles ist tiefer, als es scheint«⁵³. In diesen und ähnlichen Bemerkungen zeigt sich immer wieder, welche unverschämte Hochachtung Ringelnatz vor der verwirrenden Welt der irdischen Erscheinungen hatte. Selbst das, was man in seinen späteren Jahren als eine seltsame Neigung zu ›mantischen‹ Äußerungen bezeichnen könnte, geht meist auf die Technik der negativen Spekulation zurück. Eine Fliege stellt ihn in *Meine musca domestica*⁵⁴ vor »himmelhohe Rätsel«. Eine alte Mauer scheint ein »himmlisches Gefunkel« auszustrahlen⁵⁵. Wie mager

50 *Ein jeder lebt's*, S. 69.

51 Ebd., S. 105.

52 *Kuttel Daddeldu*, S. 92.

53 *Der Nachlaß von Joachim Ringelnatz* (Berlin, 1935), S. 25.

54 *Gedichte dreier Jahre*, S. 114.

55 *Alte Winkelmauer*. In: *Allerdings*, S. 8.

die Ergebnisse dieser metaphysischen Nachforschungen sind, zeigt sich am deutlichsten in dem Gedicht *Tierschutzworte*⁵⁶:

Die Ewigkeit, die Unendlichkeit
Hat noch kein Mensch ausgemessen,
Aber der Weg dorthin ist nicht weit.
Suchen Sie jedwede Kreatur
In ihr selbst zu begreifen.

Wie so oft, wenn sich die Logik als ein untaugliches Instrument erweist, müssen auch hier die Gefühle herhalten, um die Welt der Erfahrung mit ›Sinn‹ zu erfüllen. Hugo von Hofmannsthal nennt diesen Vorgang einmal ›Denken mit dem Herzen‹. Bei ihm geht die Verfeinerung des Empfindungsvermögens und der gefühlsmäßigen Vorstellungskraft manchmal so weit, daß er sich in *Ein Brief*⁵⁷ dazu befähigt glaubt, die Wahrnehmung einer »Gegenwart des Unendlichen« zu verspüren. Dies ist eine Behauptung, die nicht unbedingt übertrieben sein muß, wenn man sie ihres allzu wörtlichen Charakters entkleidet. Ringelnatzens gereimte Prosa wirkt dagegen wie der Aufbewahrungsort recht wirrer und banaler Dinge. Seine ›alte Mauer‹ stattet ihn zwar mit gewissen »Ahnungen« aus, doch trotz aller aufgedonnerten Inhaltsschwere wird uns nicht berichtet, worin deren Bedeutung eigentlich liegt. In *Thar*⁵⁸, das nur so übersät mit magischen Bindestrichen und Fragezeichen ist, grübelt er über die Geheimnisse menschlichen und tierischen Wesens:

Das Tier schien mir durch die Seele zu schauen
Und weiter und fernhin, doch wohin?
— Himalaja — Himalaja — —
Der, die oder das Thar?

56 Ebd., S. 37.

57 Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*. In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben* (Stockholm, 1947), Prosa, Bd II, S. 17.

58 *Gedichte dreier Jahre*, S. 65.

Aber sogar das recht lustige Badezimmerecho »— Himalaja — Himalaja — —« bewahrt ihn am Schluß nicht vor der abgeschmackten Behauptung: »Wie ernst ich vor dem Käfig war«. Auch der lange Marsch in Zeit und Ewigkeit, von dem die *Tierschutzworte* sprechen, scheint wesentlich kürzer zu sein, als sich das Ringelnatz vorstellt, da auch dieses Gedicht nicht über die harmlose Didaktik seiner beiden letzten Zeilen hinausweist. Selbst das Rätsel seiner *Musca domestica* bleibt einfach, was es ist: ein Rätsel. Wenn er dabei das Wort »himmelhoch« gebraucht, so wirkt das lediglich wie eine überflüssige rhetorische Floskel.

Und so beläßt denn Ringelnatz die Welt weitgehend so, wie sie ihm entgegentritt. Sogar die Schatten der Vergänglichkeit, die über manche seiner letzten Gedichte fallen, erwecken nur eine recht modische Art von »Angst« und werden flugs durch andere Dinge wieder verdrängt. Falls die vorausgegangene Analyse stimmt, stellt sich damit die immer dringlicher werdende Frage, warum wir diese Anhäufung von mißinformierten *obiter dicta* überhaupt noch lesen sollen. In seiner Sozialkritik kommt Ringelnatz zweifellos der verbreitete Trugschluß zustatten, daß bedeutende Themen notwendig zu bedeutenden Dichtungen führen müssen. Ständig wird der Leser von der Erwartung angezogen, zugleich belehrt und unterhalten zu werden. Obendrein besitzt Ringelnatz den beachtlichen Vorzug, auf eine entwaffnende Weise »ehrlich« und doch harmlos aufzutreten. Sein Humor und seine ausweichende Art sind stets eine Garantie dafür, daß die etablierten Sitten und Gebräuche nicht rücksichtslos in Frage gestellt werden, während seine Aufrichtigkeit gerade so weit geht, um die Illusion zu erwecken, daß hier doch etwas in Zweifel gezogen wird.

Ähnliche Gründe ließen sich für die Beliebtheit seines Kuttel Daddeldu anführen, der, um im Bereich der Matrosensprache zu bleiben, zu der Fülle kleiner Fische gehört, die sich im Kielwasser Zarathustras tummeln. Sein Reiz, wie auch der eines Demian, liegt nicht in der Art und Weise,

wie er mit den Problemen des Lebens fertig wird, sondern wie er diese Probleme durch naive und anspruchslose Surrogate ersetzt, die mit ihren simplifizierten und vorgeformten Werten auf das Paradox einer unbeteiligten Teilnahme hinauslaufen. Obendrein hat Daddeldu auch einen gewissen exotischen Reiz, wodurch er zu einer Kontrastfigur wird, die seine in bürgerlichen Zwangsjacken steckenden Leser sicher zu schätzen wußten. Was seine philosophischen Spekulationen betrifft, so könnte man ihnen zugute halten, daß wir neben der Unermeßlichkeit des Universums alle wie bloße Narren wirken. Wenn also Ringelnatz sich in aller Öffentlichkeit wie ein Clown gebärdet und diesem narrenhaften Treiben zugleich den Schein der Weisheit verleiht, so soll man sich nicht wundern, daß er dabei Unmengen an Sympathie einsammelt.

Doch eigentlich ist Ringelnatz vor allem ein Dichter undifferenzierter und unkomplizierter Gefühlsaufwallungen. So heben sich seine späten Liebesgedichte — trotz mancher Spießigkeit — sowohl von der Bar- und Tingeltangelatmosphäre ab, in der sie zuerst vorgetragen wurden, als auch von den kaltschnäuzigen Gedichten der ›Neuen Sachlichkeit‹ mit ihren bewußt zynischen ›Gebrauchsanweisungen‹⁵⁹. Es stimmt, daß sich ein Gedicht wie *Komm, sage mir was du für Sorgen hast* nicht so sehr an den ›kleinen Mann‹ von der Straße als an den Mann mit dem kleinen Geiste wendet. Doch es gibt sicher Leser, die behaupten würden, das sei gerade das Gute an diesem Gedicht. Einmal ganz grob gesprochen, fehlt Ringelnatz absolut das, was man das ›moderne Bewußtsein‹ nennen könnte. Zarathustras Proklamationen vom ›Tod Gottes‹, die Werke des Malik-Verlages, die Erzählungen Kafkas, die Bilder Picassos, die Versuche der Expressionisten, Dadaisten und Surrealisten, auf das Denken ihrer Zeitgenossen einen verändernden Einfluß zu ge-

59 Vgl. Erich Kästners *Sachliche Romanze*. In: *Lärm im Spiegel* (Leipzig, 1928).

winnen: von Ringelnatz her gesehen, hätte es das alles nie zu geben brauchen. Wenn er selbst ein Weltveränderer gewesen wäre, ließe sich diese Haltung gerade noch verstehen. Solche Leute müssen mitunter große Egoisten sein. Doch Ringelnatzens Streben ging lediglich dahin, sich auf ein bequemes Ewigkeitskonzept zu stützen und somit das Verlangen nach neuen Ideologien endgültig aus der Welt zu schaffen.

Doch wie wichtig ist das eigentlich alles? Machen wir nicht hier aus der Mücke einen Elefanten? Schwingen wir das große interpretatorische Hackebeil nur darum, um ein paar kleine Nüsse zu knacken? Nun, schließlich verfügt dieser Mann über eine gewisse Geläufigkeit im Schreiben und greift auch einige recht interessante Themen auf. Doch wie steht es mit seinen polemischen und philosophischen Beteuerungen? Sind sie wirklich so formuliert, daß man sie ernstnehmen kann? Daß sie dieser Frage nicht standhalten, sollte sie eigentlich von vornherein in die Kategorie des Unwichtigen verdammen. Denn gerade in jener Zeit, in der Ringelnatz schrieb, vollzieht sich ein solcher Wandel in politischer, sozialer, moralischer und religiöser Hinsicht, daß der Schriftsteller zu einer Genauigkeit des Denkens und Empfindens verpflichtet wird, die es in dieser Form vorher noch nie gegeben hat und die ihn in manchen Dingen geradezu überfordert. In einer solchen Welt sind Denkfaulheit, Sentimentalität und genüßlicher Eskapismus nicht nur verwirrend, sondern — vor allem auf dem Gebiet der Politik und der Moral — schlechterdings selbstzerstörerisch. Wenn der ›Fall Ringelnatz‹ in dieser Situation nur eine Ausnahme wäre, könnte man ihn getrost *ad acta* legen. Leider ist jedoch sein Werk ein Sammelsurium von Klischees, die man bei vielen seiner Zeitgenossen findet und von denen manche noch heute eine seltsame Aktualität besitzen.

(Übersetzt von Jost Hermand)

DER HUNGER NACH DEM MYTHOS

Zur seelischen Gastronomie der Deutschen
in den Zwanziger Jahren

Vor fünf Jahren veranstaltete das Sonderprogramm des Bayrischen Rundfunks eine Vortragsreihe zum Thema *Die Wirklichkeit des Mythos*. In seiner Zusammenfassung konstatierte der Herausgeber, daß seit der Romantik der Mythos kaum jemals so sehr die Geister beschäftigt habe wie heute. Nach einer Periode der Kritik und Ablehnung folge jetzt »eine neue Ehrfurcht vor dem Mythos« — und zwar trotz der Wissenschaftsgläubigkeit und der Technisierung, die unser Zeitalter prägen. »Im Mythos«, heißt es, »wird in unserer Zeit eine unvergängliche Wahrheit wiederentdeckt«¹. Im selben Jahr veröffentlichte Michael Hochgesang eine »Auseinandersetzung mit der neuen Naturwissenschaft, Literatur, Kunst und Philosophie« unter dem Titel *Mythos und Logik im 20. Jahrhundert*. Unter seine Auffassung des »mythischen Denkens« subsumiert Hochgesang buchstäblich alles: von der Quantentheorie und Heisenbergs Unschärferelation bis zur gegenstandslosen Kunst, Bolschewismus und *comic strips* (weil sie einen Drang zur unmittelbaren Anschauung erweisen). Wir hören auch von Tönen, die »aus der geordneten, mathematisierten Tonwelt mit ihren gesetzlichen Bezogenheiten in den mythischen Tonraum treten«. Solche Töne, heißt es, werden »elementar« und treffen sich in diesem elementaren Tonraum mit »Myriaden ande-

1 *Die Wirklichkeit des Mythos*. Zehn Vorträge. Hrsg. von Kurt Hoffmann (München und Zürich, 1965).

rer mythischer Töne und Tongemische, die in der zivilisierten Welt der Tonarten, der Ganz- und Halbtonschritte keinen Platz hatten«². Diese wahrhaft mythische Verehrung des Mythos scheint die Ansicht des Harvarders Komparatisten Harry Levin zu bestätigen, der einmal die »Mythophilie« der Deutschen mit der eher mythoklastischen Skepsis der Franzosen kontrastiert hat³. Die Mythophilie ist aber keineswegs ein Wesenszug der Deutschen, sondern ein historisch fixierbares Bildungsphänomen, das erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich bemerkbar machte, um sich dann in den Zwanziger Jahren im öffentlichen Bewußtsein verhängnisvoll zu verbreiten.

Im Jahre 1930 begann Erich Unger eine philosophische Untersuchung über *Wirklichkeit, Mythos, Erkenntnis* mit der Bemerkung, daß das Wort »Mythos«, das noch vor einigen Jahrzehnten »ohne jede repräsentative Bedeutung« gewesen sei, »allmählich geradezu ein Ausdruck der kulturellen Zeitstimmung zu werden« scheine⁴. Unger wies besonders auf die ambivalente Haltung eines Zeitalters hin, das zum Mythos eine große Affinität spüre und ihm zugleich fremd gegenüberstehe. »Es ist, als merkte man einen tiefen unüberbrückbaren Gegensatz, der die kulturelle Atmosphäre unserer Epoche von irgend etwas Entlegenem, Andersartigem trennt, das man mit dem Wesen Mythos kennzeichnet, und als fühlte man einen Zwang, zu diesem Wesen in irgendeine Erkenntnis- oder Erlebnisbeziehung zu treten, weil es vielleicht etwas enthält, was uns fehlt.« Unger war bei weitem nicht der einzige, dem diese neue Beschwörungskraft des Mythos aufgefallen war. Als Alfred Rosenberg seine »Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe« der

2 *Mythos und Logik im 20. Jahrhundert* (München, 1965), S. 80.

3 Some Meanings of Myth. In: *Myth and Mythmaking*. Hrsg. von Henry A. Murray (New York, 1960), S. 103–114.

4 (München und Berlin, 1930).

Zwanziger Jahre zusammenzustellen begann, trug sich der wirre Evangelist des Nationalsozialismus anfangs mit verschiedenen Arbeitstiteln. So hieß die erste Fassung vom Jahre 1922 noch nüchtern eine *Philosophie der germanischen Kunst*. Drei Jahre später hatte die Überschrift bereits einen strammeren Klang: *Rasse und Ehre*. Aber erst ab 1928 erhielt das Werk den berüchtigten Titel, unter welchem es 1930 veröffentlicht wurde und der fünfzehn Jahre lang auf zahllosen Auflagen prangte: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*⁵.

Das Phänomen der deutschen Mythophilie hat schon in den Zwanziger Jahren ausländische Beobachter verblüfft. So erinnert sich etwa der Mythenforscher Karl Kerényi, daß er »vom ›Mythos‹ in jenem Sinne, in dem er in Deutschland zwischen den zwei Weltkriegen zu einer unbegreiflichen, zugleich lächerlichen und verhängnisvollen, doch auch von Thomas Mann anerkannten Macht wurde«, nichts hielt⁶. Kerényi gibt gerne zu, daß seine Ablehnung vielleicht auf die Abwesenheit gewisser Elemente in seinem Charakter hindeute, die bei Deutschen eher da sind. Aber er schließt: »Nirgends war mir der ›Mythos‹ als eine besondere Macht begegnet, wohl aber die ›Mythologie‹«. Wie kommt es, daß ein Begriff, der noch vor einigen Jahrzehnten »ohne jede repräsentative Bedeutung« gewesen war, plötzlich in Deutschland zu einer »besonderen Macht« wurde, die so unterschiedliche Geister wie Alfred Rosenberg und Thomas Mann anerkannten? Es handelt sich selbstverständlich nicht um die einzelnen Bestandteile oder Teilmythen, aus denen sich der konfuse Nazi-Mythus zusammensetzte und deren Provenienz bereits von verschiedenen Kritikern analysiert

5 Alfred Baeumler, *Alfred Rosenberg und der Mythos des 20. Jahrhunderts* (München, 1943), S. 31.

6 In seiner Einleitung zu: *Thomas Mann — Karl Kerényi, Gespräch in Briefen* (Zürich, 1960), S. 20.

worden ist⁷. Sondern es geht ausschließlich um die semantische Frage nach den Sinnassoziationen, die das Wort ›Mythos‹ in Deutschland angenommen hat, bzw. um seine rhetorische Wirkung in der populären Kulturphilosophie, in der Alltassprache und letzten Endes in der Politik.

I

Wir wollen mit einfachen Feststellungen beginnen. Obwohl jedes Kind zahllose Mythen kennt, hat noch kein Mensch ›den‹ Mythos gesehen oder gefühlt. Mythos heißt ja ursprünglich ›Rede‹, ›Sprache‹, ›Erzählung‹ und existiert daher nur in und mittels der Sprache. Man braucht den Mythos nicht unbedingt mit Max Müller als eine »Krankheit der Sprache« aufzufassen, um ihn mit Paul Valéry zu definieren als »ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause«⁸. ›Ehrfurcht vor dem Mythos‹ kann es also erst dann geben, wenn der Begriff Mythos existiert. Der Begriff ist aber in den europäischen Sprachen verhältnismäßig neu. Im achtzehnten Jahrhundert kannte man zwar die Mythologie, aber keinen Mythos. Solche repräsentativen Nachschlagewerke wie Adelungs *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* (2. Aufl. 1798) und Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (2. Aufl. 1792) zeigen nur die Sammelrubrik ›Mythologie‹. Mythologie bedeutet aber keineswegs Ehrfurcht vor dem Mythos, sondern höchstens Wissen um die Mythen. Und das Zeitalter der Aufklärung

7 Henry Hatfield, *The Myth of Nazism*. In: *Myth and Myth-making*, S. 199–220; Jean F. Neurohr, *Der Mythos vom Dritten Reich*. Zur Geistesgeschichte des Nationalsozialismus (Stuttgart, 1957).

8 Max Müller, *Contributions to the Science of Mythology* (London, 1897), I, 68; Paul Valéry, *Petite Lettre sur les mythes*. In: *Variété II* (Paris, 1930), S. 249.

wollte sogar von der Mythologie herzlich wenig wissen. Als Benjamin Hederich 1724 sein *Gründliches mythologisches Lexikon* veröffentlichte, mußte er beim Publikum starke Vorurteile voraussetzen⁹. Erstens verteidigte er sein Vorhaben gegen den »theologischen Eifer« derer, die die biblische Mahnung allzu wörtlich nahmen, daß man nicht acht auf die Fabeln haben solle. Zweitens begegnete er sogar unter den Gebildeten einer allgemeinen Gleichgültigkeit. Er führt daher eine Reihe von praktischen Gründen an, warum etwa der Philosophicus, der Philologicus, der Künstler oder der reisende Cavalier »etwas von dieser gelehrten Galanterie wissen soll«. Für Hederich sind die klassischen Mythen nichts als anmutige Fabeln, hinter denen allegorisch getarnt »theils wahre Historien, theils natürliche Dinge, theils aber auch nur gute Sittenlehre stecken«. Johann Joachim Schwabe, der 1770 den alten »Hederich« neu herausgab — schließlich war der »Hederich« eine der ergiebigsten Motivquellen der Dichtergenerationen von Goethe bis Grillparzer —, hatte wenig Geduld mit Hederichs sinnreichen Auslegungen der alten Fabeln. Trotzdem machte er keinen Versuch, die moralischen und physischen Deutungen auszumerzen. »Sie gefallen mir zwar nicht«, gesteht er, »aber sie mögen wohl anderen anstehen«.

Das war in der Tat der Fall. Es ist das Verdienst der deutschen Romantik, daß sie die Mythenfeindschaft des achtzehnten Jahrhunderts endgültig überwunden hat¹⁰. Aber ver-

9 Zitiert nach dem photomech. Nachdruck der Ausgabe von 1770 (Darmstadt 1967): Hederichs Vorbericht (1724), S. XI; Schwabes Vorrede zur neuen Ausgabe, S. V.

10 Zur Geschichte der Mythenforschung siehe Fritz Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner* (Halle, 1910); Walter F. Otto, *Der Durchbruch zum antiken Mythos im XIX. Jahrhundert*. In: *Die Gestalt und das Sein*. Gesammelte Abhandlungen über den Mythos und seine Bedeutung für die Menschheit (Düsseldorf und Köln,

allgemeinernd darf man sagen, daß die Romantiker sowie ihre Nachfolger sich ausschließlich für das interessierten, was man heute als Mythologie bezeichnen würde: mit anderen Worten, für das Wissen um die alten Mythen als Ausdruck des religiösen oder philosophischen Denkens primitiver Völker. Das gilt sowohl für Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie* wie für Jakob Grimms *Deutsche Mythologie*, für Schellings *Philosophie der Mythologie* wie für Friedrich Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, für Bachofens *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* wie für David Friedrich Strauß' *Das Leben Jesu*. Zwar kommt das Wort ›Mythus‹ bzw. ›Mythos‹ in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vereinzelt vor, aber die Bedeutung schwankt so sehr wie die lexikalische Form. So bedeutet »Mythos« für Friedrich Schlegel — in Übereinstimmung mit der *Poetik* des Aristoteles — soviel wie epische oder dramatische Handlung¹¹. Creuzer verwendet Mythus auch, um die einzelne mythologische Fabel zu bezeichnen¹². Und für Strauß ist der Mythus »jede unhistorische Erzählung . . ., in welcher eine religiöse Gemeinschaft einen Bestandteil ihrer heiligen Grundlage« erkennt¹³. Aber

1955), S. 211—225; Klaus Ziegler, *Mythos und Dichtung*. In: *Reallexikon* (2. Aufl. Berlin 1962—63), S. 569—84; Richard M. Dorson, *Theories of Myth and the Folklorist*. In: *Myth and Mythmaking*, S. 76—89. Dieter Schrey, *Mythosidee und Mythenforschung der Romantik* (Tübingen, 1968) habe ich leider nicht benutzen können.

11 Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks 1797—1801*. Hrsg. von Hans Eichner (Toronto, 1957), S. 252. Schlegel verwendet gewöhnlich die griechische Form des Wortes, vermutlich weil »Mythos« im Deutschen noch keine Gültigkeit besaß.

12 Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (3. Ausgabe, Leipzig und Darmstadt, 1842), IV, 559: »Im Mythus äußert die erfüllte Seele ihr Ahnen und Wissen in einem lebendigen Wort.«

13 D. F. Strauß, *Das Leben Jesu*, für das deutsche Volk bearbeitet (12. Aufl. Bonn, 1902), Bd I, S. 202.

im allgemeinen herrscht die Femininform ›Mythe‹, wie etwa bei Joseph Görres: »In einfachen, aber großen Zügen ist die ganze Zukunft in der Mythe aufbewahrt«¹⁴. Heinsius' *Volksthümliches Wörterbuch* vom Jahre 1820 zeigt noch diese orthographische Unsicherheit: es führt beide Formen an — ›Mythe‹ sowie ›Mythus‹ — im Sinne einer einzelnen mythologischen Erzählung. Aber die großen Wörterbücher des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts — Sanders (1876), Weigand (3. Aufl. 1878), Grimm (1885) und Heyne (1892) — kennen überhaupt keinen Mythos, sondern ausschließlich die Mythe, und zwar in der sehr beschränkten primären Bedeutung von »Götterfabel« oder »unbeglaubigter Erzählung«.

Im großen ganzen dürfen wir also ruhig behaupten, daß das neunzehnte Jahrhundert keinen Mythos kennt, vor dem man Ehrfurcht haben könnte. Dem Publikum war vor allem die Mythe bekannt im Sinne einer bestimmten mythologischen Fabel. Die spezialisierten Wörterbücher der philosophischen Begriffe verwenden den Mythos auch noch als Bezeichnung für so etwas wie die phantasievoll-anthropomorphe »Protophilosophie« primitiver Völker¹⁵. Und gelegentlich kommt das Wort in der modernen europäischen Bedeutung von konventioneller Lüge vor. So schreibt etwa Friedrich Theodor Vischer 1848 in bezug auf die Aufhebung des Adelstitels: »Der Tod eines Mythos ist allerdings nur die in die Majorität eingedrungene Einsicht, daß es eben ein

14 Görres, *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Wilhelm Schellberg (Köln, 1926), Bd III, S. 10.

15 Vgl. Wilhelm Traugott Krug, *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften* (Leipzig, 1827), wo beide Formen — »Mythe« und »Mythos« — vorkommen; und Rudolf Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*.

Mythus sei«¹⁶. Das sind übrigens die drei Hauptbedeutungen, die in den meisten europäischen Sprachen heute noch gültig sind. Fast jedes Wörterbuch zitiert als primären Sinn so etwas wie Götterfabel. Die wissenschaftliche Mythenforschung sowie die entmythisierende Bibelforschung versteht darunter auch noch den Ausdruck eines primitiven kultischen Denkens. Und die englische Umgangssprache kennt den Mythos vor allem im Sinne einer konventionellen Lüge, wie aus den folgenden Titeln leicht ersichtlich ist: *The Myth and Reality of Our Urban Problems*, *The Myth of Mental Illness*, *The Suburban Myth* und so weiter. Und der Franzose bezeichnet einen Lügner schlechthin als ›mythomane‹. Der semantische Unterschied zwischen dem deutschen Mythos und engl. ›myth‹, franz. ›mythe‹, oder ital. ›mito‹ läßt sich am deutlichsten erkennen, wenn man versucht, den Titel von Rosenbergs Schrift zu übersetzen. Denn ›The Myth of the Twentieth Century‹ bedeutet fast genau das Gegenteil dessen, was man in den Zwanziger Jahren unter dem ›Mythos des 20. Jahrhunderts‹ verstand: nicht Stiftung einer gültigen Wahrheit, sondern Demaskierung einer offensichtlichen Lüge.

Wenn wir uns auf das Zeugnis der Wörterbücher verlassen dürfen, so muß der bedeutende Wandel im populären deutschen Gebrauch im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts eingetreten sein. Denn in der ersten Ausgabe des *Sprach-Brockhaus* vom Jahre 1935 hat erstens der klangvolle Urlaut »Mythos« die weichere »Mythe« völlig verdrängt. Und neben die primäre Bedeutung von Mythos als Göttererzählung primitiver Völker hat sich als zweiter un-

16 Die Adelsfrage und der Beschluß der Nationalversammlung am 6. Dezember 1848. In: *Kritische Gänge*. Hrsg. von Robert Vischer (2. Aufl., Berlin und Wien, 1920), Bd III, S. 31. Siehe auch S. 34: »Ein vielverbreiteter Mythos findet sein Ende immer zunächst in den Köpfen einer Minorität von Menschen, welche deutlicher denken als die Masse.«

versehens ein völlig neuer Sinn eingeschoben, der sonst in den europäischen Sprachen fehlt: der Mythos gilt jetzt nämlich als »bildhafte, lebenerneuernde Idee«, und zwar ohne irgendwelche Beschränkung auf primitive Völker. Dieser einfache Endsilbenwechsel enthält in aller lexikalischen Kürze ein wichtiges Kapitel der neueren deutschen Kulturgeschichte.

II

In seinem Vortrag über *Richard Wagner und der ›Ring des Nibelungen‹* (1937) spricht Thomas Mann von einem Gegensatz »zwischen der Wagnerischen und der Goetheschen Art, den Mythos zu traktieren«¹⁷. Es handelt sich nicht so sehr um die auffällige Verschiedenheit der mythischen Sphären: hier Lindwürmer, Riesen und Zwerge, dort Sphinx, Greife und Nymphen; einerseits »urgermanisch« und »seelendeutsch«, andererseits »ur-europäisch«. Es kommt vielmehr auf einen grundlegenden Antagonismus der künstlerischen Haltung und Gesinnung an. Denn Goethe »zelebriert den Mythos nicht, er scherzt mit ihm«. Nichts, schließt Mann, kann »unwagnerischer« sein, als Goethes »ironische Art, den Mythos zu beschwören«. Mit dieser Differenzierung zwischen Wagners »Zelebration« des Mythos und Goethes ironischer Handhabung scheint Mann denselben Unterschied zwischen Mythos und Mythologie im Sinne zu haben, auf den Kerényi hingewiesen hat. Denn Ironie setzt einen gewissen Grad von Bewußtsein und Erkenntnis voraus. Der Künstler, der mit mythischen Elementen in voller raffinierter Bewußtheit spielt, huldigt dem Mythos

17 Thomas Mann, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden* (Frankfurt/Main, 1960), Bd IX, S. 507–08.

nicht, sondern er hat Wissen um den Mythos oder, mit anderen Worten, Mythologie¹⁸.

Es bedarf wohl keines besonderen Beweises, daß die meisten modernen Dichtungen, die mythische Bestandteile aufweisen, wegen der bewußt ironischen Behandlung eben dieser Elemente in diesem Sinne als mythologisch und nicht als mythisch zu bezeichnen sind. (Selbstverständlich gilt dasselbe, *mutatis mutandis*, für die Literaturtheorie Northrop Fries, der in verschiedenen Dichtungen die Struktur gewisser grundlegender *Mythoi* zu erkennen glaubt; denn Frye spürt natürlich keine ›Ehrfurcht‹ vor den Mythen, deren Struktur er analysiert.) So deuten zum Beispiel die Orest-Parallelen im Leben Franz Biberkopfs eher auf Unterschiede als auf Ähnlichkeiten zwischen einem mythosgläubigen Griechenland und dem Berlin Alexanderplatz der Zwanziger Jahre. »Hetzen ihn, von früher her, Ida und so weiter, Gewissensbedenken, Albdrücken, unruhiger Schlaf, Qualen, Erinnyen aus der Zeit unserer Urgroßmütter? Nichts zu machen. Man bedenke die veränderte Situation«¹⁹. Das ist »eine antike Vorstellung«, heißt es weiter. »Bei solcher zeitgemäßen Betrachtung kommt man gänzlich ohne Erinnyen aus.« Die vielen Dichter von Goethe über Mann, Döblin und Joyce bis auf Günter Grass, Jean-Paul Sartre und John

18 Vgl. Wilhelm Emrich, Symbolinterpretation und Mythenforschung. Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses. In: *Protest und Verheißung*. Studien zur klassischen und modernen Dichtung (Frankfurt/Main, 1960), S. 67–94. Emrich schreibt völlig im Sinne Thomas Manns, indem er die Ansicht Werner Dankerts widerlegt, daß echte dichterische Symbole nicht ersonnen oder erklügelt werden. »Daher wird gerade bei Goethe ständig eine bewußte Umfunktionierung des Mythischen ins modern Zeitgeschichtliche sichtbar: er verändert, verwandelt die Mythologeme, prägt ihnen in einem oft willkürlich scheinenden Spiel völlig neue Bedeutungen und Sinnfunktionen auf« (S. 86).

19 *Berlin Alexanderplatz*. Hrsg. von Walter Muschg (Olten und Freiburg im Breisgau, 1961), S. 103.

Updike, die die Mythen ironisierend verwenden, können also aus eben diesem Grunde zu der Entwicklung des Mythos-Begriffs nicht beitragen. Eher das Gegenteil. Mythologie, bewußtes Wissen um das Mythische, wird »dem« Mythos entgegengesetzt. Wenn wir die Entwicklung des Mythos weiter verfolgen wollen, müssen wir uns von der Linie der mythologischen Dichter und Forscher abwenden und beim anderen Pol neu anfangen — nämlich bei Wagner²⁰.

In der *Mitteilung an meine Freunde* (1851) beschreibt Wagner die Sehnsucht nach der Heimat, die ihn während seiner Emigration erfüllt hatte. »Diese Heimat konnte in ihrer gegenwärtigen Wirklichkeit mein Verlangen auf keine Weise befriedigen«, bemerkt er mit Befremden, »und ich fühlte, daß meinem Triebe ein tieferer Drang zugrunde lag, der in einer andern Sehnsucht seine Nahrung haben mußte, als eben nur im Verlangen nach der modernen Heimat«²¹. Er versenkte sich also in das »urheimische« Element, das in den Dichtungen aus der Vergangenheit noch lebte. Es handelt sich hier keineswegs um eine ironisierte Mythologie im Sinne Thomas Manns, sondern um den »Grund des alten urdeutschen Mythos«, den Wagner hinter der mythologischen Oberfläche der mittelalterlichen Dichtungen zu erblicken meinte. »Was ich hier ersah, war nicht mehr die histo-

²⁰ Es ist wohl kaum nötig zu betonen, daß moderne Untersuchungen, die bei Dichtern des 19. Jahrhunderts, denen der Begriff noch nicht bekannt war, »Mythos« festzustellen meinen, mehr über die Mythophilie im 20. Jahrhundert aussagen als über die eigentliche Entwicklung des Mythos-Begriffs. Siehe Gerhard Schmidt-Henkel, *Mythos und Dichtung*. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert (Bad Homburg-Berlin-Zürich, 1967), der die »individualmythischen Bilder« bei Büchner, Eichendorff, Spitteler, Holz, Döblin und Jahn untersucht. Harry Levin, a.a.O., schlägt für solche privaten Mythen die Bezeichnung »Pseudo-Mythen« vor.

²¹ Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe (6. Aufl., Leipzig, o. J.), Bd IV, S. 311–12.

risch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muß; sondern der wirkliche nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freier Bewegung erkennen durfte: der w a h r e M e n s c h überhaupt.« Wo uns die Geschichte nur die äußeren Verhältnisse bietet, enthüllt uns der Mythos den wahren Menschen als »den unwillkürlichen Schöpfer seiner Verhältnisse«. »Alle unsre Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Z u k u n f t hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann.« Dieser Mythos ist alles andere als die Mythologie des achtzehnten oder die Mythe des neunzehnten Jahrhunderts. Die Mythologie, bzw. die Mythe, ist historisch konventionell, der Mythos hingegen ewig wahr. Die Mythologie beansprucht keine Gültigkeit für die Gegenwart; im Mythos erkennen wir das Ideal des wirklichen, nackten Menschen. Es liegt auf der Hand, daß wir es nicht nur mit einem neuen Wort zu tun haben, sondern vor allem mit einem neuen Begriff, der dem erwachenden nationalen Bewußtsein der Deutschen entspricht. Der Mythos Wagners ist nicht mehr, wie bisher die Mythe, historisch bedingt, sondern ewig gültig als Muster; nicht mehr tot in der Vergangenheit, sondern lebend, wallend, zuckend in der Gegenwart; nicht mehr Stoff, sondern Organismus²². Erst diese vitale Auffassung

22 Die Differenzierung, die sich aus den Schriften von Wagner und Nietzsche ergibt, unterscheidet sich von der Definition, die André Jolles vorschlägt: *Einfache Formen* (2. Aufl., Darmstadt, 1958), S. 100: »Mythe heißt die sich aus unserer Geistesbeschäftigung ergebende Einfache Form, dagegen ist die Form, in der sie vereinzelt jedesmal gegenwärtig vor uns liegt, *Mythus* oder *ein Mythus*.« Jolles' Unterscheidung darf für die Zwecke seiner Untersuchung als gültig angenommen werden; es liegen aber absolut keine wortgeschichtlichen Gründe dafür vor.

des Mythos — im Gegensatz zur herkömmlichen Definition der Mythe — legitimiert die botanischen Metaphern, die ihn häufig charakterisieren. So ist für Wagner der Mythos etwa eine »Wurzel« mit »Keim«, »Stamm« und »Geäst«, dessen »Frucht« das Volk nährt²³.

Nietzsche hat Wagner bekanntlich als den Schöpfer eines neuen Mythos begrüßt. Schon Schelling hatte in seiner *Philosophie der Mythologie* eine Theorie des mythischen Denkens entwickelt; aber für Schelling beschränkte sich dieses Denken immer noch auf eine Menschheit in den frühen Stufen ihrer Entwicklung²⁴. Nietzsche hingegen schreibt die Fähigkeit dieses Denkens einem Zeitgenossen zu: »Das Dichterische in Wagner zeigt sich darin, daß er in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Begriffen denkt, das heißt, daß er mythisch denkt, so wie immer das Volk gedacht hat«²⁵. Wie für Wagner gilt auch hier der Mythos als Wahrzeichen einer lebenden Kultur. »Ohne Mythos geht jede Kultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schließt eine ganze Kulturbewegung zur Einheit ab«²⁶. So stellt sich bei Nietzsche ganz folgerichtig die organische Metaphorik ein: in seinen Augen »blüht« der Mythos, und zwar »mit Farben« und »mit Duft«, bevor »seine Blätter welk werden« und die »entfärbten und verwüsteten Blumen« von allen Winden fortgetragen werden²⁷.

23 *Sämtliche Schriften*, Bd IV, S. 39.

24 Schelling, *Philosophie der Mythologie* (Darmstadt, 1966), Bd II, S. 140, behauptet ausdrücklich, daß »die Mythologie unter Verhältnissen entstanden ist, die mit denen des gegenwärtigen Bewußtseins keine Vergleichung zulassen und die man nur begreift, inwiefern man es wagt, über diese hinauszugehen«.

25 Richard Wagner in Bayreuth. In: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Karl Schlehta (München, 1954), Bd I, S. 413.

26 Ebd., Bd I, S. 125 (Geburt der Tragödie).

27 Ebd., Bd I, S. 63.

Erst diese völlig neue Auffassung des Mythos als eines blühenden Organismus, von dem die Gesundheit des Volkes abhängt, ermöglicht wiederum das gastronomische Motiv, das bereits bei Wagner aufklingt, wenn er vom Mythos als »Nahrung« spricht und als »Frucht«, die das Volk nährt. In seiner Abhandlung *Oper und Drama* (1851) skizziert Wagner das Schicksal des deutschen Volkes, dessen heimischer Mythos durch die christlich-religiöse Anschauung unterminiert worden sei. »Begriff früher im Mythos das Volk nur das Heimische, so suchte es jetzt, wo ihm das Verständnis des Heimischen verloren gegangen war, Ersatz, durch immer neues Fremdartiges. Mit Heißhunger verschlang es alles Ausländische und Ungewohnte: seine nahrungswütige Phantasie erschöpfte alle Möglichkeiten der menschlichen Einbildungskraft, um sie in unerhört bunten Abenteuern zu verprassen«²⁸. Nietzsche übernimmt das gastronomische Motiv. In der *Geburt der Tragödie* entwirft er ein trostloses Bild des Zeitgenossen. »Und nun steht der mythenlose Mensch, ewig hungernd, unter allen Vergangenheiten und sucht grabend und wühlend nach Wurzeln, sei es daß er auch in den entlegensten Altertümern nach ihnen graben müßte.« Und er fragt rhetorisch, ob das fieberhafte und unheimliche Sichregen der gegenwärtigen Kultur »etwas anderes ist als das gierige Zugreifen und Nach-Nahrung-Haschen des Hungernden«²⁹.

Das gastronomische Motiv ist an und für sich von keiner besonderen Bedeutung; aber es weist auf den Prozeß der Verabsolutierung, die den Mythos-Begriff erst gefährlich macht. Schon die organische Auffassung des Mythos mit den charakteristischen botanischen Metaphern zeigt, daß für Wagner und Nietzsche der Begriff dabei ist, sich von der

28 *Sämtliche Schriften*, Bd IV, S. 41.

29 *Werke*, Bd I, S. 125.

konventionellen Mythologie zu befreien. Denn bestimmte mythologische Figuren wie Siegfried oder Dionysos können weder ›blühen‹ noch ›Frucht‹ tragen. Solche vegetabilische Tätigkeit ist dem bereits zur ›Wurzel‹ verwandelten Mythos vorbehalten. Und nur durch die metaphorische Verschiebung von Mythe als Gestalt zu Mythos als Wurzel vermeidet man beim Gebrauch des gastronomischen Motivs den Gedanken des intellektuellen Kannibalismus, der sich sonst unwillkürlich aufdrängen müßte. Aber nur in der Sprache beansprucht Mythos als ›Wurzel‹ denselben Realitätsgrad wie etwa eine Rübe, nach der man tatsächlich hungern kann und die wirklich nährt. Man erinnert sich an Paul Valéry's Bemerkung, daß die mythischen Chimären, »qui ne sont point viables dans le fait, sont à leur aise dans le vague des esprits«³⁰. Aber — um das semantische Spiel auf die Spitze zu treiben — nur in der deutschen Sprache ist es möglich, nach Mythos zu ›hungern‹, und zwar wegen der Assoziationen, die sich erst seit Wagner und Nietzsche um den Begriff gesammelt haben. Der nahrungswütige, mythosfressende, rastlos nach eßbaren Wurzeln wühlende Deutsche kommt dem Englischredenden genau so komisch vor wie dem Deutschen etwa der Amerikaner, der — nach einer geläufigen Redewendung — einen Mythos ›explodieren‹ läßt. Die verschiedene Metaphorik entstammt einer völlig andersartigen Auffassung des Begriffs. Denn man ›hungert‹ nach dem Organischen, Lebendigen; aber man sprengt das, was technisch konstruierbar ist. Wenn es sich bloß um ein kulturphilosophisches Phänomen handelte, ergäbe diese semantische Merkwürdigkeit nur eine linguistische Pointe. Weil aber die Sprache unsere Gedanken bestimmt und weil auch die Politik vor allem eine Angelegenheit der Sprache ist, eröffnen sich verhängnisvollere Möglichkeiten. Denn ein Volk, das einmal diese gastronomische Rhetorik akzeptiert hat, erblickt

30 *Petite Lettre sur les mythes*, a.a.O., S. 250.

kein allzu großes kulinarisches Wunder darin, wenn in der Hexenküche der Zwanziger Jahre die mythischen Wurzeln *à la* Rosenberg zubereitet werden — das heißt, mit den ebenso mythischen Soßen des Bluts^{30a}.

Bei Wagner und Nietzsche haben wir es tatsächlich mit einem Mythos zu tun, der nach Thomas Mann »zelebriert« werden kann. Aber in dem Maße, wie der Mythos als lebender Organismus gefeiert wird, wenden sich Wagner und Nietzsche gegen die rationalistische Mythenforschung des neunzehnten Jahrhunderts, die den ursprünglichen Mythos restlos ausgetilgt hat. So geifert Wagner gegen die »anatomische Wissenschaft«, aber auch gegen das Christentum, das an die »Wurzel« des Mythos Hand gelegt hat, um ihr die »üppig zeugende künstlerische Kraft« zu rauben³¹. Und Nietzsche stellt resigniert fest: »Es ist das Los jedes Mythos, allmählich in die Enge einer angeblich historischen Wirklichkeit hineinzukriechen und von irgendeiner späteren Zeit als einmaliges Faktum mit historischen Ansprüchen behandelt zu werden«³². Die wissenschaftliche Mythenforschung, höhnt Nietzsche, »beginnt, ängstlich die Glaubwürdigkeit der Mythen zu verteidigen, aber sich gegen jedes natürliche Weiterleben und Weiterwuchern derselben zu sträuben«. Hier trennt sich deutlich und zum erstenmal der Mythos-Begriff von der herkömmlichen europäischen Mythologie und Mythenforschung. Wir sehen, wie sich die Sehnsucht nach dem Mythos erst aus einem Unbehagen an der rationalistischen Zivilisation der Gegenwart ergibt und wie sie dem Ideal eines neuen nationalen Bewußtseins entspricht³³.

30a Walter Jens verweist auf die politische Wirkung der Rhetorik in seinem Buch *Von deutscher Rede* (München, 1969), S. 30—31.

31 *Sämtliche Schriften*, Bd IV, S. 34 u. 39.

32 *Werke*, Bd I, S. 125.

33 Bereits hier zeigen sich die Anfänge des »Freund-Feind-Schemas« der Nazi-Literaturwissenschaft, auf die Karl Otto

III

Gleich nach der Jahrhundertwende mehrten sich in manchen Kreisen die Zeichen, daß der Mythos auf Anregung von Wagner und Nietzsche sich völlig verabsolutiert hat und zu einer freischwebenden Kraft geworden ist, die dem wachsenden Irrationalismus der Epoche gerade zurecht kam. So lesen wir im ersten Satz von Hermann Hesses *Peter Camenzind* (1904): »Im Anfang war der Mythos. Wie der große Gott in den Seelen der Inder, Griechen und Germanen dichtete und nach Ausdruck rang, so dichtet er in jedes Kindes Seele täglich wieder« — eine Anwendung, die ohne Nietzsche undenkbar wäre. Auch in der »Kosmischen Runde« und im George-Kreis war der Mythos zu einer raunenden Beschwörungsformel geworden, die oft nur wegen ihrer talismanischen Kraft zitiert wurde³⁴. Manchem muß es ergangen sein wie der Heldin von Albrecht Schaeffers Schlüsselroman *Elli oder Sieben Treppen*, die einem abendlichen Gespräch junger Berliner Intellektueller beiwohnt: »Elli hörte die Worte, sie kannte sie, allein jedes — solche wie Gestalt, Form, Mythos, das Heroische, leibhaft, Blut, originär, Gebilde — entfremdete sich im Zusammenhang augenblicksamt dem Zusammenhang selber; es waren lauter Rätsel, Hieroglyphen des Ohrs, eine Geheimsprache«³⁵.

In Ernst Bertrams bekannter Nietzsche-Studie aus dem Jahr 1918, die sich im Untertitel als »Versuch einer Mythologie« ankündigt, wird die Verabsolutierung des Begriffs mit

Conrady verweist: Deutsche Literaturwissenschaft und Drittes Reich. In: *Germanistik: Eine deutsche Wissenschaft* (Frankfurt, 1967), S. 94.

34 Siehe Peter Lutz Lehmann, *Meditationen um Stefan George* (Düsseldorf und München, 1965), S. 31–82: »Neue Mythologie«.

35 *Elli oder Sieben Treppen*. Beschreibung eines weiblichen Lebens (Leipzig, 1919), S. 15.

absoluter Konsequenz weitergeführt³⁶. Denn hier bedeutet Mythos nicht mehr einen Bestandteil einer umfassenden Götterlehre, sondern alles, »was wir vom Wesen des Menschen aussagen können, deren Gedächtnis auf die Lebenden gekommen ist«. Und Mythologie wird wiederum als die Systematisierung eines solchen verselbständigten modernen Mythos verstanden. Auch Bertram übernimmt den dialektischen Gegensatz von Mythos und Rationalität. »Der überwache und überwachende Verstand hat, wo ein Mythos sich durchsetzen will, auch heute nicht anders als früher seine unverrückbaren Schranken.« Aber es gelingt der mythischen Schau, den lebenden Mythos immer aufs neue zu entdecken: »Allem gehäuften Wissen, allen Methoden, aller gerechten Abwägung zum Trotz: wir wissen nur, was wir schauen, und wir schauen nur, was wir sind und weil wir es sind«.

Auch im ersten Band von Spenglers ›morphologischer‹ Geschichtsphilosophie begegnen wir einer ähnlichen Umkehrung der Begriffe. Für Spengler wie für Wagner und Nietzsche ist der Mythos organisch. »Es ist ein wissenschaftliches Vorurteil, daß Mythen und Göttervorstellungen eine Schöpfung des primitiven Menschen seien und daß ›mit fortschreitender Kultur‹ der Seele die mythenbildende Kraft verloren gehe«³⁷. Mythos wird im Gegenteil als die »erste gestaltende Tat eines erwachenden Seelentums« definiert. Spenglers eigene ›faustische Mythologie‹ — wie Bertrams ›Mythologie‹ von Nietzsche — ist wieder die Systematisierung eines für absolut erklärten Mythos des modernen Menschen, eines ›mythischen Organismus‹ im Gegensatz zu den ›fragmentarischen Sagenbildungen‹ der Urvölker. Mit anderen Worten: die Verehrung des Mythos im Dienst eines erwachen-

³⁶ Nietzsche. *Versuch einer Mythologie* (7. Aufl., Berlin, 1929), S. 11—15.

³⁷ *Der Untergang des Abendlandes*, Kap. VI, Abschnitt 8. In der einbändigen Ausgabe (München, 1963), S. 512—13.

den nationalen Bewußtseins geht wieder Hand in Hand mit einer Entwertung der alten Mythen und der konventionellen Mythologie.

Aber erst in den Zwanziger Jahren dringt der Mythos als magisches Lösungswort ins allgemeine Bewußtsein. Einerseits wendet sich fast jeder Zweig der Wissenschaft — und natürlich nicht nur in Deutschland — mit einer euphorischen Entdeckungslust der Mythologie zu: so etwa die Tiefenpsychologie Jungs, die Völkerpsychologie Wilhelm Wundts, die entmythisierende Bibelforschung Bultmanns, die Anthropologie Malinowskis oder die Philosophie Ernst Cassirers. Dieses wissenschaftliche Interesse beförderte wiederum die Wiederentdeckung der mythologischen Schriften von Bachofen, Görres und Schelling, die sämtlich ab 1926 neu veröffentlicht werden. Solche Bemühungen trugen dazu bei, den Begriff Mythos einer gewissen wissenschaftlichen Gültigkeit zu versichern. Aber neben diesen Forschungen, die das Wort Mythos in einem noch technischen und verantwortungsvollen Sinne verwandten, gab es andererseits eine Reihe von populären kulturphilosophischen Schriften wie etwa Rudolf Kaysers *Die Zeit ohne Mythos* (1923) oder Arthur Lieberts *Mythus und Kultur* (1925), die weniger gewissenhaft damit umgingen. Bereits 1928 konnte Hugo von Hofmannsthal feststellen: »Denn wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch — ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht«³⁸. Zwei Jahre früher war Hofmannsthal anläßlich eines Festes der Freunde des humanistischen Gymnasiums diesem Phänomen auf den Grund gegangen³⁹. »Die Unruhe ist nach wie vor allgemein, der Zweifel und die Verworrenheit eher im Wachsen als im Abnehmen . . . Wir versuchen

38 Die Ägyptische Helena. In: *Prosa* IV (Frankfurt/Main, 1955), S. 459—60.

39 Vermächtnis der Antike. Ebd., S. 313—16.

uns zur Klarheit durchzuringen, zu erkennen, was dahingestürzt und was noch aufrecht ist; aber der ordnende Sinn in uns selber, der allein zu solchen Urteilen fähig wäre, ist im tiefsten beschädigt.« In diesem allgemeinen Zerfall der Werte ist nur mehr der Mythos fähig, wieder Ordnung zu stiften: »Der Mythos unseres europäischen Daseins, die Kreation unserer geistigen Welt (ohne welche die religiöse nicht sein kann), die Setzung von Kosmos gegen Chaos.«

Die geistige Verzweiflung der Zwanziger Jahre sowie der »Hunger nach Ganzheit«, dem Peter Gay ein Kapitel seines Buches über die Weimarer Kultur gewidmet hat, zeigte sich selbstverständlich auch im Ausland⁴⁰. Führende Dichter in England und Amerika — Yeats, Eliot, Pound, Lawrence — huldigten oft sogar dem Faschismus als Ausweg aus den politischen Wirren der Zeit. Aber gerade ihr kultureller Snobismus rettete die Ausländer bei ähnlichen Voraussetzungen vor einem so völkischen Begriff wie Mythos: sie suchten eine Lösung eher in einem elitären Klassizismus. Im Ausland fehlte eben der Mythos, auch da, wo man ihn am ehesten erwarten würde. So entwickelte etwa Madame Blavatsky ihr ganzes System der Theosophie, ohne daß der Begriff Mythos auch nur auftaucht^{40a}. In Deutschland hingegen ist der Hunger nach dem Mythos selber zum größten Mythos der Zwanziger Jahre geworden und zu einem gemeinsamen Nenner, der die verschiedensten Bewegungen der Zeit miteinander verbindet. Überall wird nach einem neuen Mythos gerufen als Stütze gegen die rationalistische

⁴⁰ Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider* (New York und Evanston, 1968); John R. Harrison, *The Reactionaries*.

A Study of the Anti-Democratic Intelligentsia (New York, 1967).

^{40a} Siehe etwa H. P. Blavatsky, *The Secret Doctrine, The Synthesis of Science, Religion and Philosophy* (London, 1888), wo das Wort *myth* nur zweimal vorkommt, und zwar in der konventionellen Bedeutung einer Götterfabel.

Zersetzung des Lebens, und zwar regelmäßig mit den seit Wagner und Nietzsche fast unumgänglichen organischen Metaphern. So hören wir etwa in Ludwig Klages' eklektischer Polemik *Der Geist als Widersacher der Seele* (1929 bis 1932) von dem »Urwald des Mythos«, den die Griechen mit den »Beilhieben des Geistes rodeten«⁴¹. Die Griechen sind daher »die ersten, die den Weg des Unheils betreten haben, der mit der Ausrottung von Urwäldern überhaupt — im eigentlichen und übertragenen Sinne — seinem Ende naht«. Für Arthur Liebert ist der Mythos »eine natürliche und organische Äußerung des religiösen Bewußtseins«, und der Verfasser wütet gegen das wissenschaftliche Bewußtsein, für das Mythos nichts darstellt als einen »Untersuchungsgegenstand«⁴². »Während das mythische Bewußtsein sich in einem Mythos verklärt«, heißt es, »sucht das wissenschaftliche Bewußtsein zu erklären«. Ähnlich Rudolf Kayser, dessen elegische Schrift über die mythoslose Zeit dieselbe Dialektik und Metaphorik verwendet. Der Mythos, den Kayser als »das Wissen um geistige Wesenheit« begreift, »entsteht nicht durch mechanische Prozesse innerhalb der geistigen Ebene, sondern unterhalb ihrer: im Vegetabilischen, im Seelischen, das ja auch das Organ ist, das die Schmerzen des Geistes erträgt«⁴³. Sogar Gerbrand Dekkers sonst rein wissenschaftliche Untersuchung über den späten Schelling mündet in ein Schlußkapitel über den »neuen Mythos«, das die bekannte Metaphorik aufweist. »So sind wir heutige Menschen zu entwurzelten Pflanzen geworden, die, vom Winde hin und her getrieben, frei über die Erde schweben, die uns eine tote, erstarrte Dingwelt geworden«⁴⁴. Der Mythos, des-

41 In der ungekürzten Studienausgabe (4. Aufl., München-Bonn, 1960), S. 850—51.

42 *Mythus und Kultur* (Berlin, 1925), S. 64.

43 *Die Zeit ohne Mythos* (Berlin, 1923), S. 13 u. 101.

44 *Die Rückwendung zum Mythos. Schellings letzte Wandlung* (München und Berlin, 1930), S. 217.

sen Tod diesmal dem Rationalismus Descartes' zugeschrieben wird, ist Wurzel, Pflanze, Grundlage, Dynamis, sogar Energiea.

Bereits bei Wagner und Nietzsche hatte der Begriff des Mythos begonnen, sich zu verabsolutieren, aber er wurzelte noch gewissermaßen in den einzelnen Mythen der germanischen und griechischen Mythologie. Es ist das Unheilvolle an dem Mythos-Begriff der Zwanziger Jahre, daß er nur mehr eine Struktur ohne Inhalt darstellt, ein Wunschbild: das heißt, er ist eher eine negative Reaktion gegen den Rationalismus als eine positive Hinwendung zu etwas klar Erkanntem. So schreibt Rudolf Kayser, daß der neue Gott Europas, dessen Mythos nicht friedlich und hirtenhaft sein werde, noch namenlos sei, wobei Kayser es ausdrücklich ablehnt, »diesen Gott zu benennen, diesen Mythos zu beschreiben«⁴⁵. »Aber er bricht herein, eurasiatisch in der Struktur«, prophezeit er. Nach Kaysers subtiler Dialektik ist das Ende der Mythoslosigkeit eben durch die Erkenntnis der Mythoslosigkeit bedingt: »Wie jeder Mythos stammt er aus Not«. Es mangelte nicht an mahnenden Stimmen, die die Gefahr eines solchen leeren Begriffs erkannten. Es ist — um die gastronomische Metapher beizubehalten —, wie wenn man einen verhungerten Menschen mit berühmten Speisekarten und Kochrezepten quälen wollte. Obwohl Gerbrand Dekker es für ein »erfreuliches Zeichen« hält, daß sich ein Verständnis für die bleibende Bedeutung des Mythos zu mehren beginnt, warnt er vor einem »Rückfall in das Heidentum«. Er sieht, daß »mancher moderne Mensch kein Vertrauen mehr zum eigenen Geiste hat, dem er die Schuld an der Erstarrung seiner Weltanschauung vorwirft«. Die Philosophie hat also die Pflicht, sich mit der »Daemonie als dynamischer Grundlage des Lebens« auseinanderzusetzen, damit es nicht den »Dunkelmännern« überlassen

45 *Die Zeit ohne Mythos*, S. 95, 97, 105.

werde, den Menschen von heute in seiner »irregewordenen Daemonie« zu verführen⁴⁶. Auch Kayser erkennt, daß die »Abenteuerlichkeit« einer mythoslosen Zeit Raum schafft für »allerhand seltsame Kulturunternehmer«, und er zählt diese zweifelhaften »Ritter der großen Wandlung« auf: Theosophen, Gesundheitsbeter, Heilspropheten, Widertäufer, Schwärmer und Dadaisten⁴⁷. Für jeden Appetit findet sich aber ein Koch, dessen heimliches Rezept den Hunger stillt. Alfred Rosenbergs Buch unterscheidet sich schon im Titel von den anderen kulturphilosophischen Schriften der Zwanziger Jahre, denn es bietet nicht bloß eine Analyse des seelischen Hungers, sondern verspricht geradezu den erlösenden »Mythus des 20. Jahrhunderts«.

Ein schneller Überblick zeigt, daß wir es bis zu diesem Punkt mit folgenden Stufen der Entwicklung zu tun hatten. Erstens: die Romantik hat die mythenfeindliche Ansicht des achtzehnten Jahrhunderts, das in der Mythologie nichts als anmutige Fabeln erblickte, endgültig überwunden, indem sie auf die Mythologie als Ausdruck des kulturellen Denkens primitiver Völker hinwies. Zweitens: Wagner und Nietzsche haben den Begriff des mythischen Denkens auf die Gegenwart angewendet und zum ersten Male das Wort »Mythus« konsequent als Bezeichnung dieses vitalen völkischen Kulturwollens im Gegensatz zur starren Mythologie der Vergangenheit eingeführt. Drittens: die deutsche Kulturphilosophie des frühen zwanzigsten Jahrhunderts hat diesen organischen Begriff mitsamt der botanischen und gastronomischen Metaphorik übernommen und sogar intensiviert, indem sie den Mythos völlig von jeder Bindung an irgendwelche historische Mythologie befreite und so zu einer freien Kraft von großer rhetorischer Magie machte. Erst diese Verabsolutierung des Mythos, diese totale inhaltliche

46 *Rückwendung zum Mythos*, S. 209, 217, 196.

47 *Die Zeit ohne Mythos*, S. 22.

X Bindungslosigkeit, ermöglicht die vierte Stufe: die Inbesitznahme des Begriffs durch irgendeine Instanz, die die entleerte Struktur mit einem neuen Inhalt zu füllen versprach. Es gibt wohl zu jeder Zeit und in jedem Lande Propheten eines irrationalen Heils. Aber nur im Deutschland der Zwanziger Jahre, und zwar infolge des hier skizzierten Prozesses, hat sich gerade der Begriff Mythos als Quintessenz solcher Wunschträume herausdestilliert. Der Mythos mußte sich — so scheint es jedenfalls aus unserem historischen Gesichtspunkt — unvermeidlich als Losungswort einstellen.

IV

Rosenbergs konfuse Buch beginnt wie alle Verherrlichungen des Mythos mit einer Klage über den Verlust der Mitte. »Sämtliche heutigen äußeren Machtkämpfe sind Auswirkungen eines inneren Zusammenbruchs. Eingestürzt sind bereits alle Staatssysteme von 1914, ob sie auch teilweise formal noch weiterbestehen. Zusammengebrochen sind aber auch soziale, kirchliche, weltanschauliche Erkenntnis und Werte. Kein oberster Grundsatz, keine höchste Idee beherrscht unbestritten das Leben der Völker«⁴⁸. Aber Rosenberg erblickt gewisse Zeichen der Hoffnung. »Das Blut, welches starb, beginnt lebendig zu werden. In seinem mystischen Zeichen geht ein neuer Zellenbau der deutschen Volksseele vor sich.« Es ist die alte organische Rhetorik, aus dem Botanischen ins Zoologische übersetzt. Rosenberg betrachtet es als die Aufgabe des Jahrhunderts, »aus einem neuen Lebens-Mythos einen neuen Menschentypus zu schaffen«. Dieser neue Mythos ist »der andere — »wahrere« — Strom des echt wuchshaften (organischen) Wahrheitssuchens entgegen dem scho-

48 *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (25.—26. Aufl., München, 1934), S. 1—2.

lastisch-logisch-mechanischen Ringen nach »absoluter Erkenntnis«⁴⁹. Mit der neuen mythischen Einsicht in eine Lebenstotalität aus Geist und Wille »entzieht sich die organische Philosophie unserer Zeit der Tyrannei der Verstandesschemen«⁵⁰.

Rosenbergs eklektisches Werk ist kaum mehr als eine Zusammenstellung von verschiedenen Teilmythen, die schon lange – und natürlich auch im Ausland – vorhanden waren. Das Neue daran ist vor allem die Tatsache, daß jetzt der Begriff Mythos heranbemüht wird, um die einzelnen Bestandteile zu einer Einheit zu bilden: den Mythos vom Dritten Reich, vom Totalen Staat, vom Deutschen Menschen, und nicht zuletzt vom Blut. Es wäre möglich, auch eine semantische Geschichte des Bluts zu schreiben. Zwar gilt Blut seit Mephistopheles als ein ganz besonderer Saft, und in der christlichen Symbolik spielte es auch lange eine bedeutende Rolle. Aber mancher frühere Dichter fragte sich wohl wie Novalis in seinen *Geistlichen Liedern*: »Wer kann sagen, / Daß er das Blut versteht?« Eine richtige Rhetorik des Bluts müßte eigentlich wieder erst bei Wagner ansetzen⁵¹ und würde über die Gedichte von Wolfskehl und Derleth sowie die Ergießungen des Rembrandtdeutschen, die einen Hymnus auf »gesundes Blut« enthalten, bis zur letzten Seite von Spenglers *Untergang des Abendlandes* führen, wo der Diktatur des Geldes ein Ende prophezeit wird durch die »kosmischen Fluten des ewigen Blutes«. Es soll aber zweierlei bemerkt werden. Erstens: mit seinem »Mythus des Bluts« hätte Rosenberg kaum so großen Erfolg gehabt, wenn das Publikum nicht bereits an eine zwar botanische, aber immerhin organische Auffassung des Mythos gewöhnt gewesen wäre. So huldigten etwa der Comte de Gobineau

49 Ebd., S. 691.

50 Ebd., S. 697.

51 Siehe in diesem Zusammenhang Claude David, *Stefan George. Son œuvre poétique* (Paris-Lyon, 1952), S. 206 u. S. 246.

und Houston Stewart Chamberlain auch dem Blut; weil aber im Ausland der Begriff Mythos fehlte, hat sich da die Verehrung des Bluts nie zu einem »Mythus des Bluts« konzentrieren können. Aber aus den folgenden Zeilen vom Jahre 1932 ist ersichtlich, wie leicht dem rhetorisch Geschulten der Übergang vom Botanischen zum Zoologischen fällt: »Wichtiger als alle Vivisektion des Intellektualismus ist das Wachstum eines nationalen Mythos; eines Mythos, nicht aus den Nerven geschwitzt, sondern aus dem Blute blühend. Denn nicht der Rationalismus, der Mythos zeugt Leben.«⁵²

Zweitens: im Mythos-Begriff fand Rosenberg nicht nur eine magische Rhetorik und eine dialektische antirationalistische Gedankenstruktur, die er dankbar sich aneignete. Die Tatsache, daß er seine Ideen unter diesen Sammelbegriff subsumierte, zeigt ferner, daß der Mythos jetzt schlechthin als »autoritatives Wort« gilt⁵³. Wenn nämlich der Mythos noch lebt und wenn er den kollektiven Willen des Volkes ausdrückt, dann darf sich der Einzelne in unsicheren Zeiten auf den Mythos als Lebensmuster verlassen unter Verzicht auf die individuelle Freiheit. Diese fatale Möglichkeit war schon früher vorhanden. So meint Rudolf Kayser, daß jede revolutionäre Bewegung sich einen neuen Freiheitsbegriff schafft, und der Freiheitsbegriff der Renaissance heißt Individualismus. Aber diese vermeintliche Freiheit ist in Wirklichkeit ein Irrtum. »Er bedeutet nur Negatives: die Beseitigung der geistigen Gemeinschaft, in der bisher Leben und Werke vor sich gingen.« Kayser führt die Anarchie der Zwanziger Jahre auf diesen Individualismus ohne Inhalt

52 Friedrich Hussong in einer Sondernummer der *Literarischen Welt* (1932), zitiert nach Gerhard Schmidt-Henkel, a.a.O. (Anmerkung 20), S. 265–66.

53 Karl Kerényi, *Umgang mit Göttlichem*. Über Mythologie und Religionsgeschichte (Göttingen, 1955), S. 36.

zurück, und den einzigen Ausweg aus diesem durch rationalistische Freiheit produzierten Chaos erblickt er im Mythos. »Listig und ohne unser Zutun«, heißt es am Ende seines Buches, »hat sich in diese Seiten, die von den mythischen und legalen Bindungen handeln, ein Wort hineingeschlichen, das, unzeitgemäß wie kein anderes, diese Bindungen verneint: Freiheit. Es ist nicht die individualistische Freiheit, die der liberalistischen Weltanschauung, die ja als heimliche Unfreiheit sich enthüllt hat. Es ist nicht die Freiheit, die, zur Anarchie drängend, sich selbst in Ketten legt. Sondern es ist das Freiwerden von der furchtbarsten Sklaverei, die der menschliche Geist zu erleiden vermag: der Abstraktion.« Der Mythos besitzt also neben seiner Struktur und Metaphorik auch noch eine eigene Logik, wonach Freiheit plötzlich in ihr Gegenteil verwandelt wird. Diese Verbindung des mythischen Glaubens mit dem Verzicht auf individuelle Freiheit taucht auffallend häufig auf. So hören wir bei Gerbrand Dekker denselben Refrain. »Wir klagen, wie Schelling, daß uns irdischen Menschen die echte Beziehung zur Welt verlorengegangen und suchen in der Rückwendung zum Mythos die innige Verbindung mit der Mutter Erde zu erneuern, der wir vielleicht unsere schwer errungene geistige Freiheit gar zu opfern bereit wären.«⁵⁴ Der Mythos ist also nicht bloß Ausdruck, sondern auch Forderung. Der Einzelne braucht sich nur dem Mythos willenlos hinzugeben, und alle Verantwortung wird ihm abgenommen, denn er erfüllt dadurch bloß sein Schicksal.

Die Forderung einer willenlosen Hingabe an den Mythos des Blutes geht aus Rosenbergs Buch ebenso deutlich hervor wie aus Alfred Baeumlers Exegese dieses Werkes. Baeumler lehnt die Mythenforschung des neunzehnten Jahrhunderts, »das sich durch Zweifel und Kritik dazu verführen ließ, alle

54 *Rückwendung zum Mythos*, S. 217.

Mythen einander gleichzusetzen«, ausdrücklich ab⁵⁵. Die alte wissenschaftliche Neutralität, die nur einen Mangel an Glauben darstellt, hat die »Auflösung« der Zeit verursacht. Aber der Glaube an den echten Mythos wird den deutschen Menschen in die lebendige Mitte der Weltanschauung zurückführen. »Unter Weltanschauung versteht der Nationalsozialismus jene durch die rassische Anlage bedingte Einheit der seelischen Haltung, in welcher die Möglichkeit der Meisterrung aller Probleme des Lebens und des Denkens begründet ist.« Der Mythos, der ursprünglich als freier Ausdruck eines religiösen Glaubens betrachtet wurde, ist durch den Nationalsozialismus zu einem politischen Glaubensbekenntnis degradiert worden. »Alles was groß und zu uns gehörig in der Vergangenheit ist, alles was gegenwärtige Kraft ist, die die Zukunft in sich trägt, verdichtet Rosenberg in den Begriff Mythos«, heißt es bei Baeumler⁵⁶. »Mythos ist der wirklichkeitschaffende Traum einer Seele; nicht ein subjektives Träumen, sondern ein gegenstandsmächtiges Bilden dessen, was sein wird.« Der Ausdruck des religiösen Glaubens primitiver Völker entpuppt sich unvermittelt als Fünfjahresplan eines modernen totalitären Staates.

Es gibt wohl kein deutlicheres Beispiel für die nationalsozialistische Vergewaltigung der deutschen Sprache, bzw. des deutschen Denkens, als diese politische Aneignung des Mythos. Im *Sprach-Brockhaus* (1935) gilt der Mythos von jetzt an als »bildhafte, lebenerneuernde Idee«. Der Begriff ist so einheimisch geworden, daß das Wort »Mythos« — bezeichnenderweise! — in dem betreffenden Band des ausführlichen *Deutschen Fremdwörterbuchs* (hrsg. Otto Basler, 1942) fehlt. Dafür schreibt Heinrich Schmidt in seinem *Philosophischen Wörterbuch* (10. Aufl. 1943) unter ausdrück-

55 Alfred Rosenberg und der Mythos des 20. Jahrhunderts (München, 1943), S. 100.

56 Ebd., S. 68—69.

licher Berufung auf Rosenberg: »Die rassische Bedeutung des Mythos als der politisch-weltanschaulichen Grundkraft endlich erkannte der Nationalsozialismus in der Betrachtung seiner eigenen politisch-weltanschaulichen Dynamik«. Das krankhafte Wuchern des organischen Mythos läßt sich sogar anhand des *Deutschen Bücherverzeichnisses* fast graphisch darstellen. Für das letzte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts führt Kaysers *Vollständiges Bücherlexikon* unter »Mythus« einen einzigen Titel an. Für die Fünfjahrperioden von 1907 bis 1920 sind es je drei oder vier Titel. Der wachsende Hunger nach dem Mythos in den Zwanziger Jahren kündigt sich mit etwa zwanzig Titeln im Schlagwortregister an. Nach 1930 steigt die Linie aber schwindeleerregend in die Höhe mit mehr als sechzig Titeln, bis sie dann in den vierziger Jahren auf etwa fünfundzwanzig wieder hinuntersinkt — eine Ebene, die in den letzten Jahrzehnten gleichgeblieben ist.

V

Thomas Manns Briefwechsel mit Karl Kerényi beginnt 1934 — also mitten in der Periode der intensivsten Mythophilie — mit dem Geständnis, daß sein Interesse für das Mythische erst spät erwacht sei: »Es ist ein Produkt meiner Jahre und war in Jugendzeiten überhaupt nicht vorhanden«⁵⁷. Das allmählich zunehmende Interesse entspricht, heißt es weiter, »einem mit den Jahren vom Bürgerlich-Individuellen weg, zum Typischen, Generellen und Menschheitlichen sich hinwendenden Geschmack«. Sieben Jahre später schreibt er aus Princeton an Kerényi: »Und was sollte mein Element derzeit wohl sein als Mythos plus Psychologie. Längst bin ich ein leidenschaftlicher Freund dieser

57 *Gesammelte Werke*, Bd XI, S. 629—30.

Kombination; denn tatsächlich ist Psychologie das Mittel, den Mythos den faschistischen Dunkelmännern aus den Händen zu nehmen und ihn ins Humane »umzufunktionieren«⁵⁸.

Ebenfalls im Jahre 1934 und wieder unter dem Eindruck der herrschenden Mythophilie fragte Hermann Broch in einem Vortrag über *Geist und Zeitgeist*, welches Wort »so viel Trost spendet, daß es gegen die tiefste Verzweiflung des Herzens gehalten werden kann«⁵⁹. Und die Antwort entspricht unserer Erwartung: es ist »der Mythos des menschlichen Seins schlechthin, der Mythos der Natur und ihrer menschlich-göttlichen Phänomenalität«. Wenn es diesen Mythos gäbe, wäre es »ein Zeichen des Glaubens und eines neuen Wertzusammenflusses, jenes Zusammenflusses, der notwendig ist, um der blutigen Wertzersplitterung ein Ende zu bereiten«. Fünfzehn Jahre später — auch wieder in Princeton — hört sich das anders an. In seiner Studie über *Hofmannsthal und seine Zeit* setzte sich Broch mit der »verbrecherischen Nazi-Intellektualität des Blutrausches« auseinander, indem er ausdrücklich jede Identifizierung des Mythos mit dem Irrationalen ablehnt⁶⁰. »Menschliche Entwicklung besteht in fortschreitender Trennung rationaler Haltungen, entfernt sich also immer weiter von der mythischen Einheit des Einst.«

1925 begann Ernst Cassirer seine Untersuchung über *Das mythische Denken* mit der Behauptung, daß dieses Denken nicht, wie Schelling angenommen hatte, bloß bei Völkern auf frühen Entwicklungsstufen vorkomme, sondern überhaupt eine allgemein-menschliche Eigenschaft sei. Als Cassirer zwanzig Jahre später in New Haven sein letztes Buch schrieb

58 Ebd., Bd XI, S. 651.

59 In: *Die Unbekannte Größe und Frühe Schriften* (Zürich, 1961, Gesammelte Werke, X), S. 307.

60 In: *Essays I* (Zürich, 1955; Gesammelte Werke, VI), S. 65.

— die englisch verfaßte Studie über den Mythos vom Staat —, fand er zu seinem Erstaunen, daß der ganze Begriff in der deutschen Sprache sich geändert hatte⁶¹. Der Mythos hatte früher immer als das Resultat einer unbewußten Tätigkeit und als das freie Produkt der Einbildungskraft gegolten. Jetzt mußte er die Existenz von politischen Mythen konstatieren, die nicht frei gewachsen waren, sondern künstlich hergestellt wurden von schlaunen Handwerkern. »Es war dem zwanzigsten Jahrhundert vorbehalten«, stellt Cassirer fest, »eine neue Technik des Mythos zu entwickeln«. Sein Buch schließt mit der Mahnung, man müsse den Ursprung, die Struktur sowie die Methoden und Techniken der politischen Mythen studieren, damit man den Feind bekämpfen könne. Nach unseren Feststellungen müßte man auch noch den Begriff Mythos zu diesen untersuchungswürdigen Gegenständen rechnen.

Was sich in den drei repräsentativen Beispielen — Mann, Broch, Cassirer — unmißverständlich zu erkennen gibt, ist die Tatsache, daß sich der Mythos gewissermaßen disqualifiziert hat. In den zwanziger und dreißiger Jahren teilten sie alle drei das, was Broch in dem erwähnten Vortrag die große »Sehnsucht der Zeit nach dem Mythos« nannte. Es ist aber das Paradoxe daran, daß man diese Sehnsucht nicht einmal teilen und ausdrücken kann, ohne zugleich zu der »Mythosreife der Welt«⁶² beizutragen. Es gehört zur Tragödie der deutschen Intelligenz der Weimarer Zeit, daß sie durch ihren Glauben an so etwas wie »den« Mythos die allgemeine Aufnahmebereitschaft für den ersten besten Mythos, der die Bedingungen der leerstehenden Struktur erfüllte, vorbereitet hat.

⁶¹ *The Myth of the State* (New Haven and London, 1966), S. 282 ff.

⁶² Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit. In: *Essays*, Bd I, S. 65.

Ihre Ansichten haben sich nachträglich geändert: Mann will den Mythos psychologisieren und dadurch entschärfen; Broch versucht, die irrationale Basis des Mythos zu entwerthen; und Cassirer empfiehlt eine genaue Analyse der Techniken, mit denen der Mythos politisch manipuliert wird. Diese Meinungsänderung hängt zum Teil wohl mit dem zeitlichen Abstand zusammen: in den vierziger Jahren waren die Möglichkeiten zum Mißbrauch der magischen Formel deutlicher zu erkennen als zehn oder zwanzig Jahre früher. Vor allem ist sie aber wohl der geographischen Entfernung vom deutschen Sprachraum zuzuschreiben, wie auch dem kritisch-nüchternen Geist der ausländischen Mythosauffassung, dem die Emigranten jetzt ihre Ansichten deutlich zu machen versuchten.

Unsere semantische Betrachtung ist selbstverständlich bloß als Prolegomenon zu einer ausführlichen soziolinguistischen Analyse des Mythos-Begriffes aufzufassen. Eine weitere Untersuchung müßte sich vor allem mit den sozialen und geistesgeschichtlichen Energien befassen, die hier bloß angedeutet wurden: etwa dem Erwachen des nationalen Bewußtseins, dem Aufstieg des Irrationalismus, der wissenschaftlichen Mythenforschung, und so weiter. Aber vorher mußten die Begriffe geklärt werden. Denn auch in der Sprache herrscht ein gewisser Hegelianismus: solange man einen Begriff nicht genügend objektiviert hat, solange man den Mythos noch subjektiv innerhalb des hier skizzierten Denkschemas akzeptiert, wird die Analyse beeinträchtigt oder gar unmöglich gemacht. Nun muß aber festgestellt werden, daß man im deutschen Sprachraum den Mythos-Begriff noch bei weitem nicht genügend objektiviert hat; gerade denjenigen, die sich mit Mythos befassen, fehlt häufig die objektivierende Distanz. Trotz aller ausländischen Skepsis und trotz der kritischen Bemühungen von Mann, Broch, Cassirer und anderen gedeiht ›der‹ Mythos immer noch in der deutschen Sprache. Der Bayrische Rundfunk veranstaltet Vorträge über die Wirklichkeit des Mythos. Die neueste

Auflage des *Sprach-Brockhaus* hat die suspekte Definition des Mythos vom Jahre 1935 — »bildhafte, lebenerneuernde Idee« — kritiklos übernommen. Richard von Kienles neues *Fremdwörterlexikon* (1965) führt zwar die »Mythe« als »Göttersage« wieder ein, behält dafür aber auch noch den »Mythos« als »unmittelbares Versinnbaren und Aussprechen letzter Wirklichkeitserfahrungen auf dem Grund eines Anschauens im Ganzen«. Und Michael Hochgesang, ein neuer Gourmet der Kultur, konnte noch 1965 den alten gastronomischen Refrain wortwörtlich wiederholen: »Der Hunger nach dem Mythos ist riesengroß«⁶³.

63 *Mythos und Logik im 20. Jahrhundert* (München, 1965), S. 88. Siehe in diesem Zusammenhang auch Erich Kahler, *Das Fortleben des Mythos* (1945). In: *Die Verantwortung des Geistes* (Frankfurt/Main, 1952). Kahler befaßt sich nicht mit dem Mythos-Begriff als solchem, sondern mit dem Prozeß der Mythisierung, die auf jedem Gebiet des modernen Lebens festzustellen ist — in Deutschland wie auch im Ausland.

OEDIPUS LOST:

Oder der im Massenerleben der Zwanziger Jahre
»aufgehobene« Vater-Sohn-Konflikt des Expressionismus

Solange man noch in absolut patriarchalischen oder totalitären Staaten lebte, wurde der Gegensatz der Generationen durch ein wohlfunktionierendes Machtsystem in Schach gehalten. Hier mußte sich alles nach den »Vätern« richten. Dem Gottvater im Himmel entsprach der Landesvater auf dem Thron, dem Kirchenvater auf der Kanzel der Hausvater in der Familie. Als ideologische Unterstützung dieses Systems erfand man Religionen, die von Ewigkeit zu Ewigkeit dasselbe Vaterprinzip im Munde führen. Ständig mußte man sich belehren lassen, daß sich seit den legendären Altvordern nichts Neues unter der Sonne ereignet habe. Und so reihte sich im Gleichklang der Jahrhunderte ein Geschlecht an das andere, bei denen die Gewalt allein beim »Vater« lag.

Eine Änderung dieser Verhältnisse trat erst im Zuge der Aufklärung des 18. Jahrhunderts ein, als sich das fortschrittliche Bürgertum den Gedanken der historischen Entwicklung und allmählichen Vervollkommenung des Menschengeschlechts verschwor und die Pietät vor dem archaischen Ordo-Denken des »Ancien régime« endgültig zu den Akten der Vergangenheit legte. In dieser Ära wurde man sich klar darüber, daß selbst die ehrwürdigsten politischen, sozialen und religiösen Überlieferungen lediglich Manifestationen oder Hypostasen eines ständig wechselnden »Zeitgeistes« sind. Da sich dieses Entwicklungskonzept nicht wieder verdrängen oder totschweigen ließ, leben wir seitdem in einer Folge von bewußt erfahrenen Umbruchszeiten, in denen sich eine Generation von »Söhnen« nach der anderen gegen die

Welt der tyrannischen ›Väter‹ aufzulehnen versucht, die sich nur Schritt für Schritt vom lieb gewordenen Terrain des Patriarchalischen trennen können.

Die erste literarische Bewegung, wo dieser Konflikt eine revolutionäre Schärfe anzunehmen beginnt, ist der Sturm und Drang¹. Jeder kennt die Szene in Schillers *Kabale und Liebe* (1784), in der Ferdinand den Degen gegen seinen Vater zückt, da ihn die schurkische Niedertracht seines Erzeugers für Sekunden am göttlichen Weltenplan zweifeln läßt. Und hier fällt das berühmte Stichwort, das von seinen Zeitgenossen wie ein Fanal der Empörung aufgefaßt wurde: »Der Schuldbrief der kindlichen Pflicht liegt zerrissen da« (II, 6). Seitdem war kein Halten mehr. Jede ›revolutionär‹ gesinnte Generation, ob nun die Jungdeutschen, Vormärzler, Naturalisten, Expressionisten oder Pop-Fanatiker, warf mit stets erregteren Gebärden ihren Vätern den Fehdehandschuh ins Gesicht.

Die konservativen Kreise, nach denen noch immer nichts ›Neues‹ unter der Sonne geschieht, haben diesen Wechsel der Generationen natürlich sofort in einen ›ewigen Kreislauf‹ oder eine ›Wiederkehr des Immergleichen‹ umgedeutet, um nicht in ideologische Terrainschwierigkeiten zu geraten. Biologisch betrachtet, läßt sich gegen eine solche These kaum etwas einwenden. Doch im Feld des Geschichtlichen sind derartige Platitüden reichlich unangebracht. Hier zählt nicht die natürliche Geschlechterfolge, deren sich auch die Fliegen und Kühe erfreuen, sondern eine wesentlich kompliziertere Dialektik. Selbstverständlich hat es zu allen Zeiten ›Väter und Söhne‹ gegeben, bei den Neandertalern so gut wie bei den Biedermeiern. Einen Historiker sollte jedoch lediglich

1 Vgl. Kurt Wais, *Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung bis 1880* (Berlin, 1931), S. 30 ff. und Eilhard Erich Pauls, *Geschlechterfolge und deutsche Dichtung*. In: *Zeitschrift für Deutschkunde* 46 (1932), S. 488–503, 529–536.

die Frage interessieren: Welcher Grad von weltanschaulicher Bewußtheit liegt diesem Verhältnis zugrunde? Denn nur hierin zeigt sich das jeweils »Neue« und geschichtlich Unterscheidende, das trotz der enormen Fähigkeit des Biologischen nicht aus der Welt geschafft werden kann.

Für Ferdinand, den Stürmer und Dränger, ist dieser Konflikt noch weitgehend ein moralischer. Erst als der Vater seine angebetete Luise eine »Hure« schimpft, ruft er voller Empörung gegen diesen Zweifel an seiner sittlichen Integrität: »Es gibt eine Gegend in meinem Herzen, worin das Wort Vater noch nie gehört worden ist — dringen Sie nicht bis in diese!« (II, 6). Er vergibt ihm zwar in seiner Todesstunde — aber nur, um dann mit um so reinerem Herzen vor den höchsten »Richter der Welt« zu treten und seinen Vater des Mordes zu zeihen (V, 8).

Gustav Kühne, der Jungdeutsche, sieht in seiner *Quarantäne im Irrenhause* (1835) diesen Gegensatz schon mit hegelianischer Brille. Hier sind es nicht mehr die Seelen, sondern die Epochen, die sich wie zwei im Krieg befindliche Lager gegenüberstehen. »Wir leben in einer Zeit«, heißt es gegen Ende des Romans, »wo sich Kind und Greis nicht mehr befreunden mögen. Es ist der Fluch ermatteter Zeitalter, die hüpfende und übersprudelnde Welle des jugendlichen Lebens Tollheit zu schelten. Dem getrübtten Greise fehlt die Zuversicht zu einem Frühling, dessen Blüten zu genießen ihm nicht mehr vergönnt ist. So tobt er noch mit letzter Lebenskraft gegen die junge Saat, und die junge Saat wuchert, aus Erbitterung gegen die entzogene Gunst, jäh und heiß wie Unkraut auf«².

Der naturalistische Vater-Sohn-Konflikt wird am schärfsten in Hauptmanns *Friedensfest* (1890) durchexerziert. Diesmal ist es weder die Moral noch das Epochengefühl,

2 Ferdinand Gustav Kühne, *Eine Quarantäne im Irrenhause* (Leipzig, 1835), S. 332.

das die Eltern von ihren Kindern trennt, sondern eine geradezu an Strindberg erinnernde Haßliebe, die mit äußerster Präzision auf ihre sozialpsychologischen und milieudeterminierten Ursachen zurückgeführt wird. Als auslösender Faktor erweist sich dabei die »Kinderkomödie« des Weihnachtsfestes, über die sich Robert, der älteste Sohn, mit so beißenden und wegwerfenden Bemerkungen lustig macht, daß er — mit Unterstützung seines jüngeren Bruders — den Vater bis zum Schlaganfall treibt³.

Noch krasser geht der Expressionismus vor, dessen Grundimpuls auf einem dialektischen Gegenschlag zum »pietätvollen Vaterkult« der Stilkunst-Ära beruht und sich gegen Vorbildtypen wie George, Rilke und Hofmannsthal wendet⁴. Gestützt auf das unveräußerliche Recht der jugendlichen Selbstbestimmung, das auch Hans Blüher, Gustav Wyneken, die »Freie Schulgemeinde« und der »Wandervogel« propagierten, verbreitet sich im Rahmen dieser Bewegung ein abgrundtiefer Haß gegen jede Form von Autorität, die nach verrottetem »Wilhelminismus« riecht. Und zwar liegt das spezifisch Neue und Andersartige dieser pathetisch vorgetragenen Vaterverleugnung weitgehend in ihrer unterschwelligen Tendenz ins Psychoanalytische und Tiefenpsychologische, die seit 1910 auch auf die Literatur überzugreifen beginnt.

Auf den ersten Blick ist das gar nicht so evident. Rein äußerlich betrachtet, hat man meist den Eindruck, als ob der Expressionismus lediglich darum kämpfe, nicht von der erdrückenden Gewalt des bürgerlichen Machtsystems verwur-

3 Gerhart Hauptmann, *Gesammelte Werke* (Berlin, 1922), Bd I, S. 158 ff.

4 Vgl. Kurt Wais, *Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung. 1880—1930* (Berlin, 1931), S. 34 ff. und 47 ff.

stet oder untergebuttert zu werden⁵. Überall scheint es sich um die typisch ›bürgerlichen‹ Probleme eines jungen Herrn aus ›gutem Hause‹ zu handeln, der gerade seine Gymnasial- und Studentenjahre absolviert. Durch die gesamte expressio- stische Revolutionsliteratur zieht sich daher der Kampf des jugendlich-faustischen Menschen mit dem ›heilig glühenden‹ Herzen gegen die Welt der Spießer, Philister und Famulus- typen. Von Werk zu Werk begegnet man denselben lebens- hungrigen, genialisch veranlagten Jünglingen, die sich im ›ewigen Aufruhr‹ gegen die morsche Moral und die allge- meine Stickluft ihrer Elternhäuser befinden.

So gesehen, kann man diese Jungmännerrevolte durchaus mit dem Sturm und Drang und dem Naturalismus verglei- chen. Wirklich ›neu‹ an diesem Protest ist lediglich seine ur- typologische Radikalität, die bis in die Tiefen oder Untiefen der Psychoanalyse hinabzureichen versucht. Auf diese Weise wird in manchen expressionistischen Dichtungen ein ›Urhaß‹ entfacht, der sich weder moralisch noch individual-psycho- logisch oder milieudeterministisch interpretieren läßt. Wäh- rend es bisher stets um eine Vielzahl von deutlich differen- zierten ›Söhnen‹ ging, tritt man jetzt dem ›Sohn an sich‹ ent- gegen, mit dessen bewältigtem oder unbewältigtem Ödipus- komplex sich Sigmund Freud bereits 1900 in seiner *Traum- deutung* beschäftigt hatte. Ähnliche Impulse vermittelten die Bücher *Der Mythos von der Geburt des Helden* (1909) und *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* (1912) von Otto Rank, was auch für einige Studien von Carl Gustav Jung, Karl Abraham und Paul Häberlin gilt, welche in den glei- chen Jahren erschienen⁶.

5 Vgl. Jost Hermand, *Expressionismus als Revolution*. In: *Von Mainz nach Weimar, 1793–1919. Studien zur deutschen Lite- ratur* (Stuttgart, 1969), S. 299 f.

6 Vgl. Wais, *Das Vater-Sohn-Motiv, 1880–1930*, S. XIII und Janet K. King, *The Generation Theory in German Literary Criticism* (Diss. Wisconsin, 1965), S. 39 ff.

In allen diesen Werken werden Vater und Sohn rein als Archetypen aufgefaßt, die sich wie unüberbrückbare Urpolaritäten der menschlichen Existenz gegenüberstehen. Mit einer ›bürgerlichen‹ Verstehenspsychologie, die jeder Kollektivität sorgfältig aus dem Wege geht, lassen sich solche Phänomene nicht interpretieren. Denn was diese Kreise interessiert, sind nicht mehr die Nöte der Einzelseele, sondern archaische Dinge wie Kastrationsangst, ödipale Bindung an die Mutter oder Vaternordgelüste, als sei der heutige Kulturzustand nur eine mühsam verschleiende Maske, hinter der sich noch immer die ›Bête humaine‹ des Homo heidelbergensis verberge.

Ein solches Konzept mußte auf die jungen Expressionisten, die nach hemmungslosem Sichausleben und gewaltsamem Umsturz der väterlichen Ordnung drängten, eine unentrinnbare Faszination ausüben. Bezeichnenderweise griff man dabei meist zum Drama, in dem sich solche Urkonflikte am sinnfälligsten gestalten und präsentieren lassen⁷. Ob nun bei Sorge, Hasenclever, Johst, Unruh, Toller oder Bronnen, immer wieder begegnet man demselben Strukturmodell: »Der Wandlung des (eingeschüchterten) Jünglings zum Tatbejahenden Mann«, wie Horst Denkler das Hauptgeschehen dieser »einpoligen Wandlungsdramen« umschreibt⁸.

In Sorges *Bettler* von 1912 ist dieser ›Vaternord‹ noch eine aus Gift und gutem Willen zusammengebraute Erlöser-tat, um den irregewordenen ›Alten‹ aus seinen unheilbaren

7 Vgl. Peter Hagboldt, Der Kampf des jungen Menschen im neueren deutschen Drama. In: *Modern Philology* 28 (1931), S. 337–352 und Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus* (München, o. J.), S. 126 f. — Die Arbeit von Kurt Tischler, *Das Generationsproblem im deutschen Drama der Weltkriegsära* (Diss. Wien, 1932, masch.) war mir leider nicht zugänglich.

8 Horst Denkler, *Drama des Expressionismus* (München, 1967), S. 173, 193.

Wahnzuständen zu befreien. Daß dabei auch die Mutter mit draufgeht, erinnert ein bißchen an *Hamlet* und zugleich an gewisse Hintertreppenromane, in denen es nie an »schönen Leichen« fehlt. Und zwar entschließt sich der Sohn zu dieser Vergiftung an demselben Tag, als der Vater — nach Jahren kindischen Selbstgenügens — seine Frau zum erstenmal wieder mit erotischen Forderungen bedrängt, was in seiner freudianisch-ödipalen Symbolträchtigkeit kaum zu überbieten ist.

Das gleiche gilt für den *Sohn* (1914) von Hasenclever, obwohl in diesem Werk ein fast an Schillers *Don Carlos* gemahnender Idealismus zu herrschen scheint. Der Vater ist hier so grausam und tyrannisch, daß er seinem Sohn sogar die griechische Grammatik mit der Hundepetische beizubringen versucht. In allem, ob nun der karg bemessenen Freizeit, der Auswahl der Lektüre und der Erledigung der Schulaufgaben, dominiert allein die Autorität des Erzeugers. Selbst die halb inzestuöse Bindung an seine Gouvernante ist daher nicht stark genug, den Sohn daran zu hindern, aus diesem väterlichen Gefängnis gewaltsam auszubrechen. Kaum auf freiem Fuße angelangt, wird er von seinen Freunden dazu aufgestachelt, vor einer Gruppe von Gleichgesinnten eine Rede gegen die Tyrannei der Väter zu halten. »Hier war der Mann, den ich brauchte«, sagt ein Freund von ihm, »du hattest, was uns allen fehlte —: Jugend und die Glut des Hasses! Nur solche Menschen können Reformatoren sein. Du warst der Einzige, der Lebendige, der Rufer: Gott will es . . . Die Tyrannei der Familie zerstören, dieses mittelalterliche Blutgeschwür; diesen Hexensabbat und die Folterkammer mit Schwefel! Aufheben die Gesetze — wiederherstellen die Freiheit, der Menschen höchstes Gut . . . Vollende das Werk«⁹. Aufgeputscht durch solche Reden, geht Hasenclevers Sohn schließlich mit dem Browning in der Hand auf seinen Vater los. Doch den ereilt zum Glück der Schlag, so

⁹ Walter Hasenclever, *Der Sohn* (Leipzig, 1917), S. 98 f.

daß er sein Mordgewehr wieder unbenutzt in die Tasche stecken kann. Nach dieser zum Manne machenden ›Heldentat‹ schiebt er sogar die mütterliche Gouvernante beiseite, um sich mit jambischem Elan der ganzen Menschheit in die Arme zu werfen.

Ebenso unüberbrückbar ist die tiefe Kluft, die den *Jungen Menschen* (1916) von Hanns Johst von seinen Bühneneltern trennt. Während sich die Hauptfigur des gymnasialen Teenagers ständig mit ekstatischer Ausschließlichkeit zur ›rasenden Wollust‹ bekennt, sind die ›Alten‹ längst zu pedantischen Ich-Leichen abgesunken. Selbst der Tod ihres Sohnes bringt sie nicht von ihren festgefahrenen Lebensgewohnheiten ab. So sagt der Vater am frisch aufgeworfenen Grab: »Wir haben unsere Pflicht getan! Wir müssen gehen! Es ist halb Eins ... und um Eins ist schon das Essen gerichtet!« Worauf die Mutter voller Seelenkälte bemerkt: »Du bist so gut, Vater! ... Ich hoffe, daß die Lende langt! Aber mit den Pilzen wird es knapp werden!!«¹⁰ Was bleibt dem ›jungen Menschen‹ da anderes übrig, als mit einem kühnen Satz über die Friedhofsmauer zu springen und dem zu Tode erschrockenen Publikum jauchzend entgegenzustürmen?

Noch groteskere Dinge vollziehen sich in Fritz von Unruhs *Ein Geschlecht* (1917), in dem ein unentwirrbares Chaos von geschwisterlichen Inzestgefühlen, ekstatischem Liebes- taumel, Menschheitsbeschwörung, Geistverzückung und Vernichtungsraserei zu herrschen scheint. Doch auch hier läßt sich der Grundimpuls dieser aufgestauten Erregung eindeutig auf einen abgründigen Vaterhaß zurückführen. Und so schleudert denn der ›älteste Sohn‹ seiner Mutter an einer Stelle folgende Tirade an den Kopf¹¹:

Dann hobt Ihr uns die Väter auf den Sockel,
und jedes Wort der Kinderstube wies,
den Urtrotz in mir weckend, streng auf ihn,

¹⁰ Hanns Johst, *Der junge Mensch* (München, 1919), S. 87 f.

¹¹ Fritz von Unruh, *Ein Geschlecht* (Leipzig, 1918), S. 33.

bis ich, genährt am Zweifel, kraftentschlossen
 dies Vaterbild, das Gott geglichen, stürzte.
 Da liegt es wie ein Steinklotz überm Weg!
 Ich steige drüber weg und blas den Schutt
 von allen Wurzeln meiner Seele ab.

Ähnliche Gefühle beseelen den jungen Friedrich in Ernst Tollers *Die Wandlung* (1919), wenn auch nicht in dieser Kleistschen Verkrampfung wie bei Unruh. Auch sein Vater hatte stets auf »wohlanständiges Leben und gefestigten Wandel« gedrungen und ihm jede innere Entfaltungsmöglichkeit geraubt. »Damals als ich fort wollte«, schreit Friedrich einmal auf, »zwang er mich, hierzubleiben ... Er hat mir meine Jugend versperrt«¹². Doch zum Glück stirbt dieser Vater früh genug und erspart damit seinem Sohn einen unnötigen Kraftaufwand.

Um so schlimmer ist der kleine Walter in Arnolt Bronnens *Vatermord* (1920) dran. Sein Vater prügelt und quält ihn geradezu ununterbrochen. Als er ihn einmal besonders bestialisch mißhandelt hat, beschwört Walter seine kühn-
 äugig danebenstehende Mutter: »Er ist kein Mensch / Was er mir antut / Die ganze Welt wollt das nicht tun / Mutter / Er haßt mich / Voll Neid und Haß schaut er auf mich / Und kennt mein Herz und sieht mein Hirn und ich weiß nicht wo ich mich verkriechen soll / Er schaut und ich bin ihm preisgegeben / Er denkt und ich bin ihm geopfert / Er spricht und ich bin vergiftet / Mutter / Was er will macht er mit mir / Daß heiße Herz reißt er mir heraus«¹³. Aufgrund dieser Konstellation steigert sich das Ganze in rasendem Crescendo zu einem freudianischen Finale, wie es im Buche steht. Als der Machtanspruch des alten Fessel immer bedrückender wird, rennt ihm Walter schließlich das Küchenmesser in den Bauch. Im gleichen Augenblick reißt sich die

12 Ernst Toller, *Die Wandlung* (Potsdam, 1924), S. 20.

13 Arnolt Bronnen, *Vatermord* (Berlin, 1920), S. 44.

Mutter die Kleider vom Leibe und versucht, den jungen ›Helden‹ auf ihr Bett zu zerren, den eigenen Sohn als den neuen Meister und Bezwinger anerkennend. Doch statt nun Ödipus und Jokaste zu spielen, macht sich Walter endgültig los und jubelt in das Weltall hinein: »Niemand vor mir niemand neben mir niemand über mir der Vater tot / Himmel ich spring dir auf ich flieg / Es drängt zittert stöhnt klagt muß auf schwillt quillt sprengt fliegt muß auf muß auf / Ich Ich blühe«¹⁴.

Bis dahin tobt sich alles im engeren Rahmen der Familie aus. Auf Anhieb scheint hier jeder ein kleiner Ödipus zu sein, der so eng zwischen die jeweiligen Vätertyrannen und Muttergeliebten eingepfercht ist, daß sein eigenes Ich völlig zu verkümmern droht. Doch im Gegensatz zu Sophokles kippt dieses Dreierverhältnis nur in den seltensten Fällen ins Tragische um. Fast immer gelingt es dem ›Sohn‹, am Schluß gewaltsam ins Freie auszubrechen und auf diese Weise seinen mitleidenden Altersgenossen ein heroisches Exempel zu setzen. Und damit tritt an die Stelle des alten Ödipus – trotz vieler freudianischen Implikationen – in den meisten dieser Dramen der ›neue Mensch‹ des Expressionismus. Mögen diese Gestalten auch noch so ichbezogen sein, letztlich ähneln sie alle jenem Sohn von 14/18, der durch Expressionismus, Weltkrieg und Revolution zwangsläufig in die Rolle eines politischen Rebellen hineinwächst. Indem sie sich dadurch mit allen Aufrührsöhnen dieser Ära verbrüdern, werden Ich und Masse schließlich zu ein und demselben Komplex.

Politisch gesehen, ist das interessanteste Dokument dieser Entwicklung die Flugschrift *Die vaterlose Gesellschaft. Zur Psychologie der Revolution* (1919) von Paul Federn, in der die Revolution von 1918 als ein Aufstand gegen jene patriarchalische Weltordnung gedeutet wird, die seit altersher in Gott und Kaiser kulminierte. Im Gegensatz zu dieser Ideolo-

gie der ›Väter‹ fordert Federn eine kommunistische Bruderschaftseinstellung, bei der sich Marx und Freud geradezu kollegial die Hände reichen. Auf literarischem Gebiet läßt sich diese Wendung ins Ichhaft-Kollektivistische am besten an Arnolt Bronnens dramatischer »Fehlgeburt« *Die Geburt der Jugend* von 1922 demonstrieren, die mit den »Klassenkampf«-Wehen zwischen Schülern und Lehrern beginnt und sich dann vom Vatermord über den Elternmord bis zur Liquidierung aller Erwachsenen steigert¹⁵. ›Buben‹ und ›Mädel‹ zerstampfen hier die lahmen ›Alten‹ einfach unter ihren Rössern und verschmelzen zuletzt zu einem dunklen, heißen Leib, aus dem einige »phallisch Emporwachsende mit schaumigen Lippen und dampfendem Schweiß« nach oben schießen und den ekstatischen Hymnus »W-i-i-r Gott!« anstimmen¹⁶. Hier ist das dichterische Ich zur Jugend – und die gesamte Jugend zum dichterischen Ich geworden.

Wieviel nüchterner, sachlicher und unexpressionistischer wirkt dagegen der Roman *Der Bürger* (1924) von Leonhard Frank, in dem der Vater-Sohn-Konflikt zum erstenmal auf einer wesentlich konkreteren sozialen Basis abgehandelt wird. Sein Held ist das verwöhnte Bürgersöhnchen Jürgen Kolbenreihner, der während seines Philosophiestudiums aus ethischen Motiven plötzlich zum Proletariat übergeht. Aus einem neurotischen und komplexbeladenen Jüngling wird damit ein tapferer Kämpfer auf der Glaubensbahn des Sozialismus. Selbst sein Unterbewußtsein macht diese Wandlung mit. So heißt es an einer Stelle: »In dieser Zeit überfielen ihn auch die Angstträume nicht mehr, wie früher fast jede Nacht, da der Vater, die Professoren, die Tante machtstrotzend ihn angeblickt hatten, und er, der Erwachsene, als Kind bebend in der Zimmerecke gekauert war, ohnmächtig ausgeliefert; andere Träume, von Jürgen bisher nie erlebt,

15 Vgl. Jürgen Schröder, Arnolt Bronnen. In: *Expressionismus als Literatur*, hrsg. von Wolfgang Rothe (Bern, 1969), S. 588.

16 Ebd., S. 588.

schoben sich ein, Kampfträume, aus denen er siegreich und erfrischt hervorging«¹⁷. Er fällt zwar, wie alle ›komplizierten‹ Naturen, noch einmal ins ›Bürgerliche‹ zurück, um auch den Reiz des Geldes und der Geltung kurz zu genießen, wendet sich jedoch am Schluß wieder reumütig den Proletariern zu und wird so vor dem drohenden Ausbruch der Schizophrenie bewahrt. Erst jetzt gehört er zu den wirklich ›Befreiten‹ und peitscht die Gymnasiasten und Studenten aller Länder mit der anfeuernden Parole auf: »Folgt euren Vätern nicht, den alten Verdienern!«¹⁸

Doch damit ist dieses Problem noch nicht erschöpft. Neben seinen freudianisch-marxistischen Konzepten entwickelt nämlich Frank in diesem schwachen, aber höchst interessanten Roman bereits eine Generationstheorie, die einen spezifisch ›neusachlichen‹ Charakter hat. Denn hier wird die expressionistische Vater-Sohn-Konfrontation zum erstenmal als ein soziologisches Phänomen beschrieben, das jenseits aller persönlichen Einzelschicksale steht. Nicht das Ich, sondern die Klasse, die Gesellschaft, die Generation erweisen sich in diesem Werk als die Stärkeren. Eine solche Position kann entweder nach ›rechts‹ ins Faschistisch-Biologische oder nach ›links‹ ins rein Gesellschaftswissenschaftliche umschlagen. Frank ist von diesen beiden Polen noch etwa gleich weit entfernt. Seine Sozialtheorie hört sich folgendermaßen an: »Es gibt nicht nur eine herrschende Klasse und unterdrückte Klassen; es gibt auch eine jeweils herrschende Generation, die durch alle Klassen durchgeht: alle Erwachsenen nämlich, die, machtstrotzend, mit Hilfe der bestehenden Seelenmord-Gesellschaftsordnung, in der sie selbst tödlich verstrickt und untergegangen sind, die heranwachsenden Generationen abwürgen, entselbsteten. In diesem Sinne bilden alle Erwachsenen zusammen eine granitene Einheit, einen Wall, gegen den die Heranwachsenden vergebens anrennen, so lange an-

✓¹⁷ Leonhard Frank, *Der Bürger* (Berlin, 1924), S. 162.

¹⁸ Ebd., S. 343.

rennen, bis sie selbst entsebstete, lebende Leichen sind und Teile des Walles bilden gegen die neu heranwachsenden Generationen«¹⁹.

Damit war ein Stichwort gegeben, das sich nach 1925 schnell zu einem gängigen Slogan entwickelte: das Massen-erleben der Generation. Wohin man auch blickt, werden plötzlich die verschiedensten Schichten, Gruppen, Kollektive, Klassen oder Parteien auf die dahinterstehenden ›Generationen‹ zurückgeführt. Wie verbreitet dieses Konzept in der Literatur-, Kunst-, Musik- und Sozialwissenschaft dieser Jahre war, ist bereits mehrfach beschrieben worden²⁰. Eduard Wechßler, Wilhelm Pinder, Julius Petersen, Hans von Müller, Alfred Lorenz, Karl Mannheim, Richard Alewyn, Karl Hoppe: jeder kam mit seiner Generationstheorie heraus, wobei der ideologische Akzent mal auf dem Völkisch-Biologischen, mal auf dem Soziologisch-Statistischen liegt.

Und so ist denn auch die Literatur zwischen 1925 und 1932 von einem auffälligen Zug ins Kollektivierende beherrscht. Kriegerromane wie Arnold Zweigs *Der Streit um den Sergeant Grischa* (1927) und Ludwig Renns *Krieg* (1927), Fabrikromane wie Dierk Sebergs *Die Metallstadt* (1924–1930) und Erik Regers *Union der festen Hand* (1931), Großstadtrromane wie Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), Berufsgruppenromane wie Christa Anita Brücks *Schicksale hinter Schreibmaschinen* (1930) und Werner Türcks *Konfektion* (1932), Streikromane wie Anna Seghers' *Aufstand der Fischer von St. Barbara* (1928), Arbeitslosenromane wie Leonhard Franks *Von drei Millionen drei* (1932) und Richard Euringers *Die Arbeitslosen* (1930), Schulromane wie *Die Primaner* (1931) von Walther Harich, Romane der ›schwarzen Reichswehr‹ wie *Verratene Jungen* (1929) von

¹⁹ Ebd., S. 143.

²⁰ Vgl. King, *The Generation Theory*, S. 84 ff., und Jost Hermand, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft* (Stuttgart, 1965), S. 46 ff.

Peter Martin Lampel, Zuchthausdarstellungen wie *Wir Zuchthäusler* (1931) von Georg Fuchs, Parteiromane wie *Die Gefährten* (1932) von Anna Seghers: alle drängen ins Breite, Massenhafte und Unüberschaubare²¹. Rein äußerlich zeigt sich das schon daran, daß viele dieser romanhaften Wälzer in mehreren Bänden erschienen, was übrigens auch für die gleichzeitig publizierten Werke von Broch, Musil und Feuchtwanger gilt.

Sozialpsychologisch gesehen, liegt fast allen diesen Romanen ein vom Zeiterleben abgeleitetes Generationskonzept zugrunde, das sich in einer ständigen Bezugnahme auf die ›Alten‹ (die Vorkriegsleute), die ›Mittleren‹ (die Frontkämpfergruppe) und die ›Jungen‹ (die noch Unbeleckten) äußert.

Wohl der typischste Roman der Vorkriegsgeneration ist Arnold Zweigs *Junge Frau von 1914* (1931). Trotz seiner noch stark dem ›bürgerlichen Realismus‹ verhafteten Charakterpsychologie, in der gerade Zweig wie kaum ein Zweiter brilliert, siegt auch hier am Schluß das alles übergreifende Kollektivgeschehen. Zu Anfang stehen sich der aus dem Kleinbürgertum aufsteigende Schriftsteller Werner Bertin und das verwöhnte Kommerzienratstochterlein Leonore Wahl – von ihrer ›großen Liebe‹ einmal abgesehen – noch wie zwei gesellschaftliche Fremdkörper gegenüber, die jede ›Öffentlichkeit‹ sorgsam scheuen müssen. Doch der Ausbruch des Krieges ändert diese Situation von Grund auf. Die ›Frauen‹ werden plötzlich selbständiger, die ›Männer‹ rücksichtsloser. Beide fühlen sich über Nacht in das »Geschlecht von 1914« verwandelt²². Mit einem Schlage scheint es nur noch »Generationen« zu geben: die ›Alten‹, denen es vornehmlich um die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Fassade geht, und die ›Jungen‹, die sich zu einem wesentlich freieren und schnelleren Lebensgefühl bekennen²³. Und so

21 Vgl. Jost Hermand, Erik Regers ›Union der festen Hand‹. In: *Monatshefte* 57 (1965), S. 116 ff.

22 Arnold Zweig, *Junge Frau von 1914* (Berlin, 1931), S. 171.

23 Ebd., S. 40.

sagt denn die »eigenwillige« Leonore, als Werner nach einem kurzen Heiratsurlaub wieder an die Front zurück muß, mit geradezu landserhafter Einfachheit: »Wenn du nur heil bleibst. Um mich kümmere dich nicht; ich komme schon durch«. Und Zweig fügt lakonisch hinzu: »Zur gleichen Zeit, im selben Ton sprachen so Tausende von Frauen auf der ganzen Erde, in den Hauptsprachen der weißen Menschheit«²⁴. Die Eltern, die vor 1914 noch drohende Respektpersonen waren, werden durch diese Lawine an weltpolitischen Ereignissen völlig an den Rand gedrängt. Sie stehen plötzlich im Abseits und machen eine verkniffene Miene zum bösen Spiel.

Während Werner Bertin bei Kriegsausbruch schon seinen Dr. phil. und eine gewisse Lebensreife hat, schildert Erich Maria Remarque in seinem sensationell erfolgreichen Roman *Im Westen nichts Neues* (1929) die typischen Erlebnisse jener kriegsfreiwilligen Primaner, die schon mit achtzehn zu den Fahnen eilten und daher den fürchterlichen Fronterfahrungen viel hilfloser ausgeliefert waren als die bereits in einem Beruf oder einer Weltanschauung Gefestigten. Im Gegensatz zu den Älteren, die sich selbst im Schützengraben mit Weib und Kind, mit Beruf und Heimat verbunden fühlen, haben sie nur ihre verlorenen Illusionen und werden von Jahr zu Jahr immer härter, mißtrauischer und mitleidsloser. »Wir sind verlassen wie Kinder und erfahren wie alte Leute«, sagt der Hauptheld Paul Bäumer an einer Stelle, »wir sind roh und traurig und oberflächlich — ich glaube, wir sind verloren«²⁵. Und so glauben denn diese altgewordenen Achtzehnjährigen an gar nichts mehr: weder an den Fortschritt noch an den siegreichen Ausgang des Krieges, weder an die Arbeit noch an die Kultur. Sie empfinden es als das »gemeinsame Schicksal ihrer Generation«, vom »Weltgeist«

²⁴ Ebd., S. 459.

²⁵ Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues* (Berlin, 1951), S. 104.

verdammt zu sein²⁶. Selbst von ihren Eltern erwarten sie nichts mehr. Vater und Mutter sind ihnen genauso fremd geworden wie ihre früheren Lehrer und Tanten. Das einzig Positive, das sie überhaupt noch anerkennen, ist das Gefühl der »Kameradschaft« mit den anderen Landsern und Kumpeln²⁷. Diese sind im Laufe des Krieges zu ihren Vätern und Müttern, ihren Brüdern und Schwestern geworden. Bäumer ist daher heilfroh, als er nach einem langweiligen Heimaturlaub wieder zu seinen Kompaniekameraden an die Front zurückkehren darf. Hier und nicht am elterlichen Mittagstisch fühlt er sich wirklich »zu Hause«. Als der schlimmste Tag für diese Generation erweist sich daher der 11. November 1918, an dem der Krieg zu Ende ist und diese Kameradschaftsgruppe plötzlich zerfällt. Während sich die »Alten« sofort mit Weib und Kind vereinigen, kehrt diese Altersschicht in ein vaterloses Niemandsland zurück und fühlt sich dort als die oft apostrophierte »verlorene Generation«, »die vom Kriege zerstört wurde — auch wenn sie seinen Granaten entkam«, wie es auf der ersten Seite dieses Romans heißt. Kein Wunder, daß die Fortsetzung dieser Kumpel-Story, das Buch *Der Weg zurück* (1931), wie der Ausdruck einer peinlichen Selbstbemitleidung wirkt, der streckenweise ins eindeutig Sentimentale abgleitet.

Die nächstfolgende Altersgruppe, die Kriegsjugendgeneration, wird in Ernst Glaesers ebenso erfolgreichem *Jahrgang 1902* (1928) geschildert. Der Held dieses Romans ist ein Zwölf- bis Sechzehnjähriger, dessen Vater 1914 von dem allgemeinen Kriegsrummel bedenkenlos mitgerissen wird und bis 1918 als pflichtbewußter Beamter und Durchschnittsbürger treu zu seinem Kaiser steht. Sein Sohn macht unterdessen seine Pubertätszeit durch und läßt sich im Gymnasium von seinen Lehrern striezen. »La guerre — ce sont nos parents«, hatte ihm ein kleiner Franzose bei Kriegsausbruch

26 Ebd., S. 76.

27 Ebd., S. 28.

in einem Schweizer Sanatorium zugerufen²⁸. Und so durchlebt er diese Jahre in unruhiger Ahnungslosigkeit, mehr von seinen eigenen Nöten gepeinigt als von den Nöten des Vaterlandes. Denn ohne den Vater gibt es für ihn auch kein Vaterland. Weitgehend sich selbst überlassen, bleibt er menschlich und politisch völlig richtungslos. Sein eigentliches ›Aufwachen‹ vollzieht sich erst nach dem Kriege, im Trubel der Spartakus-Aufstände und Inflationsjahre, die in dem Fortsetzungsroman *Frieden* (1930) dargestellt werden. Während sich die ›Alten‹ lediglich nach einer Stabilisierung der wirtschaftlichen Verhältnisse sehnen und sich auf die lang entbehrten materiellen Genüsse werfen, grübeln die ›Jungen‹ in diesem Bande unentwegt über neue Gesellschaftsformen und empfinden die Welt ihrer Väter als so antiquiert, daß an die Stelle der bisherigen Haßaffekte eine zynische Nichtbeachtung tritt. Sie wollen sich als Staatsbürger fühlen und nicht als fette, selbstgenügsame Bourgeois, die nur an ihren Bauch und ihr Sparkonto denken. Und so verdammt denn auch Glaesers ›Held‹ die kapitalistisch-anarchistische »Freiheit des Einzelnen« und bekennt sich zu einer »praktischen, klassenlosen Solidarität«, die auf den Idealen der jungen Generation beruht²⁹.

Ähnliche Ideen vertritt der Privatdozent Labude in Erich Kästners Fabian-Roman von 1931. Als er einmal im Hamburger Auditorium maximum einen Vortrag zur allgemeinen Zeitlage halten soll, bemerkt er höchst generationsbewußt: »Ich skizzierte die kapitalistische Situation Europas und stellte die Forderung auf, daß die bürgerliche Jugend sich radikalisiere und daß sie den kontinentalen Ruin, der von allen Seiten, passiv oder aktiv vorbereitet wird, aufhalten müsse. Diese Jugend, sagte ich, sei im Begriff, in absehbarer Zeit die Führerschaft in Politik, Industrie, Grundbesitz und

28 Ernst Glaeser, *Jahrgang 1902* (Berlin, 1929), S. 185.

29 Ernst Glaeser, *Frieden* (Berlin, 1930), S. 383.

Handel zu übernehmen, die Väter hätten abgewirtschaftet, und es sei unsere Aufgabe, den Kontinent zu reformieren: durch internationale Abkommen, durch freiwillige Kürzung des privaten Profits, durch Zurückschraubung des Kapitalismus und der Technik auf ihre vernünftigen Maße, durch Steigerung der sozialen Leistungen, durch kulturelle Vertiefung der Erziehung und des Unterrichts. Ich sagte, diese neue Front, diese Querverbindung der Klassen, sei möglich, da die Jugend, wenigstens ihre Elite, den hemmungslosen Egoismus verabscheue und eine Zurückführung in organische Zustände einem unvermeidlichen Zusammenbruch des Systems vorziehe. Wenn es schon ohne Klassenherrschaft nicht abgehe, sagte ich, dann soll man sich für das Regime unserer Altersklasse entscheiden«³⁰. Fabian, der Skeptiker, läßt sich jedoch von der »Gutartigkeit dieser Jugend« nicht auf Anhieb überrumpeln. Er ist fest davon überzeugt, daß sich »Vernunft und Macht« wie eine naturgegebene Antinomie gegenüberstehen und daher niemals »heiraten« werden³¹. Interessanterweise wird diese »skeptisch-verlorene« Haltung auch bei ihm mit einer geistigen Vaterlosigkeit motiviert. Er hat im Gegensatz zu den expressionistischen »Söhnen« nichts zu »überwinden« gehabt, was ihn gezwungen hätte, ein eigenes Weltbild aufzubauen, sondern läßt sich von Anfang an einfach so treiben. Als er am Schluß einem Ertrinkenden zu Hilfe kommen will, geht er kläglich unter, da er es versäumt hatte, vorher schwimmen zu lernen. Ein ähnliches Lebensgefühl wird in »vaterlosen« Romanen wie *Joseph sucht die Freiheit* (1927) von Hermann Kesten, *Werfels Abituriententag* (1928) und *Der Schüler Gerber hat absolviert* (1930) von Friedrich Torberg dargestellt, deren »neusachlicher« Grundcharakter weitgehend auf der inneren Orientierungslosigkeit dieser »verlorenen Generation« beruht.

³⁰ Erich Kästner, *Fabian* (Stuttgart, 1931), S. 105 f.

³¹ Ebd., S. 107.

Doch dieser skeptische Ton wurde ab 1930 von weiten Kreisen der sich sprunghaft radikalisierenden Jugend als typisch ›bürgerlich‹ und ›altmodisch‹ empfunden. Ihr Ideal war nicht mehr die nüchterne Objektivität der Jahre zwischen 1923 und 1929, der sogenannten ›Stabilisierungsepoche‹, sondern ein Aufbruch zu einer neuen ›Ganzheitlichkeit‹, die sich aktivierenden Werten wie Glaube, Wille und Tat unterstellt³². Dafür spricht ein Buch wie *Die junge Generation in Europa* (1930) von Hans Hartmann, das sich gegen den demokratischen Formalismus der Weimarer Republik wendet und statt dessen eine Politik der neuen Innerlichkeit proklamiert. Ähnliches, wenn auch stärker ins Präfaschistische tendierend, liest man in Leopold Dingraves Tat-Büchlein *Wo steht die junge Generation?* (1931). Der erste kulturpolitische Systematiker dieses Generationsaffektes ist Broder Christiansen, der in seinem *Gesicht der Zeit* (1931) den Expressionismus als den G-Stil, den Stil von Gestern, die Neue Sachlichkeit als den H-Stil, den Stil von Heute, und die Neue Dynamik als den M-Stil, den Stil von Morgen definiert. Was man sich in diesen Jahren unter ›Neuer Dynamik‹ vorstellte, erfährt man am besten bei E. Günther Gründel, der in seiner *Sendung der jungen Generation* (1932) diesen Aufbruch ins Ungewisse als den Stil der »deutschen Revolution« umschreibt³³. Nach seiner Berechnung sind die Expressionisten die Vertreter der »jungen Frontgeneration«, also die zwischen 1890 und 1899 Geborenen, die Neuen Objektivisten die Vertreter der »Kriegsjugendgeneration«, also die zwischen 1900 und 1909 Geborenen, während die Neuen Dynamiker der »Nachkriegsgeneration« der zwischen 1910 und 1919 Geborenen ange-

32 Vgl. Horst Denkler, *Die Literaturtheorie der Zwanziger Jahre*. In: *Monatshefte* 59 (1967), S. 317.

33 E. Günther Gründel, *Die Sendung der jungen Generation* (München, 1932), S. 441.

hören, was in groben Zügen dem G-, H- und M-Stil von Broder Christiansen entspricht³⁴. An anderer Stelle werden die ›Neuen Dynamiker‹ als die »Generation der Erwählten« bezeichnet und die ›Neuen Objektivisten‹ als die »Generation der Enterbten« diffamiert³⁵. Autoren wie Remarque und Glaeser steht daher Gründel mit schroffer Feindseligkeit gegenüber. Um so besser gefallen ihm *Die Geächteten* (1930) von Ernst von Salomon mit ihrer ›radikalisierten‹ Jugendllichkeit. Salomons *Kadetten* von 1933 mit ihrem Bekenntnis zur »unverbrüchlichen Gemeinschaft« und ihrer Verherrlichung Ludendorffs kamen für diese Schrift leider zu spät³⁶. Hier hätte Gründel jene Gruppe oder ›Jugendreihe‹ gefunden, in der sich jeder als das »Werkzeug eines höheren Willens« fühlt³⁷. Denn auch für ihn besteht das Wesen der Generation in einer »Aktionseinheit«, die sich in steter Einsatzbereitschaft für »gemeinsame Ziele« hält³⁸. Ein solches Denken mußte den braunen Anstreichern von 1933 natürlich sehr gelegen kommen.

Damit stehen wir am Ende unserer ausgewählten Beispielreihe und fragen uns verwundert, was denn in den zwanzig Jahren zwischen 1912 und 1932 aus unserem ›Ödipus‹ geworden ist. Auf den ersten Blick scheint überhaupt nichts von ihm übriggeblieben zu sein. Immer wieder läßt sich beobachten, wie im Laufe dieses Zeitraums das Familiäre so stark hinter dem Kollektiven zurücktritt, daß es sinnlos

34 Ebd., S. 23 f. — Hedwig Koch unterscheidet in ihrem Buch *Das Generationsproblem in der deutschen Dichtung der Gegenwart* (Langensalza, 1930) zwischen der »protestierenden Jugend des Typus A, der kriegführenden des Typus B, der sich einfügenden des Typus C und der resignierenden des Typus D« (S. 78). Hasenclevers *Sohn* vertritt für sie den Typus A, Glaesers *Jahrgang* 1902 den Typus D.

35 Gründel, *Die Sendung*, S. 441.

36 Ernst von Salomon, *Die Kadetten* (Berlin, 1933), S. 68.

37 Gründel, S. 441.

38 Ebd., S. 13.

wäre, noch von einem Vater-Sohn-Konflikt zu sprechen. Wo gibt es größere Unterschiede als zwischen Hasenclevers *Sohn* und Remarques *Im Westen nichts Neues*?³⁹ Doch wie so oft hält dieser erste Eindruck der näheren Analyse nicht stand. Wie auf fast allen Gebieten erweist sich auch in dieser Hinsicht die ›Neue Sachlichkeit‹ nicht nur als ein ›überwundener‹, sondern zugleich als ein ›aufgehobener‹ Expressionismus, wenn man die Vokabel ›aufgehoben‹ einmal im Sinne Hegels versteht. Denn schließlich gibt es im Feld des Geschichtlichen neben den vielen kleinen und kurzatmigen Prozessen, die oft nur wenige Jahre umfassen, auch jene lang ausgesponnenen Entwicklungskurven, von denen sich manche durch ein ganzes Jahrhundert ziehen, bis sich die Dialektik eines bestimmten Problems in eine neue Synthese aufzulösen beginnt.

Und so tritt zwar der expressionistische Ödipus im Laufe der sogenannten ›Zwanziger Jahre‹ allmählich in den Hintergrund, — ohne daß damit das Denken in bestimmten Typen oder Modellsituationen aufgegeben würde. Ganz gleich, ob man an Bronnens Walter Fessel oder an Remarques Paul Bäumer denkt: solchen Figuren ist mit der Psychologie des ›bürgerlichen Realismus‹ oder der raffiniert-impressionistischen Seelenausdeutungskunst der ›Jahrhundertwende‹ nicht mehr beizukommen. Hier wie dort handelt es sich um genau durchdachte Typisierungen, bei denen teils das Freudianisch-Existentielle, teils das zeitgeschichtlich determinierte Massenerleben im Vordergrund steht. In beiden Fällen werden Ideenträger oder Menschheitsvertreter geschildert, die trotz aller Individualisierung keine psy-

39 Recht oberflächlich ist die Beurteilung dieser Thematik in Peter Gays *Weimar Culture* (New York, 1968), der den Expressionismus als die ›Revolte des Sohnes‹ (S. 102) und die Neue Sachlichkeit als die ›Rache des Vaters‹ (S. 119) charakterisiert.

chologisch erfaßbaren Privaterlebnisse haben. Der eine ist *der Sohn*, der andere *der Vertreter der ›verlorenen‹ Generation*⁴⁰.

Wie ganz anders die noch aus dem 19. Jahrhundert stammenden ›Dichter‹ eines bürgerlich-kritischen Realismus in den Zwanziger Jahren den Vater-Sohn-Konflikt zur Darstellung bringen, beweisen die Novelle *Unordnung und frühes Leid* (1926) von Thomas Mann und *Der Fall Maurizius* (1928) von Jakob Wassermann. Hier bleibt alles im Bereich des Familiären, Partiellen und Individualpsychologischen befangen. In diesen zwei Werken erlebt man ein höchst raffiniertes Wechselspiel zart beglückender Seelenregungen und menschlich tief erschütternder Tragik. Alle Figuren wirken so ›real‹, daß man sie fast mit Händen greifen könnte, – und doch so privatisiert, daß sich nirgends der Eindruck des Typischen oder Exemplarischen einstellt, um den sich sowohl der Expressionismus als auch die Neue Sachlichkeit bemühen.

Ein Mann wie Döblin, der an beiden Bewegungen teilgenommen hat, sagt daher 1917 einmal lapidar: »Gedichtete Psychologie ist ein Unfug« und fordert jeden echten Schriftsteller zu einer weitgehenden »Entselbstung und Entäußerung« im Hinblick auf das bloß Private auf⁴¹. In konsequenter Verfolgung dieses Weges bezeichnet er 1929 das »Exemplarische des Vorgangs und der Figuren« als die Hauptaufgabe der modernen Dichtung überhaupt⁴², um so den Dichter des wissenschaftlichen Zeitalters endgültig aus den Fesseln jenes ›bürgerlichen Psychologismus‹ zu befreien, der sich nur für seine eigene Nasenspitze interessiert.

40 Denkler spricht in seinem *Drama des Expressionismus* recht treffend von der »Kunstfigur des Sohnes« (S. 189). Vgl. auch Hermand, *Expressionismus als Revolution*, S. 337 f.

41 Alfred Döblin, *Aufsätze zur Literatur* (Olten, 1963), S. 18, 21.

42 Ebd., S. 106.

NAMENREGISTER

Von Elisabeth Hermand

Abendroth, Wolfgang 89
 Abraham, Karl 207
 Adelung, Johann Christoph
 172
 Alewyn, Richard 215
 Alexander der Große 31 32
 Aristoteles 174
 Arnold, Armin 28 29 128 129

 Bachofen, Johann Jakob
 174 187
 Baden-Powell, Sir Robert 145
 Baeumler, Alfred 171 195 196
 Bakunin, Michael 90
 Barta, Lajos 97
 Basler, Otto 196
 Bebel, August 76
 Becher, Johannes R. 83 128
 Beckett, Samuel 40
 Beethoven, Ludwig van 146
 Bemman, Helga 148
 Benn, Gottfried 7 84
 Bertram, Ernst 185 186
 Beutler, Kurt 111
 Bierbaum, Otto Julius 147
 Biermann, Wolf 75
 Binding, Rudolf 135
 Blass, Ernst 110
 Blavatsky, Helene Petrowna
 188
 Blüher, Hans 206
 Bogdanow, A. A. 78 79
 Bonaparte, Louis 76

Brecht, Bertolt 5 7 8 13 17
 18 27 31—33 40 41 44
 47—74 107 124 131 139
 Brenner, Hildegard 43
 Brinkmann, Richard 110
 Broch, Hermann 27 103
 198—200 216
 Bronnen, Arnolt 19 30—32 35
 39 40 208 211 213 223
 Brück, Christa Anita 215
 Bruckner, Ferdinand
 (Theodor Tagger) 6 34 35
 39
 Bruggen, Max Ferdinand
 Eugen van 110 130
 Büchner, Georg 179
 Bultmann, Rudolf 187
 Butler, Colin 13
 Butler, Samuel 143

 Carossa, Hans 135
 Carroll, Lewis 160
 Cassirer, Ernst 187 198—200
 Chamberlain, Houston
 Stewart 194
 Chesterton, Gilbert Keith
 158 159
 Christiansen, Broder 221 222
 Conrady, Karl Otto 185
 Craig, Gordon 43
 Credé, Carl 9
 Creuzer, Friedrich 174

- Dahn, Felix 146 147
 Daimonides (Dr. Döhmman?)
 87
 Dankert, Werner 178
 Daumier, Honoré 124
 David, Claude 193
 Dekker, Gerbrand 189 190
 195
 Denkler, Horst 13 17 25 31
 40 41 99 134 208 221 224
 Derleth, Ludwig 193
 Descartes, René 190
 Dingräve, Leopold 221
 Dix, Otto 7
 Döblin, Alfred 5 19 25 33 44
 103 178 179 215 224
 Dorson, Richard M. 174
 Dorst, Tankred 90
 Dos Passos, John 96
 Dostojewski, Fjoder
 Michailowitsch 148
 Durzak, Manfred 24
 Duwe, Wilhelm 109 143 160
 161
- Eichendorff, Joseph von 179
 Eichner, Hans 174
 Eiselen 147
 Eisenstein, Sergej 10
 Einstein, Carl 6 84
 Eisler, Rudolf 175
 Eisner, Kurt 91 92
 Eliot, Thomas Stearns 188
 Elisabeth I. von England 35
 Emrich, Wilhelm 17 178
 Enderle, Luiselotte 134
 Engels, Friedrich 75 76 92
 Enzensberger, Hans Magnus
 162
 Ernst, Paul 9
 Euringer, Richard 215
 Euripides 70
- Federn, Paul 212 213
 Feuchtwanger, Lion 6 9 40
 216
 Feuerbach, Ludwig 76
 Forster, Leonhard 160
 le Fort, Gertrud von 133
 Francé, Raoul 92
 Frank, Leonhard 19 213—215
 Freud, Sigmund 207 213
 Frye, Northrop 178
 Fuchs, Georg 216
 Fuhrmann, Ernst 92
- Gabor, Andor 107
 Gasbarra, Felix 96
 Gastew, A. K. 78 79
 Gay, Peter 5 42 188 223
 George, Lloyd 22
 George, Stefan 135 185 193
 206
 Gerstenberg, Th. 94
 Glaeser, Ernst 6 139 218 219
 222
 Gobineau, Arthur de 193
 Goebbels, Joseph 43
 Goering, Reinhard 33 34 47
 Goethe, Johann Wolfgang
 58 114 148 159 173 177
 178
 Goll, Iwan 8 19 40 44 45 47
 69
 Gorkij, Maxim 97 107
 Görres, Joseph 175 187
 Gottfurcht, Fritz 101
 Götz, Friedrich 146 147
 Grabbe, Christian Dietrich
 55—57 66 67
 Graf, Oskar Maria 96
 Grass, Günter 178
 Greve, H. L. 82
 Grimm, Hans 135

Grimm, Jakob 174 175
 Grimm, Reinhold 13 15 19
 32 34 49
 Grillparzer, Franz 58 173
 Groß, Otto 92
 Grosz, George 86 88 120
 Gründel, E. Günther 221 222
 Guérin, Daniel 90

 Haas, Willy 5
 Häberlin, Paul 207
 Hagboldt, Peter 208
 Hanf, K. 95
 Hannover, Heinrich 90
 Hannover-Drück, Elisabeth
 90
 Hardekopf, Ferdinand
 (Stefan Wronski) 80 84—86
 Harich, Walter 215
 Harrison, John R. 188
 Hartlaub, Georg Friedrich 9
 Hartmann, Hans 221
 Hasenclever, Walter 48 58 60
 208 209 222 223
 Hatfield, Henry 172
 Hauptmann, Gerhart 205 206
 Hausmann, Raoul 86—88
 Heartfield, John 86 88
 Hebbel, Friedrich 54 60 61
 Hederich, Benjamin 173
 Hegel, Georg Wilhelm
 Friedrich 200 205 223
 Heine, Heinrich 124
 Heinsius, Theodor 175
 Heisenberg, Werner Karl 169
 Hemingway, Ernest 143
 Hermand, Jost 13 41 42 167
 207 215 216 224
 Herrmann-Neisse, Max 81—83
 95 102
 Herwig, Franz 133
 Herzfelde, Wieland 86—88
 94—96
 Heselhaus, Clemens 109 132

Hesse, Hermann 156 185
 Hetzler 159
 Heydorn, Heinz-Joachim 92
 Heyne, Moriz 175
 Hiller, Kurt 102
 Hindenburg, Paul von 22
 Hitler, Adolf 140
 Hochgesang, Michael 169 201
 Hoddiss, Jakob van 132
 Hoffmann, Kurt 169
 Hoffmann, Ludwig 38 83 97
 Hofmannsthal, Hugo von
 164 187 198 199 206
 Holthusen, Hans Egon 143
 Holz, Arno 179
 Homer 109
 Hoppe, Karl 215
 Horaz 73
 Horkheimer, Hanns 101
 Horst, Karl August 111
 Huder, Walther 64
 Huelsenbeck, Richard 86—88
 Hussong, Friedrich 194
 Huxley, Aldous 159

 Jahn, Friedrich Ludwig 146
 147
 Jahnn, Hans Henny 179
 Jens, Walter 184
 Jesus 22 125 174
 Jhering, Herbert 17 37 106
 107
 Jogiches, Leo 81
 Johnson, Samuel 143
 Johst, Hanns 33 40 47
 55—57 66—69 208 210
 Jolles, André 180
 Joyce, James 103 178
 Jung, Carl Gustav 187 207
 Jung, Franz 13 75—108
 Jünger, Ernst 139

 Kafka, Franz 166
 Kahler, Erich 201

Kaiser, Georg 6 26—29 32 39
 42 47 49 50 53 62—64
 69—71
 Kalinin, F. J. 78 79
 Kanehl, Oskar 107
 Kandinsky, Wassily 7
 Kästner, Erich 6—8 109—141
 143 166 219 220
 Kautsky, Minna 76
 Kayser, Rudolf 187 189—191
 194 197
 Kayser, Wolfgang 162
 Keats, John 158
 Kerényi, Karl 171 177 194
 197
 Kerschenzew, P. M. 78
 Kesten, Hermann 110 220
 Kettembeil, Georg Ferdinand
 56
 Kiaulehn, Walter 150
 Kienle, Richard von 201
 Kiepenheuer, Gustav 52 95
 Kindermann, Heinz 109
 134—136
 King, Janet K. 207 215
 Kisch, Egon Erwin 6 10
 Klages, Ludwig 189
 Klarmann, Adolf D. 15
 Kleist, Heinrich von 33 211
 Kliem, Manfred 76
 Klopstock, Friedrich Gottlieb
 173
 Kobus, Kathi 144
 Koch, Hedwig 222
 Koffka, Friedrich 51 69
 Kolbenheyer, Erwin Guido
 135
 Kornfeld, Paul 49 50 60
 Krapotkin, Peter 90
 Křenek, Ernst 7
 Kreuzer, Helmut 82 92
 Krug, Wilhelm Traugott 175
 Kuda, Rudolf 90
 Kühne, Ferdinand Gustav 205

Lampel, Peter Martin 216
 Landauer, Gustav 91 92
 Lang, Otto 41
 Lawrence, David Herbert 188
 Lehmann, Peter Lutz 185
 Lenin, Wladimir Iljitsch 22 76
 78 80 81 88 90—93 107
 108
 Levin, Harry 170 179
 Leybold, Hans 83
 Lichtenstein, Alfred 112 131
 132
 Liebert, Arthur 187 189
 Liebknecht, Karl 21 81 90
 Liede, Alfred 160
 Loerke, Oskar 102
 Lorenz, Alfred 215
 Lorenz, Richard 78
 Luchterhand, Hermann 95
 Ludendorff, Erich 222
 Lukács, Georg 43
 Luther, Martin 108
 Luxemburg, Rosa 21 80 81 90

 Malinowski, Bronislaw 187
 Mann, Thomas 171 177—179
 184 197 199 200 224
 Mannheim, Karl 215
 Mao Tse-tung 7 75 90 106
 108
 Marcuse, Ludwig 5
 Marx, Karl 75 76 92 213
 Masereel, Frans 120
 Mebold 146
 Mehring, Walter 88 145 152
 153 157
 Meyenberg, Anna 96 107
 Meyerhold, Wsewolod E. 78
 Miller, Henry 154 155
 Miller Lane, Barbara 43
 Miller, Susanne 90
 Mittner, Ladislao 16 42
 Morgenstern, Christian 160
 161

- Mozart, Wolfgang Amadeus 146
 Mühsam, Erich 83 96 107 144
 Müller, Günther 109 132—134
 Müller, Hans von 215
 Müller, Joachim 45
 Müller, Max 172
 Murray, Henry A. 170
 Muschg, Walter 178
 Musil, Robert 5 102 216
 Nestroy, Johann Nepomuk 34
 Neubauer, Helmut 90
 Neurohr, Jean F. 172
 Nietzsche, Friedrich 156
 180—186 189—191
 Nössig, Manfred 41
 Novalis 113 193
 Ohser, Erich 115
 Otto, Walter F. 173
 Paquet, Alfons 97
 Pauls, Eilhard Erich 204
 Paulsen, Wolfgang 26
 Péguy, Charles 84
 Petersen, Julius 215
 Pfemfert, Franz (A. Undo)
 83 84 91
 Picasso, Pablo 166
 Pinder, Wilhelm 215
 Pinthus, Kurt 48—51 58 60
 65 143
 Piscator, Erwin 5 10 18 29
 35 36 38 43 82 83 86 88
 94 96—99 101
 Pollatschek, Walther 41
 Pörtner, Paul 49—51 69 70
 80 84 86 87
 Pound, Ezra 188
 Proudhon, Pierre-Joseph 90
 Raabe, Paul 82 86
 Rank, Otto 207
 Rasch, Wolfdietrich 23
 Rathenau, Walther 21
 Reger, Erik 6 10 215 216
 Rehfisch, Hans José 6 97
 Reinhardt, Max 17 107
 Remarque, Erich Maria
 6 139 217 222 223
 Renn, Ludwig 6 139 215
 Rilke, Rainer Maria 206
 Rimbaud, Arthur 54
 Ringelnatz, Joachim (Gustav
 Hester, Hans Böttcher)
 7 9 13 44 131 143—167
 Ritter, Gerhard A. 90
 Rosenberg, Alfred 7 170 171
 176 184 191—197
 Rothe, Wolfgang 24 40 103
 213
 Rousseau, Jean-Jacques 131
 Rowohlt, Ernst 143
 Rubiner, Ludwig 47 52
 Rühle, Günther 43 101
 Ruiz, Machado y 162
 Salomon, Ernst von 222
 Sander, August 10
 Sanders, Daniel 175
 Sartre, Jean-Paul 178
 Sas, Ladislaus 97
 Schaefer, Heinrich 82 84
 Schaeffer, Albrecht 185
 Schäfer, Wilhelm 135
 Scharf, Ludwig 144
 Schellberg, Wilhelm 175
 Schelling, Friedrich Wilhelm
 174 181 187 189 195 198
 Schiller, Friedrich 82 113 204
 209
 Schlechta, Karl 181
 Schlegel, Friedrich 174
 Schmidt, Dieter 55 66
 Schmidt, Heinrich 196
 Schmidt-Henkel, Gerhard
 179 194

- Schmolze, Gerhard 92
 Schmolze, Renate 92
 Schneider, Dieter 90
 Schnitzler, Arthur 39
 Schönberg, Arnold 7
 Schrey, Dieter 174
 Schrimpf, Georg 7
 Schröder, Jürgen 40 213
 Schubert, Franz 146
 Schwabe, Johann Joachim 173
 Schwarz, Egon 13
 Schwarze, Max 147
 Scott, Robert Falcon 33
 Seberg, Dierk 215
 Seghers, Anna 215 216
 Seidel, Ina 135
 Shakespeare, William 54
 Sinclair, Upton 96 97 107
 Sokel, Walter H. 13 41 42
 47 102 103 208
 Sophokles 212
 Sorge, Reinhard 42 71 208
 Spalek, John M. 38
 Spengler, Oswald 186 193
 Spitteler, Carl 179
 Stehr, Hermann 133
 Steinicke, Otto 84 85
 Sternheim, Carl 15—18
 Stockum, Theodorus Cornelius
 van 132
 Stramm, August 129
 Strauß, David Friedrich 174
 Strich, Fritz 173
 Strindberg, August 65 206
 Sulzer, Johann George 172

 Thöny, Ernst 149
 Tischler, Kurt 208
 Toller, Ernst 6 19 24 26 29
 35—40 44 47 52 62 69
 208 211
 Torberg, Friedrich 220
 Tress, Joseph 110 131
 Trotskij, Leo 77 78

 Tucholsky, Kurt 6—8 10 85
 131 132 139 143 148
 Türck, Werner 215
 Unger, Erich 170
 Unruh, Fritz von 18 19
 21—25 38 39 208 210 211
 Updike, John 179
 Utzinger, Rudolf 87

 Valéry, Paul 172 183
 Verlaine, Paul 54
 Villon, François 54
 Vischer, Friedrich Theodor 175
 Vischer, Robert 176
 Voltaire 114

 Wagner, Friedrich W. 132
 Wagner, Richard 173 177
 179—186 189—191 193
 Wais, Kurt 204 206 207
 Wassermann, Jakob 224
 Weber, Hermann 80
 Wechsler, Eduard 215
 Wedekind, Frank 54 151
 Weigand, Friedrich Ludwig
 Karl 175
 Weill, Kurt 7
 Weinert, Erich 148 152 153
 Weißbach, Richard 83 94
 Wells, Herbert George 100
 Werfel, Franz 15 16 58 62
 65 220
 Winkelman, John 111
 Wittvogel, Karl August
 96 97 107
 Wolf, Friedrich 6 40 41 44
 Wolff, Kurt 95
 Wolfskehl, Karl 193
 Wolzogen, Hans von 145
 Wundt, Wilhelm 187
 Wyneken, Gustav 206

 Ziegler, Klaus 174
 Ziolkowski, Theodore 13

Žmegač, Victor 19
Zuckmayer, Carl 15—17 40
Zur Mühlen, Hermynia 107
Zweig, Arnold 215—217

Xaver (Heinrich Stadelmann)
96

Yeats, William Butler 188

Wi

565-490

18.-

