BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK

Schriftenreihe des Lehrstuhles für deutsche Sprache
und Literatur der Loránd-Eötvös-Universität

10

WELT UND ROMAN

Visegráder Beiträge zur deutschen Prosa zwischen 1900 und 1933

herausgegeben von
Antal Mádl und Miklós Salyámosy

Budapest
1983

WELT UND ROMAN

BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK

Schriftenreihe des Lehrstuhles für deutsche Sprache und Literatur der Loránd-Eötvös-Universität

10

WELT UND ROMAN

Visegrader Beiträge zur deutschen Prosa zwischen 1900 und 1933

herausgegeben von

Antal Mádl und Miklós Salyámosy

Budapest
1983

Budapester Beiträge zur Germanistik
Herausgegeben von Antal Mádl

Technische Redaktion:
Lajos Szalai und Harald Heydrich

HU ISSN 0138-905X

Verantwortlicher Herausgeber: A.Mádl Budapest, V.,
Pesti B. u. 1.
Herstellung: Druckerei der Loránd-Eötvös-Universität
Budapest, X., Maglódi u. 9.

Készült az ELTE Sokszorosítóüzemében
350 példányban
Felelős kiadó: dr. Pölöskei Ferenc
Felelős vezető: Arató Tamás
ELTE 83404

Inhalt

Vorbemerkung

Noch Ende der 70er Jahre tauchte in den etwas träumerischen Vorstellungen einiger Budapester Germanisten der Plan einer unverbindlichen kleinen Konferenz auf; unverbindlich auf jeden Fall in dem Sinne, daß die gelehrte Zusammenkunft an kein Jubiläum, an keinen Jahrestag, also an keinen besonderen äußeren Anlaß gebunden sein sollte. (Daß sie im Goethejahr zustandekam, ist reiner Zufall.) Es war eine Idee, nur aus Freude an der Sache, an persönlicher Begegnung und an kundigem Gespräch geboren.

Wirklichkeit ist der Plan im Herbst 1982 geworden: Germanisten aus sieben Ländern, darunter Vertreter unserer Partner-Universitäten, kamen zwischen dem 10. und 14. Oktober in der ungarischen Kleinstadt an der Donau mit dem slawischen Namen Visegrád, an der "Oberen Stadt", der einstigen Residenz des letzten Königs aus ungarischem Stammm im 15. Jahrhundert, zusammen, um sich kennenzulernen oder wiederzusehen, einander zuzuhören, das Gehörte zu diskutieren und zu durchdenken.

Zum vorrangigen Thema wurde die deutsche Prosa der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts gewählt, nicht etwa um der gelehrten Phantasie Fesseln anzulegen, sondern um die geistigen Anstrengungen so weit zu kanalisieren, daß die immer drohende Gefahr ähnlicher Veranstaltungen - das gescheite Aneinander-Vorbeireden - so weit wie möglich gebannt wird. Man ist noch weiter gegangen: es wurde als Vorbereitung ein Thesenpapier zusammengestellt, und die Reise- und Begegnungswilligen wurden aufgefordert, sich an den formulierten Thesen zu orientieren, ihnen in den einzelnen Bereichen ihres besonderen Interesses zuzustimmen oder zu widersprechen. Stofflich standen im Mittelpunkt dieser Thesen die Werke Thomas Manns und Hermann Hesses;

vom konkreten Inhalt der Thesen gibt das einleitende Referat Kunde, das im wesentlichen ihre etwas gelockerte und konferenzgerechte Aufarbeitung ist.

Man hat sich keine übergreifenden, zum bescheidenen Unternehmen vielleicht nicht passenden Ziele gesetzt, und dem ist zu danken, daß man keine Enttäuschung erlebte: auf der Seite der Veranstalter auf keinen Fall - und dieselben hoffen, daß es sich im Kreise der Kollegen, die dem Ruf folgten, ähnlich verhielt. Man wollte nicht viel. Was da herauskam - außer der sprudelnden Atmosphäre des gelösten Zusammenseins und des geistigen Zugehörigkeitsgefühls von durch ihren edlen Beruf zu kollektiven Individualisten Gestempelten und außer dem flüchtigen Hauch einiger goldbrauner Herbsttage - ist im vorliegenden Band verewigt. Er wird mithin dem wohlwollenden Leser gewidmet: als Kunde über einen Augenblick des pulsierenden Lebens der internationalen Welt der Germanistik.

Budapest, den 20. September 1983 Die Herausgeber

Miklós S a l y á m o s y (Szeged/Budapest)

Welt und Roman im 20. Jahrhundert

Es gibt einen seinerzeit mit mäßigem Lob aufgenommenen, später fast vollkommen vergessenen Roman eines heute zu Unrecht unbekannten deutschen Schriftstellers namens Wilhelm von Polenz: Wurzellocker. Ohne ein Meisterwerk zu sein, ist er dennoch durch gewisse Faktoren und in einer spezifischen Hinsicht wichtig. Das äußere Merkmal, daß er nämlich genau um die Jahrhundertwende entstand - erschienen ist er 1901 - hat auch eine innere Entsprechung: er ist nämlich die Folge und das Zeichen einer Wende. Die Folge einer Wende ist er im Werk des Autors, das Zeichen einer Wende im literarischen Prozeß im allgemeinen.

Wilhelm von Polenz war mit Leib und Seele, durch Veranlagung und literarisch-weltanschauliche Erziehung (verstehe: Erziehung durch Literatur und Geistesleben seiner Zeit) ein Naturalist gewesen. Eine Hälfte dieses Romans ist auch naturalistisch im doppelten Sinne: erstens setzt er sich in Reflexionen, die meistens als Dialoge getarnt sind, und in wirklichen Dialogen mit dem damals schon in der Tat verflossenen Naturalismus auseinander, und zweitens: dadurch, daß er das Erzählerische der Beschreibung und der Analyse eines der Kunst gegenüber spröden begrifflichen Themas opfert, führt er eine Praxis weiter, die im Naturalismus und durch den Naturalismus entstanden ist. Die andere Hälfte des Romans - und hier ist "Hälfte" wörtlich zu nehmen, die zwei Themen sind im Längsschnitt der Komposition sauber voneinander getrennt - hat wenig mit der ersten zu tun: der unter anderem den Naturalismus reflektierende und für ihn eintretende Protagonist, ein angehender Schriftsteller,

macht einen inneren Prozeß durch, der durch eine verzweifelte Lebenssituation hindurch zu einer Läuterung führt, deren Ergebnis die Ausbildung einer Persönlichkeit ist, die sich im Kampf mit der inneren und äußeren Welt behauptet, indem sie sie überwindet. Mit den Worten des Autors: "Immer wichtiger wurde ihm der lebendige Sinn alles Geschriebenen, nämlich die Persönlichkeit, die Seele, die Schöpferkraft des Autors, das, was er zu geben, was er Neues zu sagen hatte. Immer mißtrauischer dagegen wurde er gegen das, was ihm früher als das bei weitem Wichtigste erschienen war, das aktuell Literarische."[1] (Ich erinnere daran, daß der Held Schriftsteller ist und es auch nach diesem geistigen und moralischen Entwicklungsprozeß bleibt.)

Das ist offensichtlich nichts weniger als ein Naturalismus, für den der Mensch das Produkt der Verhältnisse war, auch in den bisherigen Romanen Wilhelm von Polenz', wenn das auch etwas weniger ausgeprägt war, als beim Meister Zola. In Nebentönen wenigstens ist es hier aber auch anders als in den vornaturalistischen Entwicklungsromanen: der Protagonist wächst nicht in die Gesellschaft und/oder in die ausgleichende Versöhnlichkeit der Gemeinschaft hinein, sondern in eine Position des inneren Menschen, die - hier, bei Polenz - der Außenwelt zumindest überlegen ist.

Es gab damals immerhin ansehnlichere und auffallendere Wenden als diejenige vom letzten großen Roman Polenz' Thekla Lüdekind zum - wie es damals hieß - Literatur-Roman Wurzellocker; so z.B. von dem Ibsen nachgefühlten und insofern naturalistischen Seelendrama Max Halbes, Jugend (1893), zu seinem Programmstück der Heimatkunst Mutter Erde (1897) oder von Florian Geyer (1896) zu Die versunkene Glocke (1897). (Ich hätte statt Florian Geyer lieber Fuhrmann Henschel genommen, nur ist letzteres nach Die versunkene Glocke entstanden, was uns übrigens bei der Eigenart Gerhart Hauptmanns, in der verschiedenen künstlerisch-weltanschaulichen Bereichen zugleich heimisch zu sein, nicht stören dürfte.) Diese letzteren sind jedoch trotz ihrer Kraßheit Umschläge zweiter Größenordnung,

weil sie nur vom Naturalismus zur Heimatkunst bzw. Jugendstil erfolgen. Bei Polenz kündigt sich etwas an, was für die deutsche Literatur von einer weiterreichenden Wichtigkeit war als diese Kehrtwendungen. Dementsprechend bereitet dieses Neue Polenz schwierige innere Kämpfe, wie er auch selber damals öfters sagte, eine Schaffenskrise: das ist eigentlich das Gefühl der Störung des Raumgefühls, eine Art künstlerischer Platzangst, die daher rührt, daß nichts mehr galt, worauf sich bis dahin sein künstlerisch-weltanschaulicher Orientierungssinn gestützt hatte.

Das, was sich bei Polenz nur im Ansatz und in der Form des tastenden Gestaltens meldete, wurde von anderen, die nicht aus dem Naturalismus kamen, sondern um die Jahrhundertwende sozusagen ein literarisch unbeschriebenes Blatt waren, vollendet: zunächst einmal und in klarer, möglichst unzweideutiger Form von Hermann Hesse. Sein Peter Camenzind (1904) ist trotz seines stillen Tons und seiner ehrlich suchenden und trotzdem leidenschaftlichen Bescheidenheit, bei völliger Abwesenheit jeder avantgardistischen Gebärde ein epochemachendes Werk, etwa in dem Sinne, daß dadurch eine neue Periode in wenigstens einem Genre eingeläutet worden ist. Sein Protagonist, zunächst ein Kind, findet keinen Anschluß an seine Umwelt. Er ist anders als die Erwachsenen und die Kinder um ihn und begibt sich also auf einen Weg zu einer Möglichkeit des Zusammenlebens innerhalb von Lebensformen und im Bereich von menschlichen Beziehungen,. die ihm die große Welt bietet. Das ist einmal die Großstadt mit ihrer ihm letzten Endes oberflächlich erscheinenden oder sogar sich als hohl erweisenden Kultur und mit ihrem das Individuum zermalmenden und eine unbedingte Anpassung - die damals verwendeten Termini waren "Nivellierung" und "Uniformierung" - fordernden Kulturbetrieb (vierzig Jahre später wird Hesse daraus den großartig bedrückenden Begriff des "feuilletonistischen Zeitalters" bilden), mit ihren Menschen, Männern und Frauen, die die Produkte dieser Welt sind und die ihn folglich durch ihr Anderssein anziehen aber ihm letzlich doch fremd bleiben müssen. Er gerät in eine Krise,

die ihn an den Rand der Selbstaufgabe drängt und zu etwas ganz Anderem fliehen läßt: zu Aussteigern und Verweigerern, die dieses ihr Selbstgefühl auf einer philosophischen (theologischen) Ebene formuliert und noch mehr: erlebt haben wie Franceso d'Assisi - davon werden wir im Laufe dieses gelehrten Zusammenseins mehr und Kompetenteres hören - und zu Außenseitern, die es nur in bezug auf das entfremdete äußere Leben sind. Sie sind eigentlich die inneren Menschen, die nämlich fähig waren, eine eigene und autonome Welt in sich selbst aufzubauen. Das wird dann die seelische Heimat auch unseres Wanderers: er kann in seine eigentliche Heimat zurück, aus deren Fremde er in die Fremde auszog, weil er dieser und welcher auch immer äußeren Welt nicht mehr bedarf. Er lebt in Harmonie mit einer über- und außermenschlichen Welt, mit seinen weißen Wolken und seinem blauen Himmel, mit einer Gottheit, die zunächst die höhere Idee ist und eigentlich die Projektion seiner selbst in etwas nur scheinbar über und außer ihm Stehendes. Das Höhere ist eigentlich das eigene Ich, das die Welt in sich aufgenommen und überwunden hat, die - mit einem Wort von Georg Lukács - "an sich gesetzte Persönlichkeit".

Wir brauchen kaum zu sagen, daß wir auf den ersten Blick mit einem Entwicklungsroman nach klassischem Muster zu tun haben: einer zieht noch unentfaltet und mit einer Weltoffenheit aus, er konfrontiert sich mit der Welt, er erfährt sie und ist am Ende als ein anderer da. Dem Inhalt nach ist dieser Entwicklungsroman jedoch anders als seine klassischen Vorgänger: zum Schluß stellt sich nicht eine echte Harmonie oder die des Wilhelm Meister, des Nachsommer oder des Grünen Heinrich her, weil zum Begriff der Harmonie gehört, daß sie nur zwischen zwei Faktoren möglich ist. Diese Faktoren sind bei Goethe, Stifter und Keller das Individuum und die Gesellschaft. Hier, bei Hermann Hesse, handelt es sich äußerlich gesehen um das Individuum und das durch etwas Abstraktes symbolisierte Weltganze, eigentlich um die Fähigkeit des Menschen, existenziell in sich selbst zu bestehen. Wenn wir

nicht "Pseudoharmonie" sagen wollen, müssen wir im besten Falle ein Wort wie "beschränkte Harmonie" oder "Harmonie der Innerlichkeit" bemühen. Diese Art von Harmonie ist die neue Antwort auf die Herausforderung einer neuen Weltlage, welche wir die moderne Industriegesellschaft heißen.

Zur gleichen Zeit erscheint dieses Neue, natürlich den Möglichkeiten der Gattung entsprechend, auch in der Lyrik: bei Hofmannsthal, bei Stefan George, bei Rilke in erster Linie. Wir wollen eine kleine Weile bei Rilke verweilen, weil bei ihm die inhaltliche Struktur, was fast gleichbedeutend mit der gesellschaftlichen ist, am klarsten zum Vorschein kommt. Zunächst einmal, wenn wir ihn mit dem unmittelbar Vorausgehenden, sagen wir mit dem Arno Holz der späten 80er Jahre vergleichen, vornehmlich in ihrem Verständnis der äußeren Welt, bei Arno Holz dürfen wir ohne Beschränkung "Großstadtwelt" sagen; zweitens, weil bei ihm die Substanz der neuen Welt und das Individuum bildhaft und direkt miteinander konfrontiert werden:

Denn, Herr, die großen Städte sind
verlorene und aufgelöste;
wie Flucht vor Flammen ist die größte, -
und ist kein Trost, daß er sie tröste,
und ihre kleine Zeit verrinnt.

Da leben Menschen, leben schlecht und schwer,
in tiefen Zimmern, bange von Gebärde,
geängsteter denn eine Erstlingsherde;
und draußen wacht und atmet deine Erde,
sie aber sind und wissen es nicht mehr.

Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen,
die immer in demselben Schatten sind,
und wissen nicht, daß draußen Blumen rufen
zu einem Tag voll Weite, Glück und Wind, -
und müssen Kind sein und sind traurig Kind.

Da blühen Jungfraun auf zum Unbekannten
und sehnen sich nach ihrer Kindheit Ruh;
das aber ist nicht da, wofür sie brannten,
und zitternd schließen sie sich wieder zu.
Und haben in verhüllten Hinterzimmern
die Tage der enttäuschten Mutterschaft,
der langen Nächte willenloses Wimmern
und kalte Jahre ohne Kampf und Kraft.
Und ganz im Dunkel stehn die Sterbebetten,
und langsam sehnen sie sich dazu hin;
und sterben lange, sterben wie in Ketten
und gehen aus wie eine Bettlerin.

Von hier ist ein kurzer Weg zur Sehnsucht nach dem "eigenen Tod" in den Aufzeichnungen, was natürlich keine Sehnsucht nach etwas, sondern die Klage wegen der Unmöglichkeit des eigenen Lebens in einer Übereinstimmung von Ich und Außer-Ich ist.

Hier wäre der Platz, über die Buddenbrooks (1901) als die Hervorbringung und zugleich die Verkündung dieses neuen Lebensgefühls zu sprechen, vorausgesetzt auf jeden Fall, daß wir bereit sind, ihn als einen Entwicklungsroman aufzufassen. Um dies jedoch mit einem gedanklichen Nutzen für unsere gegenwärtigen Betrachtungen tun zu können, müssen wir die hier verfolgte Linie unterbrechen, in der Zeit einige Jahrzehnte zurückgehen und uns in ein anderes Medium begeben.

Wir haben oben gesagt, daß all diese Autoren mit der Substanz ihrer Werke darauf reagierten, was in der Welt vor sich gegangen war: auf die moderne Industriegesellschaft und ihre Folgen im äußeren Bild der Welt und in den Seinsmöglichkeiten des Menschen. Am Anfang und um die Mitte des mit der Jahr-

hundertwende endenden halben Jahrhunderts erfahren wir aber diese Reaktion bei zwei Denkern, deren Antwort auf die Herausforderung der Welt eine grenzüberschreitende Wirkung hatte: bei Karl Marx und Friedrich Nietzsche. Die Welt erschien für den ersten als die der Unterjochung und Fesselung des Menschen und der Zerstörung des Individuums, für den zweiten als die der Vermassung. Fesselung des Menschen, Zerstörung des Individuums einerseits, Vermassung andererseits bedeuten nicht genau dasselbe, erfassen einerseits jedoch verschiedene Aspekte derselben Erscheinung, gehen andererseits begrifflich ineinander auf. Die "Vermassung" entspringt z.B. der summierenden Sicht auf die Zerstörung der Individuen oder der möglichen Individuen. Im Prinzip und in ihrer Abstraktheit sind auch die Ziele der beiden Philosophen vergleichbar, für die sie sich eingesetzt haben. Es ist bei Marx die Möglichkeit der Entfaltung der Persönlichkeit für alle durch die wirtschaftliche und gesellschaftliche Befreiung des Menschen - und bei Nietzsche die Rettung eher der Idee als der Wirklichkeit des menschlichen Individuums durch die Befreiung des Menschen vom Druck der dem wahren Inneren des Menschen zuwiderlaufenden Zivilisation. Damit enden auf jeden Fall die Vergleichbarkeiten. Marx untermauert seinen moralischen Impuls mit historischen und systemphilosophischen Grundlagen, Nietzsche stützt sich letzten Endes auf den Darvinismus; Marx setzt, wie es sich für einen Gelehrten im 19. Jahrhundert gehört, die Rationalität der Aufklärung dialektisch fort, Nietzsche ist eher ein Dichter als ein Philosph. Daher seine Metaphorik, seine Emotionalität und Leidenschaftlichkeit und - seine Widersprüchlichkeit, auf die wir immer wieder stoßen, wenn wir seine Bilder und Metaphern logisch oder nur logisch begreifen wollen. Er ist so sehr Dichter, daß seine Sätze und Bilder kaum einen gedanklichen, umso mehr einen gefühlsmäßigen Inhalt haben; er ist aber soweit Denker, daß seinem Welt- und Menschenbild ein System zugrundeliegt. Er suchte nach dem Artspezifischen im Menschen - wir haben schon auf seinen Darwinismus hingewiesen - und er fand es in der vermeintlichen, für den Menschen

charakteristischen Bewegungskraft des Lebenskampfes und der natürlichen Auslese, im instinkthaften "Willen zur Macht". Das ist ebenso ein zeitgemäßes und auf den Darwinismus zurückzuführendes Denkresultat wie das Vererbungs- und Milieugesetz Zolas, der gleichfalls zunächst Künstler und nur in zweiter Linie Denker war. Auch das hat mit seinem Darwinismus zu tun, wenn er annahm, daß dieses Kriterium der Individualität in den Individuen der Art in verschiedenem Maße vorhanden war. Und seine Metapher für den "instinktsicheren" Menschen, wie er den bezeichnete, der dieses Artspezifische mehr als die anderen besaß, war der "Künstler" (und der "Philosoph").

Die Wandlungen der Literatur seit den 80er Jahren sind zunächst einmal eine direkte Folge der Wandlungen des Bewußtseins unter dem Druck der veränderten Verhältnisse in der objektiven, d.h. materiellen Welt. Zugleich stehen sie unter dem Einfluß der Philosophen, oder Dichter-Philosphen, die wie sie, nur eben früher und mit einer überwältigenden Ausstrahlung, mochte sie im Gedanklichen oder im Bildhaften oder in beiden liegen, die neue Weltlage reflektierten. In diesem Sinne ist der Naturalismus eine zusammenfassende Bezeichnung für einen neuen Zustand des Bewußtseins bei einer neuen intellektuellen Generation, von dem vielleicht nur ein geringerer Teil im literarischen, genauer gesagt belletristischen Abschnitt des Naturalismus Gestalt gewann. Der größere liegt in den Manifesten und den Artikeln der Rundschauzeitschriften zu den "brennenden Zeitfragen": in der Gesellschaft, im Hamburger Zuschauer oder im Berliner Magazin für Literatur und später in der Weltbühne. Wenn von der Wirkung eines deutschen Philosophen auf den deutschen Naturalismus die Rede sein kann, dann von der eher indirekten des Karl Marx: die Beziehungen und die geistigen und sogar organisatorischen Verbindungen der Naturalisten mit der Sozialdemokratie und das Auftauchen marxistischer Denkansätze in ihren Werken bilden einen Gemeinplatz der Literaturgeschichte, hier soll von ihnen nicht weiter die Rede sein.

Für uns jetzt und für das, was wir sagen wollen, sind Aus-

sprüche wie der folgende wichtiger:Hermann Bahr erinnert sich dreißig Jahre später:"Noch bevor wir die Formulierung bei Nietzsche fanden, lebten wir 'jüngsten Deutschen' ja längst schon jenseits von Gut und Böse."[2] Das korrespondiert genau mit der Feststellung von Georg Lukács, nach der bei den Naturalisten auch die Hinwendung zu den Arbeitern die Suche nach der Entfaltung der eigenen Persönlichkeit in einer neuen Situation war. Wir setzen hinzu: auch dann, wenn sie sich dessen nicht bewußt waren.

Das bedeutet aber auch, daß wir unverändert im Naturalismus den Anfang der literarischen Epoche sehen müssen, in der wir auch heute leben. Nicht dadurch, daß er etwa literarische Formen hervorgebracht hätte, die für die Literatur von Belang gewesen wären oder sogar bis heute Dauer hätten; sondern dadurch, daß er der literarische und nicht nur literarische Niederschlag des Anfangs der gesellschafts- und kulturhistorischen Epoche war, daß dementsprechend in der 80er und 90er Jahren Änderungen in der Struktur der Gesellschaft vor sich gegangen sind, die die moderne Intelligenz als ein neues, gesellschaftlich objektives und verhältnismäßig selbstständiges Gebilde hervorbrachten - die erste Generation und der Vortrupp dieser neuen Intelligenz waren die Naturalisten - und dadurch, daß er die erste Phase der Suche nach dem möglichen Ort des Menschen unter den neuen Verhältnissen war. Es sind dann weitere, von den künstlerischen Formen her gesehen ganz andere Phasen gefolgt, an diesem grundlegenden Inhalt der Literatur hat sich jedoch seitdem nichts geändert.

Dies gilt gleich für die nachfolgende Kunstperiode. Den Wechsel haben wir mit den drei Stücken Gerhart Hauptmanns signalisiert. Neu war im Jugendstil, wie wir ihn auffassen, die Richtung der Suche: die Flucht vor der vorhandenen Welt und die Vorstellung von der einzigen Möglichkeit der Entfaltung des Individuums im Bereich der Kunst (oder der Künstlichkeit). Das bedeutet nicht nur die bewußte Aufnahme der Wirkung Nietzsches, sondern auch das Bekenntnis zu ihm und zugleich das erste Mißverständnis seiner Lehre: für die Jugendstil-

Autoren war der Künstler oder der Mensch, der sich selbst als einen Gegenstand der Kunst begreift, keine Metapher, sondern die primäre Wirklichkeit. Sogar für den Autor des paradigmatischen Werks des Jugendstils, Heinrich Mann, der es sonst auch besser wußte, wie das erste Buch der Göttinnen zeigt. Thomas Mann war ein verständnisvollerer und tieferschürfender Nietzsche-Schüler: er hat in seinen Novellen bis zum Tod in Venedig das tragisch getönte Gefühl der Spaltung des Menschlichen dargestelt, wobei die eine Seite im Künstler nur als ein möglicher Fall unter anderen und auch dann als etwas zwischen Metapher und Wirklichkeit Liegendes erfaßt wurde, der Künstler gegebenenfalls auch die Stelle einer Art von Philister einnehmen konnte (Tristan) oder sogar der, der seinem Beruf nach Künstler war, sich von seiner Hälfte des Lebens wegbewegen mußte, um durch seine Ankunft auf der anderen Seite sein Menschentum vollenden zu können. (Tod in Venedig)

Hier ist die Stelle, an der wir mit ein paar Worten der Buddenbrooks gedenken müssen. Wenn wir bereit sind, den Roman als Entwicklungsroman zu begreifen, indem wir all das, was die Figuren vor und nach Tom Buddenbrook bedeuten, als die äußersten Pole, von denen weg und zu denen hin er sich entwickelt, und die neben ihm als die möglichen Varianten der zweigeteilten Welt akzeptieren, so haben wir mit einem Roman im Geiste Nietzsches zu tun, in dem charakteristischerweise das andere (und zum Teil höhere) Menschentum in bezug auf den Protagonisten in seinem zunehmenden Verständnis nicht nur des Künstlerischen sondern eher der Philosophie vergegenwärtigt wird. Insofern, also als ein frühes Zeichen der Inspiration durch Nietzsche, ist dieser Roman ein Periodenwerk, nämlich ein Werk der Periode Jugendstil. Er überwindet zugleich diesen Periodengeist dadurch, daß er die beiden Hälften des Lebens nicht hermetisch trennt wie der Jugendstil, die Kunst oder die Welt der Künstlichkeit nicht als das eindeutig Wünschbare, als die zu verwirklichende und verwirklichbare volle und höchste Art des menschlichen Seins hinstellt, sondern den Verlust der Möglichkeit der menschlichen Totalität als ein tragisches Menschheits-

problem gestaltet. Insofern ist der Roman ein Epochenwerk: ein Werk der Epoche "zwanzigstes Jahrhundert", die in der Literatur damals vor zwanzig Jahren begann.

Damit sind wir wieder bei Peter Camenzind angelangt, der voll und ganz den neuen Romantyp verkörpert. Der Exkurs, den wir eingeschoben haben, war notwendig, damit wir ein Genrekriterium dieses Romantyps klären können: Nietzsche hat nämlich nicht nur den Jugendstil beinahe vervorgebracht und den Expressionismus als Periodenerscheinung mitgeprägt, ohne seinen Einfluß ist auch unser Genre nicht vorstellbar.

Wir wollen im weiteren im - durch die gegenwärtigen Umstände bedingten - begrenzten Rahmen diesen Roman eingehender untersuchen.

Thomas Truck, der Held von Felix Hollaenders Roman Der Weg des Thomas Truck (1902), hat von seiner Mutter slawischen Namens (Tamara) eine Sensibilität geerbt, die ihn unter der Brutalität des Vaters schwer leiden läßt. Ihm steht nur seine Cousine bei, deren Vater ein polnischer Geiger und die selber Klavierkünstlerin ist. Er geht in die Großstadt Berlin und öffnet sich allen Aspekten des dortigen Lebens. Die Großstadt selbst ist erschreckend, bietet "ein entsetzliches Bild der Verführung", ist voller "verkrüppelter Gestalten" (124),[3] dagegen findet er Erleichterung und Erhebung im Verein "Nordlicht", wo alles "licht und quellend und fruchtbar" ist (119) und er Menschen findet, "die sich nach einer höheren Lebensführung sehnten." (Felix Hollaender wird nicht ohne Grund als eine Randfigur des Naturalismus angesehen: viel ist Dokumentarisches in seinem Roman. Was er hier an konkreten Erlebnissen bietet, weist auf das spätnaturalistische Berlin hin. Der Verein "Nordlicht" ist z.B. der Ethischen Gesellschaft Paul von Gizyckis und Lili Brauns nachgebildet. Später führt er sogar Moritz von Egidy unter seinem eigenen Namen ein.) Bei seiner Suche nach Leitfiguren trifft er auf Angelus Silesius und "sein Auge wurde innerlich". (149) Er hält Ausschau nach "einer Möglichkeit, daß man (...) in sich das Erdreich aufschüttete, bis man an die Wurzeln seiner Persönlichkeit kann." (176/177)

Er begegnet der Sozialdemokratie, in der er die Gefahr der "Massenherrschaft" sieht, und den verschiedensten Menschen, dem Fanatismus Max Stirnerschen Anarchismus, der Rücksichtslosigkeit des revolutionären Sozialdemokraten (oder dessen, den er dafür hält), der Immoralität einer Bankierfamilie, und nach all seinen Erfahrungen gelangt er zur Erkenntnis, daß die Freiheit erkämpft werden kann, "indem man treu gegen sich selbst ist." Das ist ein schwerer Weg, er verkriecht sich nach innen, "ich flüchte mich" - sagt er - "vor all dem Licht der Außenwelt (...) ins Dunkel," (278) zugleich fühlt er "einen nie zu stillenden Drang nach Bergeshöhen" (461), das heißt nach etwas nicht näher definiertem und nur metaphorisch erfaßbarem Höheren. Den tiefsten Punkt seiner inneren Erdkundungsfahrt erlebt er in der Ehe mit einem "gemeinen Mädchen", die er aus einem Erlösungsimpuls heraus geheiratet hat. Sie ist Alkoholikerin und bringt ihren Erlöser an die Schwelle des Verzichts auf das Leben. Zuletzt steht nur noch seine Cousine neben ihm, das ist aber zugleich die Überwindung der Welt: "das Gefühl für sie (die Freiheit) muß in jedem einzelnen wachsen und lebendig werden. Erst durch seine Lebensführung wird man innerlich frei." (563) Und am Ende lautet es als Abschluß und die letzte Lehre des Entwicklungswegs: der einzelne nimmt am Leben der anderen teil, "aber nicht, um wie die Inder in dieser Gemeinschaft die Persönlichkeit zu verlieren, sondern sie zu erhalten und zu den Höhen zu führen." (558)

Die Mutter von Einhart dem Lächler im gleichnamigen Roman (1907) Carl Hauptmanns ist eine Zigeunerin, der Protagonist gerät nach ihr, und er stellt sich schon als Schulkind, "ein unheilbar Unbürgerlicher" (I/17),[4] der er ist, der Welt des Vaters entgegen, "der grauen, eingeschnürten, kleinen, sonnenlosen, getünchten Pflichtenwelt" (I/18). Er hat "ein brennendes Feuer, eine ohne Absicht ungebändigte, ziellos aufquellende Lebenssucht" (I/18) in sich. Er läuft einer Zigeunertruppe nach, fühlt sich unter den ganz anders gearteten Menschen wie im Paradies. Er wird zwar aufgestöbert und zurückgeholt, kommt trotzdem schon als Jüngling in die große Welt, wird Kunststudent und er "suchte und sehnte". (I/128) "Er war in

richtigen Kämpfen um ein Leben. Er ging mit Hunger und Geist anzueignen, was aufbaut." (I/34) Er wird Künstler, kommt mit der verschiedensten Menschen, Lebensweisen, Auffassungen und in der Gesellschaft wirkenden Kräften in Berührung. Aus Protest gegen die Reichen geht er mit einer "Dirne", eine Erfüllung findet er aber nur in der platonischen Erotik. Sein Protest gegen den Reichtum mündet in eine Versönlichkeit durch die Wohltätigkeit, "die in inniger Menschlichkeit zusammenband, was die Industrie ohne Acht auf das hohe Gesetz des persönlichen Lebens in tausend kleinliche Erniedrigungen zerriß." (257) Von Erlebnis zu Erlebnis gerät er in immer tiefere Schichten der Seele und eher zum Gefühl als zur Erkenntnis des den Menschen bestimmenden Irrationalen, das eher indirekt und in Metaphern wie der folgenden angedeutet wird: "Das Blut ist von lange her und fließt wie ein ewiger, roter Strom mit allen Geheimnissen und ihrem Sinn beladen durch die Lebensgefilde" (I/308). Schließlich gelangt er zur Einsicht in die als Maxime formulierte eigene Wahrheit: "Die Welt ist Seele. Nicht, wie die alten gesagt: die Welt ist Vernunft." (II/118) Durch eine tiefe Erschütterung seiner menschlichen Kontakte - seine Lebensgefährtin wird ihm unter triebhaftem Zwang untreu - gelingt ihm die Überwindung der Welt, eine heitere Überlegenheit ihr gegenüber, jenseits von körperlicher Liebe, Sehnsucht, Streben, Kunst, Großstadtkultur - und er wird ein rechter "Sinnierer. Nicht etwa, wie Einer, der mit Begriffen sinnt, also, daß in der Seele nur Namen schwirren, daß das innere Auge nichts sieht als Grau in Grau, und das Ohr hört Worte hallen. Er hatte immer heitere Gesichte seines inneren Auges und hörte die Dinge aus sich tönen." (II/241)

Über Literatur können wir Gültiges nur sagen, wenn wir uns immer wieder auf Literatur berufen. Das hieße hier den Blick weiter schweifen und Dutzende von Romanen Revue passieren zu lassen. Es müßte die Rede sein u.a. und vornehmlich von den Romanen Ernst Wiecherts (Der Totenkopf 1922, Der Knecht Gottes Andreas Nyland. 1925/1926), die sich dadurch auszeichnen, daß ihre Helden im Unterschied zu vielen anderen nicht nur die

allgemein menschliche, sondern die spezifisch deutsche Tragik im Persönlichkeitsverlust und in der Persönlichkeitssuche zu tragen haben, und im Gegensatz zu anderen ihr innerer und auch äußerer Kampf sich oft in ein Nichts auflöst.(Allerdings nicht in seinem vielleicht bekanntesten Werk Die Majorin, 1933). Ich möchte hier nur noch auf Emil Straussens Freund Hein (1902) und Riesenspielzeug (1935), Cäsar Flaischleins Jost Seyfried (1905), Paul Ernst Der schmale Weg zum Glück (1910), Wilhelm Lehmanns Der Sturz auf die Erde (1923), Hans Henny Jahnns Perrudja (1929) und Döblins Berlin Alexanderplatz (gleichfalls 1929), über den wir hier noch Wichtiges zu hören bekommen werden, hinweisen.

In all diesen Romanen haben wir sehr klar ausgeprägte primäre und sekundäre Genreeigenschaften vor uns: den Typus eines Entwicklungsromans eigener Art, indem der Held im Unterschied zum früheren Entwicklungsroman nicht in einer ununterbrochenen und gleichmäßigen Weise immer weiter und gewissermaßen höher kommt, sondern sich quasi nach der Struktur These, Antithese und Synthese entfaltet, wobei die Synthese - wieder im Unterschied zu früher - nicht in der Harmonie zwischen Individuum und Gesellschaft, sondern außerhalb der Gesellschaft beheimatet ist und in der Überwindung des Außer-Ichs und seiner Aufnahme in die an sich gesetzte Persönlichkeit besteht. Als sekundäre Merkmale dürfen wir vielleicht die wichtige Funktion des Fremden (Zigeuner, Slawe, Südländer, im Verhältnis zum Protagonisten andersgearteter und insofern zunächst undurchsichtiger Mensch) als Träger der Bereiche des Menschseins, die dem Protagonisten auf der Ebene der These abgehen, und die sogenannte "Höllenfahrt" ansehen, d.h. die lebensgefährdende Krise, die durch das Eindringen in diese Bereiche entsteht. Diese sekundären und einige andere Merkmale sind selbstverständlich im Laufe der Genesis des Genres entwickelte formale Lösungen des von These und Antithese beherrschten Inhalts, mögen sie das "Künstlerische" und das "Bürgerliche" oder die "helle" und die "dunkle" Welt heißen oder aber unter die der äußeren Welt entgegengesetzten "Innerlichkeit" subsumiert werden.

Die Teilung "helle" und "dunkle" Welt, wobei - um Mißver-

ständnisse auszuschließen - das Adjektiv "hell" der eher negativ aufgefaßten "bürgerlichen" und "dunkel" der eher positiv aufgefaßten "künstlerischen" bzw. die volle Menschlichkeit enthaltenden Welt der Totalität zugeordnet wird, stammt aus der ersten vollendeten Verwirklichung der Idee des Genres, Hermann Hesses Demian (1919).

Bevor wir mit einigen Worten auf einen anderen Höhepunkt des Genres zu sprechen kommen, bitte ich noch um Ihre Aufmerksamkeit für ein etwas längeres Zitat zur Charakterisierung eben dieses Höhepunktes.

"Die große Loslösung kommt (...) plötzlich, wie ein Erdstoß: die junge Seele wird mit einem Male erschüttert, losgerissen, herausgerissen, - sie selbst versteht nicht, was sich begibt. Ein Antrieb und Andrang waltet und wird über sie Herr wie ein Befehl; ein Wille und Wunsch erwacht, fortzugehen, irgendwohin, um jeden Preis; eine heftige gefährliche Neugierde nach einer unentdeckten Welt flammt und flackert in allen ihren Sinnen. 'Lieber sterben, als hier leben' - so klingt die gebieterische Stimme und Verführung: und dies 'hier', dies 'zu Hause' ist alles, was sie bis dahin geliebt hatte! Ein plötzlicher Schrecken und Argwohn gegen das, was sie liebte, ein Blitz von Verachtung gegen das, was ihr 'Pflicht' hieß, ein aufrührerisches, willkürliches, vulkanisch stoßendes Verlangen nach Wanderschaft, Fremde, Entfremdung, Erkältung, Ernüchterung, Vereisung, ein Haß auf die Liebe, vielleicht ein tempelschänderischer Griff und Blick rückwärts, dorthin, wo sie bis dahin anbetete und liebte, vielleicht eine Glut der Scham über das, was sie eben tat, und ein Frohlocken zugleich, daß sie es tat, ein trunkenes, inneres, frohlockendes Schaudern, in dem sich ein Sieg verrät - ein Sieg? über was? über wen? ein rätselhafter, fragenreicher, fragwürdiger Sieg, aber der erste Sieg immerhin: - dergleichen Schlimmes und Schmerzliches gehört zur Geschichte der großen Loslösung. Sie ist eine Krankheit zugleich, die den Menschen zerstören kann, dieser erste Ausbruch von Kraft und Willen zur Selbstbestimmung, Selbst-Wertsetzung, dieser Wille zum freien Willen: und wieviel Krankheit drückt

sich an den wilden Versuchen und Seltsamkeiten aus, mit denen der Befreite, Losgelöste sich nunmehr seine Herrschaft über die Dinge zu beweisen sucht! (...) Mit einem bösen Lachen dreht er um, was er verhüllt, durch irgendeine Scham beschont findet: er versucht, wie diese Dinge aussehn, wenn man sie umkehrt. Es ist Willkür und Lust an der Willkür darin, wenn er vielleicht nun seine Gunst dem zuwendet, was bisher in schlechtem Rufe stand, - wenn er neugierig und versucherisch um das Verbotenste schleicht. Im Hintergrunde seines Treibens und Schweifens - denn er ist unruhig und ziellos unterwegs wie in einer Wüste - steht das Fragezeichen einer immer gefährlichen Neugierde. 'Kann man nicht alle Werte umdrehen? und ist Gut vielleicht Böse? und Gott nur eine Erfindung und Feinheit des Teufels? Ist alles vielleicht im letzten Grunde falsch? Und wenn wir Betrogene sind, sind wir nicht ebendadurch auch Betrüger? müssen wir nicht auch Betrüger sein?' - solche Gedanken führen und verführen ihn, immer weiter fort, immer weiter ab. (...).

Von dieser krankhaften Vereinsamung, von der Wüste solcher Versuchs-Jahre ist der Weg noch weit bis zu jener ungeheuren überströmenden Sicherheit und Gesundheit, welche der Krankheit selbst nicht entraten mag, als eines Mittels und Angelhakens der Erkenntnis, bis zu jener reifen Freiheit des Geistes, welche ebensosehr Selbstbeherrschung und Zucht des Herzens ist und die Wege zu vielen und entgegengesetzten Denkweisen erlaubt -, bis zu jener inneren Umfänglichkeit und Verwöhnung des Überreichtums, welche die Gefahr ausschließt, daß der Geist sich etwa selbst in die eignen Wege verlöre und verliebte und in irgendeinem Winkel berauscht sitzenbliebe, bis zu jenem Überschuß an plastischen, ausheilenden, nachbildenden und wiederherstellenden Kräften, welcher eben das Zeichen der großen Gesundheit ist, jener Überschuß, der dem freien Geiste das gefährliche Vorrecht gibt, auf den Versuch hin leben und sich dem Abenteuer anbieten zu dürfen: das Meisterschafts-Vorrecht das freien Geistes. Dazwischen mögen Jahre der Genesung liegen, Jahre voll vielfarbiger, schmerzlich-

zauberhafter Wandlungen, beherrscht und am Zügel geführt durch einen zähen Willen zur Gesundheit, der sich oft schon als Gesundheit zu kleiden und zu verkleiden wagt. Es gibt einen mittleren Zustand darin, dessen ein Mensch solchen Schicksals später nicht ohne Rührung eingedenk ist: ein blasses, feines Licht- und Sonnenglück ist ihm zu eigen, ein Gefühl von Vogel-Freiheit, Vogel-Umblick, Vogel-Übermut, etwas Drittes, in dem sich Neugierde und zarte Verachtung gebunden haben. (...).

Ein Schritt weiter in der Genesung: und der freie Geist nähert sich wieder dem Leben, langsam freilich, fast widerspenstig, fast mißtrauisch. Es wird wieder wärmer um ihn, (...) Gefühl und Mitgefühl bekommen Tiefe, Tauwinde aller Art gehen über ihn weg. Fast ist ihm zumute, als ob ihm erst jetzt die Augen für das Nahe aufgingen. Er ist verwundert und sitzt stille: wo war er doch? Diese nahen und nächsten Dinge: wie scheinen sie ihm verwandelt! welchen Flaum und Zauber haben sie inzwischen bekommen! Er blickt dankbar zurück, - dankbar seiner Wanderschaft, seiner Härte und Selbstentfremdung, seinen Fernblicken und Vogelflügen in kalte Höhen. Wie gut, daß er nicht wie ein zärtlicher dumpfer Eckensteher immer "zu Hause", immer 'bei sich' geblieben ist! Er war außer sich: es ist kein Zweifel. Jetzt erst sieht er sicht selbst -, und welche Überraschungen findet er dabei! (...) es ist eine gründliche Kur gegen allen Pessimismus (...), auf die Art dieser freien Geister krank zu werden, eine gute Weile krank zu bleiben und dann, noch länger, noch länger gesund, (...)[5].

Es ist klar, daß es hier um eine Paraphrase des Inhalts und sogar der Fabel des Zauberberg geht. - So gesprochen würde es heißen, daß ich hier vor einem Expertenpublikum eine Mystifikation versuche; jeder von Ihnen weiß doch, daß es eher umgekehrt ist: Der Zauberberg könnte ohne weiteres aufgefaßt werden - als die epische Paraphrase dieser Hymne auf den autonomen Menschen aus Nietzsches Menschliches, Allzumenschliches. (Hvgh. im Zitat von Nietzsche)

Damit sind wir bei einem weiteren Kriterium dieser Romane, bei der Nietzsche-Nachfolge. Es kommt jedoch hier auf etwas

mehr an als auf diese Beinahe-Selbstverständlichkeit, nämlich auf die Repräsentanz dieses Genres für die Epoche.

Diese Repräsentanz äußert sich schon - damit wir vom weniger Gewichtigen zum Substantiellen fortschreiten - in der großen Zahl der Romane, die diesem Genre zugerechnet werden können; sie ist angelegt in der besonderen Eignung der Komposition, in der Gesamtheit der Romane - aber oft genug auch im Einzelnen - die ganze Palette des Epochenbewußtseins zu tragen, womit ganz gewiß dies Weitere zusammenhängt: die bedeutendsten Romane der Zeit gehören zu ihm, von Demian über den Zauberberg und Berlin Alexanderplatz bis zum Glasperlenspiel und Doktor Faustus; und wir dürfen nicht vergessen, daß die hier gewonnenen Genremerkmale auch bei der Analyse der Werke Robert Walsers und Franz Kafkas angewandt werden können. Die Erkenntnis und Analyse fördernden Ausstrahlungen greifen von hier auch auf die Lyrik der Epoche über. Und zuletzt, was ich mit dem Zitat von Nietzsche nicht beweisen konnte, worauf ich aber damit hinweisen wollte: darin wird das anscheinend literarische und vielleicht nicht nur literarische Grundproblem der Epoche, das Problem des Selbstverständnisses des Menschen in einer neuen und aus ihren Fugen geratenen Zeit, am klarsten und eindringlichsten gestaltet.

Anmerkungen

1 Polenz, Wilhelm: Wurzellocker. Ges. Werke, Bd. VI, Berlin 1910. S. 488.
2 Bahr, Hermann: Selbstbildnis, Berlin 1923. S. 223.
3 Seitenzahlen im Text aufgrund der Ausgabe: Berlin o. J.
4 Seitenzahlen im Text aufgrund der Ausgabe: Leipzig 1917.
5 Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches, I. Bd., Vorrede 3 - 5. In: Werke in sechs Bänden, II. Bd., München - Wien 1980. S. 439 - 442.

Peter von P o l e n z (Trier)

Eskapismus und Sprachkrise um 1900

Das Thema dieses Vortrags ist aus meiner Verlegenheit darüber entstanden, daß mich unsere Gastgeber als einzigen Sprachwissenschaftler zu dieser literaturwissenschaftlichen Tagung eingeladen haben. Auf der Suche nach einem sprachwissenschaftlichen Thema, das in diese Tagung hineinpassen könnte, griff ich nach dem Strohhalm, den ich im Einladungstext in dem Stichwort "Eskapismus" entdeckte. Da hieß es: "Nach dem gescheiterten Versuch der naturalistischen Generation (...) reagiert das literarische Bewußtsein etwa seit der Jahrhundertwende oft mit einem Eskapismus in eine ästhetische oder fiktiv-gesellschaftliche Schein-Wirklichkeit".

Zunächst eine Definition des Wortes "Eskapismus": Nach neueren deutschen Sprach- und Konversationslexika (Meyer, Brockhaus, Brockhaus/Wahring, Duden) ist Eskapismus ein bildungssprachliches Wort auf der Basis des englischen Verbs to escpe 'entfliehen', im Deutschen seit mindestens 1973 gebucht. Es bedeutet:

eine Verhaltensweise, bei der man physisch und/oder psychisch vor einer als unangenehm empfundenen Wirklichkeit und deren Anforderungen entflieht, und zwar bewußt oder unbewußt, zwanghaft oder freiwillig

entweder in eine selbstgeschaffene illusionäre Ersatzwelt

oder in Zerstreuung und Vergnügungen.

Als psychologischer Fachterminus ist "Eskapismus" ursprünglich zu verstehen als neurotischer Abwehrmechanismus mit Symptomen wie Amnesie oder hysterische Lähmung, die von Psychoanalytikern als Fluchtversuche interpretiert werden.

(Lexikon der Philologie, Bd. 1, S. 546)

Bei der metaphorischen Anwendung dieses Fachwortes auf Sprachverhalten ist jeweils nach den verschiedenen Bezugsstellen dieser Prädikation zu unterscheiden:

Wer versucht mit welchen Mitteln wovor nach wohin zu fliehen,
aufgrund welcher Ursachen oder Motive,
mit welcher (subjektiven oder objektiven) Absicht,
mit welchen Folgen für sich und andere?

In der Frage nach dem Wer möchte ich mich auf deutsche Schriftsteller und Sprachkritiker der Jahrhundertwende beziehen. In der Frage nach dem, wovor man flieht, muß ich mich auf Sprache beschränken, auf verschiedene gesellschaftliche Sprach-Wirklichkeiten, denen Schriftsteller und Sprachkritiker zu entfliehen versuchten. Genauer: Ich möchte mich hier als Sprachhistoriker mit verschiedenen Arten eskapistischen Verhaltens beschäftigten, die gerade in der Zeit um 1900 deutlich hervortraten und bis heute als Wesensmerkmal moderner Dichtung gelten, bekannt unter dem Stichwort "Sprachkrise der Jahrhundertwende", mit Spezifizierung wie "Sprachskepsis", "Sprachkritik", "Sprachverfremdung", "Sprachspielerei", "Sprachmystik", "Sprachzerstörung".

Die literarische Sprachkrise wird in den Jahren kurz nach 1900 offenbar. Ihren Beginn sieht man in der germanistischen Forschung meist im Chandos-Brief Hugo v. Hofmannsthals aus dem Jahre 1902 (vgl. Eibl. 1970, 81ff., 1980, 748f, Mähl 290ff., Kühn 20ff.). Ein fingierter Lord Chandos im Elizabethanischen England rechtfertigt seinem Freund Francis Bacon gegenüber seinen Verzicht auf weitere literarische Betätigung in englischer, lateinischer, italienischer oder spanischer Sprache u.a. damit, daß er durch "Krankheit seines Geistes" die Fähigkeit verloren habe, "jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen", Worte wie "Geist", "Seele" oder "Körper", denn "die Worte", deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze". Hier äußert Hofmanns-

thal ein verzweifeltes Unbehagen über die durch Jahrhunderte mit Bedeutungen, Vagheit und Vorurteilen befrachteten Kultursprachen, mit denen das Erkennen und Beschreiben der Wirklichkeit unmöglich geworden sei.

Als Konsequenz daraus wird im Chandos-Brief außer dem Schweigen eine Sprache postuliert, "von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde". Helmut Arntzen nennt diese extreme Konsequenz der Sprachkrise "Schweigen als mystische Antisprache" (Arntzen 253). Diese Art von Sprachskepsis, ja Sprachverzweiflung wird bei Hofmannsthal ausdrücklich als "Krankheit", als "um sich fressender Rost" bezeichnet, erscheint also neurotisch genug, um metaphorisch mit der zwanghaften Art von Eskapismus in Zusammenhang gebracht zu werden. Es ist eine Flucht vor den unerträglich gewordenen gesellschaftlichen Sprachkonventionen, die Hofmannsthal an anderer Stelle drastisch so auffaßt: "Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit" (Prosa I[1], Zitat nach Mähl 294). Man will der gealterten Sprache entweder in Schweigen oder in imaginäre Sprache jenseits der sozialen und geschichtlichen Realität entfliehen, was Hans Joachim Mähl (292f.) "ein neues Alleinsein des Dichters mit der Sprache" und "Mystifikation der Sprache", "Mystik der Worte" nannte. Mähl setzt diese Sprachhaltung mit Novalis in Beziehung und führt sie bis zur "Feier des Wortes" bei Gottfried Benn weiter (295). Hofmannsthal selbst hat Novalis als Anreger zu seiner Sprachkepsis genannt (Kühn 27), und eine Auseinandersetzung mit Stefan George (Bacon als Maske für George) ist nach Joachim Kühn (25) ein wahrscheinlicher äußerer Anlaß für den Chandos-Brief gewesen. Das alles ist jedoch zu vordergründig für eine Erklärung dieses Auslöse- Ereignisses der literarischen Sprachkrise. Es müssen tiefere bildungsgeschichtliche Hintergründe gesucht werden. Schon seit Gustav Landauer hat man einen starken Einfluß des ersten großen deutschen Sprachkritikers Fritz Mauthner wahrscheinlich gemacht (Kühn 27ff.). Doch zunächst noch zu anderen Auswirkungen der

Sprachkrise.

Dieser extrem eskapistischen, weil gesellschaftlich unfruchtbaren Richtung der Sprachkrise hat Mähl die gegenteilige Möglichkeit, auf die Sprachskepsis zu reagieren, gegenübergestellt: die Überwindung der "faulen Mystik der Wörter" bei Bertolt Brecht, der - für viele bis heute vorbildlich - die Sprachverfremdung als "listige" Handhabung der Sprache gefordert und praktiziert hat. Die Entfremdung der konventionellen Wörter von der gemeinten Sache soll dadurch wieder entfremdet werden, daß man die gewohnten Wörter, die in den üblichen Kontexten die Wahrheit verstellen, sprachlich kreativ in ungewohntem Kontext gebraucht oder in den gewohnten Kontexten ungewohnte Wörter. Auf diese Weise wird beim Leser durch ungewohntes Nachdenken über Sprache die Wahrheit auf "listige" Weise wieder zutagegefördert.

Als Beispiele dafür hat Brecht in dem Aufsatz Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit im Jahre 1934 die Wörter Volk und Boden genannt und erklärt:

"Wer in unserer Zeit statt Volk Bevölkerung und statt Boden Landbesitz sagt, unterstützt schon viele Lügen nicht. Er nimmt den Wörtern ihre faule Mystik." (Brecht 1957, 94)

Die Erklärung dieser Fälle bei Brecht entspricht einer sehr modernen pragmatischen Semantik, die sich in der Sprachwissenschaft erst in jüngster Zeit zunehmend durchsetzt. Brecht weist hier auf die Konnotationen hin, die beim Leser aus seiner Erinnerung an konventionelle Kontexte die Wahrheit verschleiern, nämlich die mitgemeinten, mitverstandenen politischen Sätze:

Was Volk genannt wird, soll "Einheitlichkeit" und "gemeinsame Interessen" haben; aber dies ist eine "Lüge der Herrschenden". Was Boden genannt wird, hat "Erdgeruch", "Farbe", "Fruchtbarkeit"; aber dies ist eine "Lüge der Herrschenden", da "die Wahrheit, die unterdrückt wird" vielmehr mit dem "Getreidepreis" und dem "Preis der Arbeit" zu tun hat.

Brecht ist in seiner angewandten Sprachkritik noch einen wesentlichen Schritt über die Wortkritik hinaus weitergegangen zu einer satz- und kontextsemantischen Kritik, die im Ansatz

verwandt ist mit der pragmatisch-semantischen Sprachkritik, die in jüngster Zeit von einigen Linguisten Heidelberger und Tübinger Provenienz versucht wird (s. Heringer 269ff.). Brecht schreibt in seinen "Notizen zur Philosophie" (Ges. Werke 20, 172ff.) folgendes "Über eingreifende Sätze":

"Die auftretenden oder zu konstruierenden (zusammenfassenden) Sätze müssen da gefaßt werden, wo sie als ein Verhalten wirken, also nicht einseitig als Spiegelungen, Ausdrücke, Reflexe."

Sätze sind also nicht nur Widerspiegelungen vorgegebener Inhalte wie in der positivistischen Semantik, sondern ihr Inhalt sind Sprachhandlungen von jemandem gegenüber jemandem mit bestimmten Absichten. Damit die Sätze "eingreifen" können (gemeint ist: ins konkrete soziale Geschehen), stellt Brecht weitere Regeln auf:

"Die Sätze müssen aus den Köpfen auf die Tafeln. Auf den Tafeln müssen sie ergänzt werden durch andere Sätze, die sie benötigen, mit denen vereint sie auftreten. Es müssen die Tangenten zu politischen Sätzen gezogen werden. Dies nennt man 'das B zum A suchen'. Aufzusuchen sind also die Strukturen von Satzkonglomeraten, Ganzheiten. Dies nennt man 'das Konstruieren eines axiomatischen Feldes'."

Mit der Ergänzung durch "andere Sätze" und "Satzkonglomerate" und "axiomatisches Feld" ist hier etwas gemeint, was man heute in Ansätzen zu satzsemantischer Textanalyse fruchtbar anwenden kann (vgl. v. Polenz 1980). Man beschränkt sich nicht mehr auf das, was nur vordergründig explizit ausgedrückt ist, sondern sucht nach mitgemeinten oder mitzuverstehenden Sätzen, nach Vorannahmen/Präsuppositionen und Implikationen. Ebenso scheint fast das ganze Programm der heutigen sprachpragmatischen Analyse bei Brecht vorweggenommen in einigen Regeln unter der Überschrift "Darstellung von Sätzen in einer neuen Enzyklopädie":

"Wem nützt der Satz?
Wem zu nützen gibt er vor?
Zu was fordert er auf?
Welche Praxis entspricht ihm?
Was für Sätze hat er zur Folge?
Was für Sätze stützen ihn?

In welcher Lage wird er gesprochen?
Von wem?"

Mit diesem Exkurs über die fruchtbare Sprachkritik Brechts sind wir weit vorausgeeilt in das Gegenteil von Eskapismus: in die Möglichkeit, die Sprachkrise durch pragmatisch-semantische Analyse und Veränderung von Sprache zu überwinden (s. Heringer 23ff.) Davon waren die Sprachskeptiker der Jahrhundertwende noch weit entfernt. Doch nun zurück zu weiteren Varianten der Sprachkrise.

Im breiten Mittelbereich zwischen resignierender Sprachmystik und sprachkritischer Sprachentfremdung gibt es als dem l'art-pour-l'art-Standpunkt nahestehende Art der Reaktion auf die Sprachkrise den vielfältigen Bereich des bewußten "Sprachvergnügens" im Sinne des zweiten Teils jener Definition des Wortes Eskapismus, nämlich des genießerischen oder zerstörerischen Umgangs mit Sprache, den Alfred Liede in seinem Buch Dichtung als Spiel als "Unsinnspoesie an die Grenzen der Sprache" erklärt hat, von Christian Morgenstern bis zum Futurismus und Dadaismus, mit einer späteren Fortsetzung in der linguistisch-experimentellen Dichtung der Sechziger (s. Kühn 4ff.).

In diesen Bereich gehört auch das schadenfreudig-intellektuelle Vergnügen an "naiver Poesie" von der Art der Friederike Kempner, bei dem nach Liede (408) die Gebildeten über sich selbst, über ihre dekadente, ritualisierte Bildung und Bildungssprache sich lustig machten, da "ohne die schulmeisterliche Bewunderung der 'Klassiker'" eine Friederike Kempner "undenkbar" wäre (Liede 408). Parallel zur Sprachkrise geht nämlich die Entwicklung des Kitsch-Bewußtseins. Zwar gab es nach Jochen Schulte-Sasse die mit "Kitsch" gemeinte Sache, die Trivialliteratur, bereits seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, unter verschiedenen Bezeichnungen (z.B. "Pfeffertütenliteratur") oder Umschreibungen (z.B. was die "elenden Scribenten" schreiben). In der Wilhelmischen Zeit, in der Schulte-Sasse eine zweite Welle der Trivialliteratur feststellt, hat sich aber mit dem Wort Kitsch ein festes Schlagwort gebildet, mit dem parallele Erscheinungen in der bildenden Kunst und in der Literatur

zusammengesehen werden konnten.

Für minderwertige Massenprodukte der bildenden Kunst ist das Wort Kitsch zuerst entweder 1870 in München (Der große Brockhaus 6, 305) oder 1881 in Berlin (Schulte-Sasse 137; Trübners Deutsches Wörterbuch 4, 152f.) nachgewiesen. Die Übertragung auf Literarisches ist zuerst in der Zeit des Naturalismus belegt, und zwar für Dramen mit happy-end (Trübner 152f.). Zum Schlagwort für minderwertige Massenliteratur, die sich durch übertriebene perfektionierte Anwendung konventioneller Stilmittel auszeichnet, wurde Kitsch offenbar ab 1908 (Trübner) oder 1910 (Schulte-Sasse 137).

Im Jahre 1913 widmete Gustav Sack dem Thema einen literatur- und sprachkritischen Essay unter dem Titel Kitsch, in dem die Beziehung zur Sprachkrise sehr deutlich wird, wenn Sack schreibt: "Ich kann kein Wort mehr sprechen und keinem Gefühle mehr mich hingeben, das ihr nicht zu einer Lüge verhunzt und zum Kitsch gemacht habt" (Schulte-Sasse 139); Sack äußert die sprachkritische Furcht des Dichters, Kitsch zu produzieren (Eibl 1970, 14). Die konventionellen Formen der großbürgerlichen Bildung waren scheinbar frei verfügbar für alle geworden aber gerade diese freie Verfügbarkeit führte zu einem zweischichtigen System der Literaturwertung (Schulte-Sasse), das, oberflächlich gesehen, als unerträglicher Verschleiß der Sprache erschien (unerträglich natürlich nur für die Bildungselite), in der literatur- und sprachsoziologischen Wirklichkeit aber mit einer "Vermassung" von Literatur zu tun hatte. Schulte-Sasse sieht die Ursachen in der rapiden Zunahme "neuer Leserschichten, die sich nicht in die das geistige Leben der Zeit repräsentierende Schicht einordneten", und in einer "Entfremdung" zwischen Dichter und Publikum durch Vermarktung von Literatur (Schulte-Sasse 48, 50).

Im Trivialstil ist die Flucht aus der sozialen Realität in eine schöne, verlogene Scheinwelt verbunden mit der Flucht aus der Alltagssprache in eine schöne, prestigehafte Sprache, die mit stereotypen Formen aus der konventionellen bürgerlichen Bildungssprache arbeitet. Gerade die Epoche der seit 1871

hektisch forcierten verspäteten Industrialisierung Deutschlands mit ihrer langen Krisenperiode von 1873 bis 1896 ist zugleich die große Zeit von Eugenie Marlitt, Hedwig Courths-Mahler, Karl May, Ludwig Ganghofer u.a. Dieser für die breiten Bevölkerungsmassen produzierte literarische Eskapismus ist sozialgeschichtlich bedingt dadurch, daß sich damals "die kapitalistische Wirtschafts- und Lebensform voll etabliert", sich aber gleichzeitig die "Verunsicherung der nicht von ihr profitierenden Mehrheiten ausgewirkt" hatte (Waldmann 124). "Die traditionellen Werte und Wertsysteme waren für immer mehr Menschen fragwürdig geworden, weil sie sich zunehmend als unfähig erwiesen, Fremdbestimmung, Bedrohtheit, Entfremdung, Existenzangst, materielle und mentale Verelendung immer weiterer Bevölkerungskreise zu interpretieren und in übergeordneten Sinnsetzungen aufzufangen" (ebda.).

Die eskapistische Funktion dieser Literatur wurde u.a. dadurch verschleiert, daß die eskapistischen Inhalte in einer Sprachform dargeboten wurden, die auf der pädagogischen Popularisierung der großbürgerlichen Literatur- und Bildungssprache beruhte und für die Lesermassen mit der Prestigesprache des großbürgerlich-feudalen Establishments identisch erschien. Der Sprachstil der offiziellen Festreden der Wilhelminischen Zeit, von den Vorsitzenden von Kriegervereinen oder Gesangvereinen bis hinauf zum redefreudigen letzten Kaiser, war geprägt vom trivialisierten Schillerschen Pathos und von stilistischen oder ideologischen Versatzstücken, die man aus dem Deutschunterricht der bürgerlichen Schulen bezog oder aus dem Buch Geflügelte Worte von Georg Büchmann, das seit 1864 weit verbreitet und beliebt war zum Aufputz alltäglichen öffentlichen Redens und Schreibens mit "geborgter Bildung" (Mackensen 49). Das unmittelbare Vorbild epigonaler bürgerlicher Bildungsliteratur für den Trivialroman ist bei Hedwig Courths-Mahler direkt nachzuweisen dadurch, daß die Autorin zum Schreiben angeregt wurde durch ihre Tätigkeit als Dienstmädchen, bei der sie der Mutter des Hausherrn u.a. Gustav Freytag und Felix Dahn vorzulesen hatte (Waldmann 136). Hierher gehören auch erfolgreiche lite-

rarische Familienzeitschriften des neuen Mittelstandes wie "Westermanns Monatshefte" und "Gartenlaube", in denen "die lebendige Bildungstradition der lektüretreibenden Großbürgerfamilie vorangegangener Generationen rezipiert und fast nur noch imitiert", also "eine fast schon zur Ideologie gewordene Lesekultur kommerziell stabilisiert" wurde (Habermas 196).

Die Sprachkrise der Jahrhundertwende muß also notwendig vor dem Hintergrund dieser Entwicklung bürgerlicher Bildungspopularisierung gesehen werden. Sie beginnt im Grunde mit dem Vorspiel des Naturalismus, dessen Scheitern nur vordergründig einen Anlaß zur Sprachkepsis darstellte (Kühn 3). Schon die Naturalisten selbst wandten sich bewußt vom epigonenhaft perfektionierten bürgerlichen Literaturstil ab. Dabei hatte man inhaltlich und sprachlich das Gegenteil von Eskapismus versucht: Die Hinwendung zur sozialen Wirklichkeit und zur Alltagssprache, sogar zum Dialekt sozialer Unterschichten. Diese Schriftsteller befreiten sich damit vom "Anspruch, sprachlich als Vorbild" für alle öffentlich schreibenden und redenden Bildungsbürger zu wirken (Mackensen 12). Die auf diese Weise zunächst positiv-experimentell beginnende literarische Sprachkrise war damit nur Teil einer allgemeinen Krise der bürgerlichen Bildung. Sie war nicht bloß eine der immer neuen verzweifelten Auseinandersetzungen der Poeten mit dem allgemeinen Ungenügen der Sprache, die wir auch in früheren Epochen von Zeit zu Zeit beobachten können: in mittelalterlicher Mystik, im Manierismus, im Sturm und Drang, in der Romantik (vgl. Liede 248ff.). Es genügt auch nicht, sie sehr allgemein und historisch abstrakt nur mit individuellen Motiven zu erklären wie "Glaubensverlust", "Ausdrucksnot", "chiliastische Sehnsucht aus der Zeit". Es bleibt auch unbefriedigend, sich mit dem Auffinden philosophischer Väter dieser Sprachkrise zu begnügen, z.B. Nietzsches Kulturpessimismus und "Sehnsucht nach Befreiung aus der Geschichte" (Eibl 1970, 24; Arntzen 249ff.) oder Schopenhauer.

Historisch konkreter ist der Zusammenhang, den Helmut Arntzen mit der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung sieht: In der

positivistischen Wissenschaft sei das bei Hamann, Herder und Humboldt schon erkannte Sprachproblem allzulange verdrängt worden. Man wollte an der "Gesichertheit" des "semantischen Substrats der Sprache" festhalten, wollte die "Abhängigkeit der Erkenntnistheorie wie der Wissenschaften von der Sprache" nicht sehen (Arntzen 247f.). Die literarische Sprachkrise wäre also eine frühe Parallele zur späteren wissenschaftstheoretischen Positivismuskritik. Auf den Positivismus als allgemeine Bildungsideologie verweist auch Joachim Kühn: der sprachskeptische Avantgardismus der Zeit nach 1900 hatte sich nach dem Scheitern des Naturalismus "gegen den brutalen Widerstand einer im Positivismus erstarrten Gesellschaft durchzusetzen" (Kühn 5, nach W. Muschg).

In diesem Zusammenhang gehört auch die Beziehung zwischen Sprachkrise und Journalismus. Die Zeitung als das Massenmedium des 19. Jahrhunderts ging nach Arntzen noch von der positivistischen Annahme der sprachlichen Beschreibbarkeit des Faktums als bloßes Faktum aus, geriet aber wegen ihrer politischen Funktion in der öffentlichen Meinungsbeeinflussung in ein zwielichtiges Verhältnis zur Sprache: "Daß die Presse von Idealen der objektiven Nachricht und der subjektiven Meinung ausgeht, macht sie von vornherein blind gegenüber dem Sprachproblem, über das sie ständig gewissermaßen hinwegspricht" (Arntzen 256). Die Zeitung ist gerade in der zweiten Jahrhunderthälfte durch Massenauflagen als Sprachmacht beherrschend und unübersehbar geworden, infolge der Erfindung der Rotationsmaschine Edgar Königs (1876) und des Sturzes der Papierpreise, die durch Holzpapierherstellung zwischen 1870 und 1900 um zwei Drittel fielen, so daß sich die Zahl der zwischen 1885 und 1900 in Deutschland erscheinenden Zeitungsnummern auf nahezu anderthalb Milliarden verdreifachte (Mackensein 143). Über das so gewachsene Sprachmonopol der Journalisten schreibt Mackensen (143): "Die Zeitung wurde im 19. Jahrhundert umfangreich, allseitig und billig; sie übernahm den Leserüberhang, den die verbesserten und verbreiterten Bildungsmöglichkeiten der Zeit geschaffen hatten, zunächst fast allein: nicht so sehr das Buch,

so dern Zeitung und Zeitschrift sogen die Massen an sich, die lesemündig geworden waren. Sie trat mit einer Unfehlbarkeitsmiene auf, die ihre Leser beeindruckte". Die frühe Kritik am Zeitungsdeutsch seit der Jahrhundertmitte hatte nach Mackensen (148f.) zunächst nur sprachliche Folgen der Eile und Achtlosigkeit des journalistischen Arbeitens im Blick. Grundsätzliche Kritik am Meinungs-, Bildungs- und Sprachmonopol der Journalisten wurde vor allem bei Nietzsche beherrschend und geradezu ansteckend (Mackensen 148f.; Arntzen 250).

Das Massenmedium Zeitung diente in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum mehr der Aufklärung der Bürger und der Anregung zu deren argumentativer Meinungsbildung. Diese neue journalistische Art von bürgerlicher Öffentlichkeit war nach Jürgen Habermas' Buch Strukturwandel der Öffentlichkeit bereits damals eine pervertierte Form bürgerlicher Öffentlichkeit, ein Instrument in der Hand weniger zur Bestätigung vorgefertigter Meinungen, eine Rückkehr zur repräsentativen Öffentlichkeit in der refeudalisierten spätbürgerlichen Gesellschaft (Habermas 163, 203ff., 233 u.ö.). So kommt es, daß der große Anreger der literarischen Sprachkrise, der langezeit in der Forschung ignorierte und vergessene Fritz Mauthner, die Journalisten zusammen mit den Politikern als die Schuldigen am modernen "Wortfetischismus" mit den protestantischen Geistlichen verglich, die sich "mit überraschender Selbsterkenntnis Diener am Wort nennen"; der "neue gebildete Mittelstand" habe "neue Worte gemünzt: Das Recht, die Sitte, die Wohlfahrt, das Glück. Und unsere Minister, unsere Abgeordneten, unsere Journalisten sind die neuen Diener an diesen neuen Worten, sind die künftigen Pfaffen" (Mauthner 1, 175). In der Satire Schmock (1888) parodierte Mauthner den Modejournalismus und damit seine eigene berufliche Existenz (Kühn 183).

Die dreibändige Kritik der Sprache von Fritz Mauthner aus dem Jahre 1901/2 ist das wichtigste, umfassendste Dokument für Umfang und Ursachen der literarischen Sprachkrise. Darin sind sich Mackensen, Liede, Eibl, Kühn und Arntzen einig, auch über einen starken Einfluß Mauthners auf Hofmannsthal und ande-

re sprachskeptische Schriftsteller (Kühn 3). Mit Mauthner kommen wir nun auch endlich über den bloß literarischen Bereich der Sprachkrise hinaus in eine allgemeine Krise der bürgerlichen Bildungssprache. Daß Mauthners Sprachkritik jahrzehntelang in der germanistischen Sprach- und Literaturgeschichtsschreibung fast unbekannt geblieben ist, erklärt sich aus der antikonventionellen Richtung und Darstellungsweise seines Buches, das seit seinem Erscheinen von der Fachwissenschaft ignoriert worden ist (Kühn 211). Mauthner verstand Sprachkritik nicht mehr im herrschenden konservativen Sinne, sondern in politisch-geistiger Nähe zu sozialkritischen Ideen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und mit einer erstaunlich modernen sprachpragmatischen Sprachauffassung (in der Nähe Ludwig Wittgensteins) wurde seine Sprachkritik zur radikalen Entlarvung wesentlicher Eigenschaften des traditionellen Sprachgebrauchs in Wissenschaft, Bildung, Politik und Journalismus. Nach den Würdigungen bei Mackensen (26ff.), Liede (254ff.), Eibl (1970, 68ff.), Kühn und Arntzen (251ff.) hat Mauthner nun auch endlich den ihm gebührenden ersten Platz erhalten in dem kürzlich erschienenen Sammelband über politische Sprachkritik von Hans Jürgen Heringer. Im gleichen Jahr ist im Ullstein Verlag ein Neudruck von Mauthners Sprachkritik erschienen.

Wie Mauthner zu seiner Sprachkepsis kam, ist biographisch und zugleich sozial- und bildungsgeschichtlich zu erklären. Fritz Mauthner ist - ähnlich wie Kafka - in einer defekten Sprachsituation aufgewachsen, in der er "keine rechte Muttersprache besaß als Jude in einem zweisprachigen Lande" (Mauthner, Jugendjahre 50). Er hatte "die Leichen dreier Sprachen" in seinen eigenen Worten "mit sich herumzutragen" (ebda. 48): erstens das Prager Amts- und Bildungsdeutsch, ein "papierenes Deutsch" (ebda. 49), das ihm sein Vater, ein großbürgerlich-deutsch assimilierter Fabrikant (Kühn 106), "mit unzureichenden Mitteln als eine reine, übertrieben puristische" Sprache beizubringen versuchte (Mauthner, Jugendjahre 30), nachdem seine Mutter ihm schon als Vierjährigem anhand der abonnierten "Gartenlaube" das Lesen beigebracht hatte (Kühn 107); zweitens

ein bißchen verachtetes Unterschicht-Tschechisch, drittens geringe Reste aus dem Hebräischen und Jiddischen ("Mauscheldeutsch"); und dies alles mit sprachlichem "Minderwertsbewußtsein" (Mauthner, Jugendjahre 32). Er hat selbst darüber geklagt, daß er in seinem "inneren Sprachleben (...) nicht die Kraft und Schönheit einer Mundart" besaß (ebda. 49f.). Verlust der Mundart ist ein Typisch spätbürgerlicher Zustand konventionell reduzierter Sprachkompetenz, bei Mauthner doppelt verstärkt durch den großbürgerlichen Bildungseifer der emanzipierten Judenfamilie und durch den antitschechischen Sprach-Chauvinismus der deutschen Oberschicht in Prag (Kühn 116). Der Mangel an Mundart war Mauthner selbst bewußt als Ursache für sein ihn lebenslänglich quälendes Minderwertigkeitsgefühl als Dichter (Kühn 117). Noch vor der Sprachskepsis und Sprachkritik versuchte er diese seine bildungsbürgerliche Frustration durch seine Dichtungs-Parodien Nach berühmten Mustern (1879) abzureagieren, in denen er den konventionellen Literaturstil von Schriftstellern wie Auerbach, Scheffel, Freytag, Heyse, Wagner oder der Marlitt schonungslos und mit außergewöhnlich raschem Erfolg der Lächerlichkeit preisgab (Kühn 133ff.; Liede 257; Mackensen 26). Er selbst war "der Dichtermythisierung des 19. Jahrhunderts gänzlich verfallen" (Kühn 287), zerstörte sie aber für sich selbst und für seine sprachskeptischen Nachfolger, zuerst durch Parodie, später durch umfassende Sprachkritik.

Als Journalist und Theaterkritiker in Berlin (seit 1876) geißelte Mauthner die "Worttyrannei" und den "Wortfetischismus" der offiziellen Festredner, der etablierten Wissenschaftler und der Journalisten. Von der offiziell pädagogisierten Sprache der "Klassiker" war ihm besonders Schillers "schöne Sprache" und Schillers "Wortaberglauben" (Mauthner, Jugendjahre 204, 207) verhaßt, aber auch allgemein die Literatursprache der großbürgerlichen "Diener am Wort", die "veraltete, erstarrende Formen ihrer Sprache für Muster halten" (Mauthner, Beiträge 2, 161). So kam er in seiner dreibändigen Sprachkritik zu radikalen Urteilen wie den folgenden: (...) so hat der Dichter und Denker unserer Zeit alle Wortfetische zweier Jahrtausende in seinem

Gehirn beisammen und kann kein Urteil mehr fällen, kann kein Gefühl mehr ausdrücken, ohne daß die Worte (...) verraten, daß sie halbverweste Gerippe sind." Die "Kultursprachen" haben für ihn den "falschen Metallglanz der Fäulnis", sie seien "heruntergekommen wie Knochen von Märtyrern, aus denen man Würfel verfertigt hat zum Spielen. Kinder und Dichter, Salondamen und Philosophieprofessoren spielen mit den Sprachen, die wie alte Dirnen unfähig geworden sind zur Lust wie zum Widerstand." (Mauthner, Beiträge 1, 291)

Mit den letzten Zitaten ("kein Urteil mehr fällen, kein Gefühl mehr ausdrücken", "unfähig zur Lust wie zum Widerstand") ist eine wesentliche Untugend der normativen Entwicklung der deutschen Bildungssprache angesprochen: sie war als großbürgerliches Prestigemittel seit dem 17. Jahrhundert in zu starkem Maße nach schreibsprachlichen Prinzipien der Verwaltungssprache und Wissenschaftssprache und schließlich nach einem als "klassisch" kanonisierten Dichtungsstil standardisiert worden, so daß es schwer geworden war, alltägliche Emotionen, Sprachhandlungen und Sprechereinstellungen spontan und überzeugend auszudrücken, sie war zu stark entemotionalisiert und entpragmatisiert, der lebendigen Alltagssprache zu ferngerückt.

Sprachkritik wird bei Mauthner zuerst 1885 literarisch offenbar in den Aturenbriefen, in denen er die Sprache als trügerische "alternde Schönheit" verdächtigt (Kühn 199), stärker 1892 in den Aufsätzen Tote Symbole, in denen er Befreiung vom Kulturballast der Vergangenheit, vom historisch bedingten Sprachverfall fordert, wohl von Nietzsche angeregt (Kühn 200). Er selbst nennt an Vorbildern und Einflüssen in den Prager Jugendjahren die mutige schonungslose Schiller-Kritik Otto Ludwigs (199ff.), Nietzsche als den "Umwerter aller Werte" (208) und Bismarck als den "Überwinder des Historismus" (210), den Realpolitiker, von dem er in der "Rednerverachtung" "geschult" sei (220).

Mit der Arbeit an dem großen sprachkritischen Werk beginnt er 1891, stark angeregt und zunehmend dabei unterstützt durch seinen Freund und Schützling Gustav Landauer (Kühn 201ff.). Den Zeitpunkt der Veröffentlichung kurz nach 1900 hält Joachim Kühn

(51) für "mit Bedacht gewählt": Viele erwarteten chiliastisch den großen Umbruch. Dies kann aber nur als äußerer Anlaß gewertet werden. Die Wirkung des Buches war bedeutend (nur nicht bei Fachwissenschaftlern). Es gibt nachgewiesene bzw. wahrscheinliche Wirkungs-Beziehungen zu Hofmannsthal, Morgenstern, Gustav Sack, Karl Kraus und Ludwig Wittgenstein (Liede 329; Eibl 1970, 67ff.; Kühn 95ff.; Arntzen 252ff.), Parallelbeziehungen zur strukturalistischen Neuorientierung der Sprachwissenschaft seit de Saussure (Mauthner, Jugendjahre 212f.; Arntzen 255, Kühn 85ff.), zum späteren Leerformelbegriff von Ernst Topitsch, zur Anwendung der Wittgensteinschen Gebrauchstheorie der Bedeutung in der heutigen Sprachpragmatik und zum Sprachbarrierenproblem (Heringer 7ff.). Weniger zukunftsträchtig war Mauthners eigene weitere Entwicklung, die stark eskapistisch von Resignation und Sprachmystik gekennzeichnet war (Liede 262; Eibl 1970, 67ff.; Kühn 250ff., Arntzen 253f.).

Im weiteren, sozialgeschichtlichen Rahmen, über die persönlichen Beziehungen hinaus, ist deutlich die Verwurzelung der sprachphilosophisch-literarischen Sprachkrise in einer bürgerlichen Bildungskrise des späten 19. Jahrhunderts zu erkennen. Joachim Kühn sieht in seinem Kapitel "Mauthner und das neunzehnte Jahrhundert" als Folge des Scheiterns der demokratischen Bewegung nach 1848 einen "Dichterkult" des "entpolitisierten, auf die Kultur zurückgeworfenen deutschen Bürgertums" (281), in dem "die Klassiker und Romantiker nun als Monumente nationaler Größe, als Musterbeispiele formaler Vollendung und guten Geschmacks unter Ausschaltung alles Anstößigen vom politisch entmachteten Bürgertum verwaltet und in den Jahren zwischen 1860 und 1900 nahezu kultisch verehrt" wurden (279). In dieser kulturideologischen Entwicklung sieht er Mauthner als "Typ des kaiserzeitlichen Bildungsbürgers", der "aber nicht in ihm aufgeht" (282): "Die für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnende Spannung zwischen einer vergangenheitsgeprägten Dichtermythisierung und der als dürftig und vorläufig empfundenen Dichtung der Zeit erlebt Mauthner in sich selbst und führt zu seiner radikalen Lösung, der Kritik der Sprache" (293). Die

familiären und sprachsoziologischen Prädispositionen der Prager Jugendjahre führten bei Mauthner in der kulturneurotischen Atmosphäre des Wilhelminischen Berlin der Gründerjahre nur konsequent zu Sprachskepsis, Sprachparodie und Sprachkritik.

In diesem Zusammenhang müssen wir sprachgeschichtlich die Mauthnersche Sprachkritik in Beziehung setzen zu einer ganz anderen Art und Richtung von Sprachkritik, die in der Wilhelminischen Epoche weitaus populärer war und bei vielen Autoren vorherrschte: der konservativen oder reaktionären Sprachkritik, die nicht Flucht vor der alten, gealterten Sprache beging, sondern Flucht vor der neuen Sprache der beginnenden Industrialisierungs-Epoche. Helmut Henne hat 1966 darauf hingewiesen, daß gerade im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, und zwar fast genau seit der Bismarckschen Reichsgründung, eine Welle neuer Bücher über den sog. "Verfall" der deutschen Sprache und über "gutes" und "schlechtes Deutsch" auf den Markt kam (sog. Antibarbari):

Daniel Sanders, Kurzgefaßtes Wörterbuch der Hauptschwierigkeiten in der deutschen Sprache. Berlin 1872.

August Lehmann, Sprachliche Sünden der Gegenwart. Braunschweig 1877.

K. G. Keller, Deutscher Antibarbarus. Beiträge zur Förderung des richtigen Gebrauchs der Muttersprache. Stuttgart 1879.

Hans v. Wolzogen, Über Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. Leipzig 1880.

Karl Gustav Andresen, Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen. Heilbronn 1880.

Georg Wustmann, Allerhand Sprachdummheiten. Kleine deutsche Grammatik des Zweifelhaften, des Falschen und des Häßlichen. 1891.

Theodor Matthias, Sprachleben und Sprachschäden. Ein Führer durch die Schwankungen und Schwierigkeiten des deutschen Sprachgebrauchs. Leipzig 1892.

In der gleichen Zeit (1885) wurde der Allgemeine Deutsche Sprachverein gegründet, ein weiteres Symptom für den umfassenden, öffentlichen Charakter der gründerzeitlichen Sprachkrise; in seinem Programm stand außer dem "Kampf gegen die unnötigen

und entstellenden Fremdwörter" "die Pflege und die Hebung der deutschen Sprache (...) Heilung von Entartungen und Verkrüppelungen" usw. (Mackensen 15f.)

Woher kam diese sich damals verbreitende Sorge um die deutsche Sprache? Man könnte auf die Steigerung nationaler Gefühle nach der Reichsgründung verweisen und diese sprachnormerischen Aktivitäten entweder aus dem Erfolgsbewußtsein der Sympathisanten des Bismarckschen Staatsstreichs von 1871 erklären (zu denen übrigens auch Mauthner gehörte, Kühn 283) oder aus einem kulturellen Kompensationsbedürfnis derer, die es als einen Mangel der Reichsgründung empfanden, daß sie nur eine kleindeutsche und antidemokratische Lösung darstellte. Man sollte hier aber über den aktuellen tagespolitischen Rahmen hinaus nach der sozialgeschichtlichen Bedeutung der Wilhelminischen Epoche fragen.

Helmut Henne wies darauf hin, daß in den erwähnten konservativ-sprachkritischen Veröffentlichungen als "Maßstab für die Beurteilung der zeitgenössischen sprachlichen Verhältnisse" stets die literarische Klassik und überhaupt die schöne Literatur galt. Besonders in den 13 Auflagen von Georg Wustmanns (als Sprachtyrannei berüchtigem) Buch "Allerhand Sprachdummheiten" wird nach Hennes Untersuchung deutlich, daß man hier gegen jegliche Art sprachlicher Neuerung, die diesen bildungssprachlichen Kanon gefährden könnte, Dämme errichten wollte, ob es sich nun um sog. Provinzialismen aus Österreich oder Süddeutschland handelte, oder um neue Wörter der Technik wie <u>belichten</u>, <u>Heizkörper</u>, <u>Feuerbestattung</u>, <u>Rückstrahler</u>, oder um Modewörter der Jugend und der "Ungebildeten" wie <u>entzückend</u>, <u>fabelhaft</u>, <u>prima</u>, <u>phantastisch</u>, oder um substantivierte Infinitive wie <u>das Fühlen</u>, <u>das Wollen</u>, <u>das Können</u> oder Wörter des öffentlichen Argumentierens wie <u>Gesichtspunkt</u>, <u>Standpunkt</u>, <u>anschneiden</u>, <u>aufrollen</u>, <u>darstellen</u>, <u>Tragweite</u>. Dies ist dieselbe konservativ-ideologische Sprachauffassung wie sie auch im Bereich der bürgerlichen germanistischen Wissenschaft und Spracherziehung weithin bis heute anzutreffen ist, wenn metaphorisch vom "Eindringen der Umgangssprache in die Schriftsprache" oder von "Verhunzung der Sprache

Goethes" geschrieben wird. Solche rückwärtsgewandte Sprachkritik betreibt einen umgekehrten Eskapismus: Wollten die "modernen" Schriftsteller mit Mauthner der verkommenen konventionellen Bildungssprache entfliehen, so ging die Fluchtrichtung der vorherrschenden konservativen Sprachideologen anders herum; man fürchtete die Neuerungen der Alltagssprache im Zeitalter der Industrialisierung und beginnenden Demokratisierung und klammerte sich an die inzwischen pädagogisierte alltagsferne Literatursprache der großbürgerlichen Tradition.

Daß man gerade in der Bismarckzeit sich und anderen die Sorge um die traditionelle bürgerliche Bildungssprache einredete, erklärt sich daraus, daß dies diejenige Epoche der deutschen Geschichte war, in der das deutsche Bürgertum verspätet und allzu hektisch nachholte, was in westeuropäischen Ländern schon Jahrzehnte früher und allmählicher in Gang gekommen war: Nationalstaat, Industrialisierung, Verstädterung, kolonialistische Welthandels-Expansion, Entstehung einer journalistischen und parlamentarischen Massen-Öffentlichkeit. Da die dazugehörige Revolution 1848 gescheitert war, hatte man sich daran gewöhnt, auch den kulturellen (also auch sprachlichen) Auswirkungen dieser mühsamen Modernisierung zu mißtrauen. In dem neuen Band über die Jahrhundertwende in Horst Albert Glasers Deutsche Literatur - eine Sozialgeschichte hat Manfred Rauh in einer sozialgeschichtlichen Epochenbeschreibung darauf hingewiesen, daß in der bürgerlichen Bildungselite im Laufe des 19. Jahrhunderts eine starke Veränderung vor sich gegangen ist: um 1800 hatte nur etwa ein Prozent der Bevölkerung Deutschlands an der literarischen Kultur teilnehmen können; um 1900 dagegen muß mit etwa 20 Prozent gerechnet werden (Rauh 29). Ursache sei die enorme Zunahme der Massen-Druckerzeugnisse und die Verbreitung der Sekundärbildung und Hochschulbildung "bis weit hinein in die Mittelschichten" (Rauh 29f.). Das alte Elite-Bildungsbürgertum mit vorwiegend schöngeistiger und geisteswissenschaftlicher Bildung und unangefochtener Machtstellung im Beamtenstaat wurde in der Zeit der beginnenden Hochindustrialisierung in der Kaiserzeit bedrängt und z.T. überrundet von einer neuen Führungs-

schicht der pluralistischen Massengesellschaft, von naturwissenschaftlich, technisch oder ökonomisch gebildeten Fachleuten und von "all den verschiedenartigen Funktionären der zahlreichen Organisationen und gesellschaftlichen Subsysteme" (Rauh 31). Andererseits hielt das alte Bildungsbürgertum an den traditionellen Bildungsidealen, den sog. "humanistischen" verzweifelt fest, konnte aber damit die Probleme des Industriezeitalters geistig nicht bewältigen. "Das Unbehagen an der Modernisierung" sei "nirgendwo so tief und radikal empfunden worden wie im deutschen Kulturkreis." (Rauh 32)

Die Sprachkrise der Wilhelmischen Zeit bildet die Endphase einer sprachsoziologischen Entwicklung der deutschen Sprache, die ihre Ursachen in der frühneuhochdeutschen Epoche hat (vgl. für das Folgende Engelsing, Habermas, v. Polenz 1983). Es gibt eine entscheidende Bruchstelle in der Entwicklung der deutschen Sprache im 16. Jahrhundert, parallel zur gleichzeitigen Weichenstellung in der deutschen Sozialgeschichte überhaupt: Nach dem Scheitern der frühbürgerlichen revolutionären Bewegungen in der Bauernkriegs- und Reformationszeit wurden die Ansätze zu einer allgemeinverständlichen und auch für Zwecke der öffentlichen Kommunikation geeigneten Nationalsprache allmählich aufgegeben; das sog. Lutherdeutsch (besser: das frühbürgerliche Deutsch) hat sich auf die Dauer nicht durchgesetzt (Kettmann/Schildt). Vorbilder für die Sprachnorm wurden bald mehr der Amts- und der Gelehrtenstil. Der durch die Reformation erstarkte territorialfürstliche Absolutismus ließ eine neue sprachsoziologische Situation entstehen: die feudale Oberschicht gewöhnte sich seit dem 17. Jahrhundert an das Französische als herrschaftsstabilisierendes Kommunikations- und Repräsentationsmittel. Im Bürgertum distanzierte sich zunehmend eine obere Mittelschicht, das Besitz- und Bildungsbürgertum, von den zum "Pöbel" gerechneten kleinbürgerlichen Schichten (Handwerkern, Händlern) und paßte sich an die spätfeudalen Herrschaftsverhältnisse an. Dem deutschen Großbürgertum fehlte aber, infolge der westeuropäischen überseeischen Kolonialpolitik und infolge des landesfürstlichen Partikularismus, die zum gesellschaftlichen Aufstieg nötige

ökonomische Macht (im Vergleich zu Frankreich, England und den Niederlanden), so daß diese noch entstehende und aufstrebende soziale Klasse darauf angewiesen war, über Bildungsaktivitäten wenigstens partikulären Anteil an der Macht zu gewinnen, mit einer Bildung, die den Bürgern mehr und mehr Zugang zu einflußreichen Berufen wie Beamter, Gelehrter, Jurist, Lehrer, Pfarrer verschaffte. Dem übermächtigen kulturellen Mehrwert von Latein und Französisch der Oberschicht mußte eine sehr anspruchvolle literarische und akademische Sprachkultur entgegengesetzt werden. Zu den im engeren Sinne kommunikativen Prinzipien der Sprachstandardisierung (regionale Vereinheitlichung, inhaltliche Präzisierung des Ausdrucks für Wissenschaft, Technik, Verwaltung) kam also eine starke sprachsymptomatische Funktion hinzu: Sprache als soziales Standessymptom, mit dem man sich nach unten hin zur Machtstabilisierung abgrenzen und nach oben hin zur Machtteilhabe expandieren konnte. Der erste große Erfolg um 1800, die Verdrängung des Lateins und des Französischen als Staats-, Wissenschafts- und Obersichtssprache, ließ nun aber das großbürgerliche Bildungsdeutsch zur Oberschichtssprache werden; ganz konsequent hat man daher auch in der bürgerlichen germanistischen Wissenschaft statt Nationalsprache, Gemeinsprache, Literatursprache oder Standardsprache bis vor kurzem den ideologischen Terminus Hochsprache bevorzugt.

Dieses Bildungsdeutsch sollte nun im 19. Jahrhundert auf dem Entwicklungsstand und in der Stilrichtung der sog. "Klassik" kanonisiert werden. Dies geschah vor allem in der Wilhelminischen Zeit, einer Entwicklungsphase der deutschen Gesellschaftspolitik, die manche Sozialhistoriker eine "Refeudalisierung" des Bürgertums nennen (Habermas 173, 233; Engelsing 106, 201; Hans Rosenberg und Friedrich Zunkel, in Wehler 298, 337). Damit wurde also den Schriftstellern eine Verpflichtung zur Vorbildlichkeit für die allgemeine öffentliche Sprachkultur, bis in die Festreden und Gymnasialaufsätze hinein, zugemutet, sozusagen ein "Sprachlehramt" (Mackensen 15), dem sich fortschrittlich denkende Autoren wie die Naturalisten oder Mauthner und die Sprachskeptiker der Jahrhundertwende entziehen mußten, ähnlich wie

bildende Künstler und Musiker nach der Jahrhundertwende sich von den als bürgerliches Statussymbol vermarkteten konventionellen Formen lösten und neue, kreative Wege suchten.

Ob man solches Fluchtverhalten mit der Bezeichnung Eskapismus pathologisieren darf oder nicht, hängt davon ab, wohin es jeweils führte und führt. Eine Flucht an sich ist zunächst ein Akt der Selbstbefreiung aus unerträglich gewordenen Zwängen. Führt sie zu neuen Inhalten und Formen, die individualistisch oder elitär bleiben und eine "Abspaltung einer freischwebenden Intelligenz vom kulturkonsumierenden Bildungspublikum" zur Folge habe (Habermas 209 nach Arnold Hauser), dann wird man wohl von Eskapismus sprechen müssen. Führt sie aber zu fruchtbaren Neuansätzen, z.B. zu sprachkritischer Entlarvung verstellter Wirklichkeit, zur Findung alternativer Ausdrucksmöglichkeiten, nicht nur für den Künstler selbst, sondern auch für die Gesellschaft, für die er arbeitet, dann kann sie eher mit Evolution oder Revolution in Zusammenhang gebracht werden. Wenn man nun einem großen Teil der deutschen Dichtung seit der Jahrhundertwende eine sprachkritische Grundtendenz zuerkennt (Kühn 1), dann waren Sprachkrise und Sprach-Eskapismus der Jahrhundertwende trotz mancher Verirrungen wohl doch nicht ganz unfruchtbar.

Literatur

Arntzen, Helmut: Sprachdenken und Sprachkritik. In: Glaser, S. 247-259.

Brecht, Bertolt: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: B.: Versuche 20/21, H. 9. Berlin 1957. 85 ff.

Brockhaus, Der Große. Bd. 6, Wiesbaden 1979.

Brockhaus, der Neue, Wiesbaden 1974.

Brockhaus / Wahring: Deutsches Wörterbuch, Wiesbaden 1981.

Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, Mannheim 1976.

Eibl, Karl: Die Sprachskepsis im Werk Gustav Sacks, München 1970.

Eibl, Karl: Deutsche Literatursprache der Moderne. In: H. P. Althaus / H. Henne / H. W. Wiegand (Hrsg.): Lexikon der germanistischen Linguistik, Tübingen 1980[2], S. 746-752.

Engelsing, Rolf: Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Deutschlands, Göttingen 1976[2].

Glaser, Horst Albert (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 8, Reinbek 1982.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Darmstadt 1981[12].

Henne, Helmut: Punktuelle und politische Sprachlenkung. Zu 13 Auflagen von Gustav Wustmanns "Sprachdummheiten". In: Zeitschrift für deutsche Sprache, 21, 1966. S. 175-184.

Heringer, Hans Jürgen (Hrsg.): Holzfeuer im hölzernen Ofen. Aufsätze zur politischen Sprachkritik, Tübingen 1982.

Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: H. v. Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Frankfurt 1959. S. 7-20.

Kettmann, Gerhard / Joachim Schildt (Hrsg.) Zur Ausbildung der Norm der deutschen Literatursprache auf der syntaktischen Ebene (1470-1730), Berlin (DDR) 1976.

Kettmann, Gerhard / Joachim Schildt (Hrsg.): Zur Literatursprache im Zeitalter der frühbürgerlichen Revolution, Berlin (DDR) 1978.

Kühn, Joachim: Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk, Berlin 1975.

Lexikon der Psychologie, Bd. 1, Freiburg 1971.

Liede, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache, Berlin 1963.

Mackensen, Lutz: Die deutsche Sprache in unserer Zeit. Zur Sprachgeschichte des 20. Jahrhunderts, Heidelberg

1971[2].

Mähl, Hans-Joachim: Die Mystik der Worte - Zum Sprachproblem in der modernen deutschen Dichtung. In: Wirkendes Wort, 13, 1963. S. 289-303.

Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. 3 Bde., Leipzig 1923.[3]

Mauthner, Fritz: Prager Jugendjahre. Erinnerungen, Frankfurt 1969.

Meyers Enzyklopädisches Lexkikon, Mannheim 1973.

Paul, Hermann / Betz, Werner: Deutsches Wörterbuch, Tübingen 1966[5].

Polenz, Peter von: Möglichkeiten satzsemantischer Textanalyse. In: Zeitschrift für germanistische Linguistik, 8, 1980. S. 133-153.

Polenz, Peter von: Sozialgeschichtliche Schwerpunkte der deutschen Sprachgeschichte. Demnächst (1983) in der Publikation der Vorträge des Aachener Germanistentages 1982 im Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

Rauh, Manfred: Epoche - sozialgeschichtlicher Abriß. In: Glaser, S. 14-32.

Schulte-Sasse, Jochen: Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des Kitsch-Begriffes, München 1971.

Trübners Deutsches Wörterbuch, Bd. 4, Berlin 1943.

Waldmann, Günter: Trivial- und Unterhaltungsromane. In: Glaser, S. 124-139.

Wehler, Hans-Ulrich (Hrsg.): Moderne deutsche Sozialgeschichte, Düsseldorf 1981.

Michael W e g n e r (Jena)

Der Einfluß der russischen Literatur auf den deutschen Roman im 1. Drittel des 20. Jahrhunderts

Behandelt man den Einfluß der russischen Literatur auf den deutschen Roman im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, so sind natürlich auch prinzipielle methodologische Fragen der Literaturbetrachtung angesprochen, von denen man wünschen würde, sie gehörten zum allgemeinen theoretischen Konsens unter Literaturwissenschaftlern, und zwar nicht nur bei denjenigen, die auf dem Felde der vergleichenden Literaturwissenschaft wirken.

Zwei dieser Fragen seien hier genannt.

1. Jeder nationalliterarische Prozeß ist bei all seiner unwiederholbaren Spezifik stets nur ein Teil eines größeren Ganzen: des weltgeschichtlich-literarischen Prozesses. Es genügt heute nicht, nationalliterarische Prozesse in ihrem Werden, in ihrem Verlauf, allein aus ihrem Verhältnis zur eigenen Geschichte und zur eigenen Tradition zu bestimmen. In jedem Stadium ihrer Entwicklung steht eine Nationalliteratur in einem Einflußfeld, das von anderen Kulturen und Literaturen gebildet wird. Sie empfängt Impulse aus anderen Literaturen und ist selbst Gegenstand der Rezeption durch andere Literaturen. So gehören wechselseitige Beziehungen zwischen verschiedenen Nationalliteraturen zur Geschichte einer Nationalliteratur, sie sind somit untrennbarer Bestandteil der nationalliterarischen Prozesse. Diese methodologische Position bringt sich bei dem hier zu behandelnden Thema umso mehr in Erinnerung, da die Internationalisierung von literarischen Prozessen im 20. Jahrhundert ganz neue Dimensionen erreicht hat.[1]

2. Es gehört zum Kennzeichen nationaler und internationaler

literarischer Prozesse, daß es eine Kontinuität der literarischen Entwicklung gibt. Diese Kontinuität tritt in der fortwährenden Rezeption und Neuschöpfung von Themen, Typen, Motiven, Fabeln und anderer Srukturelemente in Erscheinung. Der Rückgriff auf bereits vorliegendes, vorgeformtes oder geformtes literarisches Material durch den Autor, durch eine literarische Bewegung, das "Einschmelzen" dieses Materials ins künstlerische Werk, ist ein produktives Moment jeder nationalen und internationalen Literaturentwicklung. Maxim Gorkij sah darin seinerzeit die innere Gesetzmäßigkeit, den "unsichtbaren Faden" der literarischen Prozesse, den er mit dem Begriff "Gesetz der literarischen Vererbung" belegte.[2] Will sich die literaturgeschichtliche Forschung als eine wirklich historische Wissenschaft begreifen und nicht in einen hoffnungslosen Relativismus abgleiten, so wird sie mit objektiv vorhandenen Traditionsbezügen in der Literatur arbeiten müssen. Die Frage, vor der wir Literaturwissenschaftler im Grunde stehen, ist nicht, ob wir Probleme der literarischen Erbe- und Traditionsbeziehungen zur Kenntnis nehmen oder nicht. Vielmehr stehen wir vor der Frage, ob wir diese Sachverhalte aufdecken, sie erforschen und ins Bewußtsein heben, oder ob wir sie verhüllen, verdecken oder sie in ihrer Bedeutung schmälern. Natürlich entfaltet sich der Begriff der literarischen Tradition erst dann voll, wenn wir gleichzeitig bedenken, daß die literarische Tradition ihre lebendige Kraft aus einem produktiven Verhältnis zur Geschichte gewinnt, daß es das historische und ästhetische Bewußtsein der jeweiligen Epoche ist, das eine lebendige Haltung zur Tradition konstituiert.[3] Gerade das historische Schicksal des russischen Romans, seine Wirkung in den Abläufen der Geschichte bis zu unseren Tagen, bestätigt auf eine nachhaltige Weise diese Auffassung von der literarischen Tradition.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen theoretischen Charakters dürfen wir zum Gegenstand unseres Themas kommen, das hier nur unter bestimmten Aspekten und damit freilich mehr oder weniger fragmentarisch behandelt werden kann. Es soll aus wirkungsgeschichtlicher Sicht hingewiesen werden auf einige grundlegende

Momente in den Beziehungen zwischen der literarischen Entwicklung in Deutschland in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts und der russischen Literatur sowie - anhand neuen Materials - auf die Rezeption russischer Romanciers durch Thomas Mann in den 20er Jahren.

Es stellt sich zunächst die Frage - gerade im Lichte der von uns gesetzten Prämisse einer weltliteraturgeschichtlichen Betrachtungsweise, ob es überhaupt legitim ist, den Einfluß der russischen Literatur auf die literarischen Prozesse in Deutschland hervorzuheben, was ja gewissermaßen geschieht, wenn man diesen Gegenstand zu einem gesonderten Thema erhebt. Natürlich war es nicht die russische Literatur - und hier die russische Roman-Literatur - allein, die bemerkenswert tiefe Spuren in der literarischen Entwicklung Deutschlands hinterließ.

Wir wissen selbstverständlich um die Wirkung der großen skandinavischen Schriftsteller oder der Franzosen. Dennoch glauben wir hinreichende Gründe zu besitzen, um die These aufzustellen, daß in den Jahren um und nach der Jahrhundertwende Kreise der deutschen literarischen Intelligenz der russischen Literatur gegenüber ein besonders starkes Interesse entgegenbrachten. Dafür gibt es zahlreiche Indizien. Wir beschränken uns hier allein auf zwei literatursoziologische Situationsberichte, die die Wirkung der russischen Literatur auf die deutsche literarische Intelligenz bezeugen. Der bekannte naturalistische Schriftsteller und Essayist Paul Ernst, der etwa bis zur Jahrhundertwende mit der Sozialdemokratie ging, dann allerdings ins "völkische" Lager überlief, schrieb in der sozialdemokratischen Neuen Zeit: "Fast unmittelbar, nachdem man die Norweger gastlich aufgenommen hatte, kamen die Russen in Mode. Der erste Anstoß wurde wohl durch die Übersetzung des 'Raskolnikow' von Dostojewski gegeben (1882 erschienen, M. W.); Turgenew, der schon früher Einfluß erlangt hatte, war nicht genug spezifisch russisch, um Epoche zu machen. Dostojewski und Tolstoi gelangten nunmehr zur literarischen Herrschaft. Gleichzeitig begannen die früheren Autoritäten zu erblassen; über Zola ist man schon so ziemlich hinaus, an Ibsen beginnt man dann eben zu zweifeln; die Russen

herrschen augenblicklich unbestritten."[4] Dies läßt verständlich erscheinen, weshalb Heinrich Mann in Erinnerung an diese Jahrzehnte schreibt: "Die russische Literatur (...) hat seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts unsterblich eingeschlagen in die Welt bei den Intellektuellen des Westens", um dann zu bemerken: "Anfangs seiner zwanziger Jahre war mein Bruder den russischen Meistern ergeben, mein halbes Dasein bestand aus französischen Sätzen. Beide lernten wir deutsch schreiben (...)".[5] Es ließen sich sehr viele Belege anführen, die - wie subjektiv und gefühlsbetont auch immer - davon Zeugnis ablegen, daß die russische Literatur für die geistig-literarische Entwicklung in Deutschland um und nach der Jahrhundertwende immer mehr zu einer "lebenswichtigen Angelegenheit" wird, wie Th. Mann einmal sein persönliches Verhältnis zur russischen Literatur bezeichnete.[6]

In der Tat bildeten sich in dieser Zeit in qualitativer und quantitativer Hinsicht neue Beziehungen zwischen der russischen Literatur und den geistig-ästhetischen Prozessen in Deutschland heraus. Das dichterische Werk der Russen wurde für breite soziale und intellektuelle Schichten in Deutschland und in Westeuropa besonders rezeptionsfähig.

Die anhaltende Wirkung des russischen Realismus, namentlich seiner erzählenden Literatur, auf die geistigen und literarischen Prozesse im 20. Jahrhundert resultiert aus zahlreichen konstanten und variablen Faktoren, die in diesem Beitrag auch nicht summarisch behandelt werden können. Zu den generellen, konstanten Wirkungsfaktoren gehört - um die Problematik wenigstens anzudeuten -, daß die russische realistische Literatur nicht allein die "Krankheitsgeschichte" der bürgerlich-aristokratischen Lebensverhältnisse aufzeichnete. Sie fragte zugleich danach, ob es einen möglichen Ausweg aus den als unerträglich empfundenen sozialen Zuständen gibt und wies vielfach auch diesen Ausweg, so utopisch dies mitunter auch immer geschah.

In zwei Romantiteln manifestierte sich gewissermaßen diese Verbindung von sozialkritischem und sozialoptimistischem Pathos. Wer ist schuld? überschrieb 1842 Alexander Herzen seinen ein-

zigen Roman, und Tcernyševskij nannte 20 Jahre später sein bedeutendstes Werk Was tun?. So finden sich denn auch in der russischen Romanliteratur - wohl entschieden stärker als in anderen Literaturen ihres Zeitlaters - programmatische Entwürfe von möglichen gesellschaftlichen Entwicklungen, dichterisch gestaltetes Zukunftdenken, großartig realisierte Humankozeptionen, die in die Zukunft weisen. Das machte namentlich den späten russischen Roman gerade für die westeuropäische Intelligenz im starken Maße zu dieser "lebenswichtigen Angelegenheit", von der bei Thomas Mann die Rede ist.

Zu konstanten Faktoren der internationalen Wirkung der russischen Erzähler gehörte ohne Zweifel die tiefe Menschlichkeit, die ihr poetisches Werk auszeichnet. "Da kamen in den russischen Büchern die Gedanken und Handlungen, auch die größten, aus dem Leben heraus. Das Leben war dichter als meins, die Menschen waren mehr Menschen, ihre Freiheit war mehr Freiheit, der Schnee war auch mehr Schnee, das Korn mehr Korn", - mit diesen schönen Worten hat Anna Seghers, den tiefen menschlichen Wesenszug der gesamten russischen Literatur angesprochen.[7] Erregende Lebensschicksale von Menschen - oft aus dem einfachen Volke -, die zum Nachdenken über den Sinn des Lebens, den Wert und die Bestimmung des Individuums zwangen, eines bedrückten Individuums mit komplizierter psychischer Verfassung und großen seelischen Potenzen, die teilweise noch verschüttet waren - das war eine neue künstlerische Sicht des Menschen, die man in den Kreisen der westeuropäischen Intelligenz kennenlernte. Sie kündete vom tiefen Glauben an die Fähigkeiten der einfachen Menschen und an ihre geschichtsbildende Rolle, ohne daß sie andererseits dazu führte, den einzelnen wie auch das ganze Volk zu idealisieren.

Fragt man nach einem weiteren relevanten Grund für die weltweise Wirkung des russischen Realismus, so war es schließlich seine Innovationsfunktion, die sich in den historischen Abläufen unserer Epoche immer stärker ausprägte. Vergegenwärtigt man sich zum Beispiel die nun schon fast hundertjährige Wirkungsgeschichte des russischen Romans, so läßt sich sagen, daß die

russische Romanliteratur, so vor allem Tolstoj, Dostoevskij und Gorkij, als etwas Neues, Belebendes, Aktivierendes aufgenommen wurden. Unabhängig davon, wie das starke Interesse am russischen Roman auch immer motiviert war - es ist stets daran zu denken, daß der europäischen Hinwendung zum russischen Roman unterschiedlichste weltanschaulich-ästhetische Bedürfnisse zugrunde liegen -, man sah in den Werken Tolstojs, Dostoevskijs, Gorkijs, Tčechovs und anderer russischer Realisten literarische Leistungen, die geeignet waren, zur Erneuerung der westeuropäischen Gesellschaft und ihrer Kultur beizutragen. In der Regel stand die Rezeption der großen russischen Epik, zum Beispiel, unter dem Vorzeichen einer sozialen und ästhetischen Erneuerungsfunktion, die man dem russischen Roman zusprach und die dieser im Rahmen der literarischen Wirkungsmöglichkeiten auch erfüllte. Namentlich unter diesem Aspekt gerieten Werke der russischen Realisten in die Optik des intellektuellen Denkens in Westeuropa. Auf der Suche nach sozialen und geistigen Alternativen zu den immer brüchiger werdenden Strukturen der spätbürgerlichen Welt wandten sich zahlreiche sozialistische und bürgerlich-demokratische Intellektuelle dem Werk der russischen Realisten zu, um es zu befragen, inwieweit es helfen könne, den sich vollziehenden Gesellschaftsumbruch von nie dagewesenen Ausmaßen zu meistern. So gipfelt Georg Lukacs' Theorie des Romans, ein aufschlußreiches zeitgenössisches Dokument aus dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, in der Analyse der Werke Tolstojs, dessen epische Welt - wie der Autor meinte - in ihren großen Momenten zur erneuerten Form der Epopöe führen könne, und es endet mit der Frage, ob die Romane Dostoevskijs Bausteine einer zukünftigen Epik sein könnten, wobei Lukacs es offenläßt, ob Dostoevskij "ein Anfang" oder schon "eine Erfüllung" der modernen Romangeschichte sei.[8] Viele andere zeitgenössische Bemerkungen über den russischen Roman zielten in die gleiche Richtung. So etwa aus den Reihen der expressionistischen Dichter und Kritiker, die - mitunter euphorisch - im Werk der russischen Realisten, ganz besonders in Dostoevskij, jene "dritte Kraft" sahen, die zur Erneuerung der Welt, des

Menschen und der Kunst führen werde. Der weltgeschichtliche Prozeß nach 1917, der Aufbau des realen Sozialismus in der UdSSR und später in den anderen Ländern, haben inzwischen manches Illusionäre in diesen Erwartungen, insbesondere in sozialer Hinsicht, deutlich gemacht und die wirkliche historische Dialektik ins Bewußtsein gehoben. Umso anziehender wirkten die kühnen Fragestellungen der russischen Autoren auf viele Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts. Sie sahen sich plötzlich mit sozialen und geistigen Konflikten ihrer Epoche konfrontiert, von denen ein erregendes Pathos ausging, das seine Wirkung in einer sich grundlegend verändernden Welt des zwanzigsten Jahrhunderts nicht verfehlte. Anna Seghers hat ihre erste persönliche Begegnung mit der russischen Literatur in den frühen zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts mit folgenden Worten beschrieben: "Eine Wirklichkeit ist uns aus den Büchern gekommen, die wir im Leben noch nicht gekannt haben. Für uns war es eine erregende, eine revolutionäre Wirklichkeit. Ich spreche jetzt nicht von der politischen Revolution, die ja nah war, zeitlich nah war damals, sondern ich spreche von einem revolutionären Herauswühlen, in Bewegung gehen des menschlichen Schicksals, etwas durch und durch Unkleinbürgerliches."[9]

In der Tat gehen in der Regel aus den Kreisen der realistischen Autoren und ihnen nahestehenden Schriftstellern die produktivsten Beziehungen zur russischen Literatur aus. Diese Persönlichkeiten richten ihren Blick auf die russische Literatur, um als Künstler in der gesellschaftskritischen, sozialoptimistischen Dichtung der Russen einen zusätzlichen Halt in ihrer äußerst fragwürdig gewordenen Welt zu finden, um möglicherweise von den russischen Realisten eine Antwort auf die Frage zu erhalten, wie Kunst und Künstlertum ihren verlorengegangenen sozialen, humanen Auftrag, ihren tieferen Sinn als eine aktive gesellschaftliche Kraft wiedergewinnen können. Und das gilt nicht nur für Thomas Mann, dem im Verhältnis deutscher Schriftsteller zur russischen Dichtung eine zentrale Rolle zukommt und der Zeit seines ganzen Lebens eine innige

Bindung zur russischen Literatur bewahrt, sondern in unterschiedlicher Bedeutung für Hermann Hesse und Gerhart Hauptmann, für Jakob Wassermann, für die jungen Arnold Zweig und Leonhard Frank, für Rainer Maria Rilke und Franz Kafka und viele andere Autoren. Hier steht die literaturwissenschaftliche Forschung noch vor vielen reizvollen Aufgaben.[10]

Aus bereits vorliegenden Untersuchungen geht hervor, wie man in diesen Schriftstellerkreisen vor allem die russische Literatur rezipiert. Man erblickt im Realismus der Russen das lebendige Beispiel einer im wahrsten Sinne des Wortes "menschlichen" Literatur, die aus tiefer Verantwortung ihrer Schöpfer vor dem Volk und vor ihrer dichterischen Berufung entstanden ist, man sieht in ihr eine kraftvolle, lebensware Dichtung, die sich vor jeder Verkünstelung und kränklicher Spielerei bewahrt und deshalb gesund und ursprünglich geblieben ist. In diesem Sinne hauptsächlich vollzieht sich die geistige Auseinandersetzung zahlreicher deutscher Schriftsteller mit der russischen Literatur.

So gesehen erhält der Begriff der "heiligen russischen Literatur" bei Thomas Mann und bei anderen spätbürgerlichen Autoren einen anderen und tieferen Sinn. Sehr stark an Tolstojs Werk orientiert - Thomas Manns Aufsatztitel Dostojewski mit Maßen (1945) ist Selbstbeschränkung und Warnung zugleich - fühlen sie sich vom Ideal einer Kunst angezogen, die sich das Ziel setzt, die Menschen moralisch zu einen. Gerade der Gedanke von der kulturellen und ethischen Aufgabe der Kunst - von Thomas Mann in dem Essay Goethe und Tolstoi (1922) besonders hervorgehoben - ist ein bleibendes Ergebnis der geistigen Auseinandersetzung mit dem russischen Realismus. So wie für Tolstoj die "höchste" Kunst die Gestaltung des "religiösen Bewußtseins der Zeit" ist, eines religiösen Bewußtseins freilich, das der Dichter keineswegs im kirchlich-dogmatischen Sinne, sondern als die Idee von der brüderlichen Vereinigung der Menschen, der Völker, der ganzen Menschheit versteht, so ist für Thomas Mann und andere eben dieser positive sittlich-erzieherische Kern der Kunstprogrammatik der russischen

Realisten wichtig und nicht ihre religiöse Hülle und manche andere Einseitigkeit.

Insbesondere die Große Sozialistische Oktoberrevolution des Jahres 1917 leitete eine neue Etappe der Aufnahme und Verbreitung der russischen Literatur ein. Unter dem direkten Einfluß der Oktoberrevolution und des Aufbaus der neuen sozialistischen Gesellschaft in Sowjet-Rußland wuchs in den westlichen Ländern in bisher nicht gekanntem Maße das Interesse für die vorrevolutionäre russische Literatur an. In der ungewöhnlich starken Popularität der russischen Literatur nach der Oktoberrevolution sah Heinrich Mann den charakteristischen Zug der Epoche: "Wir kannten schon vorher die russische Literatur. Wir fanden trotz einiger Überraschung beim Auftreten des neuen Rußland doch bald die Verbindung, die von Tolstoi und Dostojewski zum Geist des Leninismus führt. Als ich 1923 gefragt wurde, woher unser starkes Interesse für Dostojewski kommt, antwortete ich: vom Bolschewismus."[11] Die Oktoberrevolution verlieh der Rezeption der russischen Literatur neue Dimensionen und brachte sie erstmalig nahezu der gesamten Gesellschaft in den westeuropäischen Ländern nahe.

Im Zentrum der Aneignung der russischen Literatur standen die beiden großen Gestalten des russischen Romans: Tolstoj und Dostoevskij. Ihr dichterisches Werk erwies sich als ein immer wieder neu zu entdeckendes literarisches Erbe, das die gesamte europäische Kultur im 20. Jahrhundert auf das nachhaltigste beeinflußte. Gesellschaftskonzeption und Poetik dieser beiden russischen Realisten wurden für sehr viele Vertreter der älteren und jüngeren Schriftstellergeneration Europas zu einem unentbehrlichen geistigen Ferment ihres dichterischen Schaffens. Man las die Werke Tolstojs und Dostoevskijs erneut oder auch zum erstenmal und war zutiefst beeindruckt vom kompromißlosen Eintreten dieser Dichterpersönlichkeiten für die Würde des Menschen, von ihrer leidenschaftlichen Suche nach Wegen zur Erneuerung der Gesellschaft, von ihrem moralischen Rigorismus und ihrer untrennbaren Verbundenheit mit dem Volk sowie von der unendlich reichen epischen Welt ihrer Dichtung, die sich durch

kühne künstlerische Innovationen auszeichnete. Die Aneignung Tolstojs und Dostoevskijs verlief mitunter kontrovers, sie reichte von einer begeisterten Aufnahme bis zur schroffsten Ablehnung. In jedem Falle war sie jedoch ein wichtiges Moment in der weltanschaulich-künstlerischen Entwicklung von herausragenden westeuropäischen Realisten im zweiten Drittel unseres Jahrhunderts: Romain Rolland, Roger Martin du Gard, Ivo Andrić, Thomas und Heinrich Mann, Stefan Zweig, Hermann Hesse, Anna Seghers, Arnold Zweig, Lion Feuchtwanger u.a.

Insgesamt gilt wohl für die Wirkungsgeschichte dieser beiden russischen Erzähler, daß die künstlerischen Erfahrungen Tolstojs in unserem Jahrhundert des welthistorischen Überganges vom Kapitalismus zum Sozialismus hauptsächlich dann in den Vordergrund traten, als es um große epische Bewegungen und Zusammenstöße in unserer Epoche ging, während die Bedeutung der Werke Dostoevskijs namentlich in den Abschnitten der Weltgeschichte gewaltig anwuchs, da der einzelnen Persönlichkeit, dem "Subjekt", von der Geschichte größere Verantwortung auferlegt wurde. In den zwanziger Jahren wie auch in den Jahren nach dem II. Weltkrieg dominierte der Einfluß Dostoevskijs. Um diesen russischen Romancier wurde vornehmlich in den zwanziger Jahren mit größter Heftigkeit gestritten, für viele westeuropäische Intellektuelle rückte Dostoevskij geradezu zu einem geistigen Führer dieser Zeit auf. Hervorragende Repräsentanten des bürgerlichen Humanismus äußerten ganz unterschiedliche Ansichten über diesen wiederspruchsvollen russischen Romancier. Erfaßt von der Untergangsstimmung des spätbürgerlichen Europa nannte Hermann Hesse sein Dostoevskij-Buch Blick ins Chaos (1922), in dem er der Formkraft der romanischen Völker das angebliche Chaos des Russentums gegenüberstellte. Dostoevskij sollte der prophetische Dichter dieser Formlosigkeit sein, doch erahne man, so Hermann Hesse, bei diesem "schrecklichen und herrlichen Dichter" einen Vorboten der neuen revolutionären Welt. Stefan Zweig feierte in dem Essayband Drei Meister (1920) Dostoevskij als eine überragende Gestalt einer naturhaften Menschlichkeit, die die russische Literatur verkörpere.

Für die junge Generation der oppositionellen linksbürgerlichen Intelligenz, die sich Anfang der 20er Jahre um die Zeitschrift Die Erde scharte (Walter Rilla, Kurt Kersten, Max-Hermann Neiße, Oskar Kamehl, Johannes R. Becher u.a.), war Dostoevskij ein Symbol des revolutionären Rußland. In dem Gedicht An Dostojewski (1920) hat Johannes R. Becher dieser zeitgenössischen Stimmung bildhaften Ausdruck verliehen. Ließen diese Auffassungen erkennen, daß man Dostoevskijs widerspruchsvolles Schaffen in dialektische Beziehung zur russischen Revolution zu setzen wußte, so dominierten freilich in der vielschichtigen und heftig geführten Auseinandersetzung um Dostoevskij bürgerliche Interpretationen, die einen irrationalen und metaphysischen Dichter propagierten. Maßgeblichen Anteil am tendenziösen, mystifizierten Dostoevskij-Bild in Deutschland hatten die Dostoevskij-Biographie von Karl Nötzel Das Leben Dostojewskis (1925) und von Julius Meier-Gräfe Dostojewski, der Dichter (1925) sowie zahlreiche Schriften russischer Emigranten (Volynskij, V. Ivanov, Berdjaev, Merežkovskij u.a.), die in deutschen Übersetzungen in bürgerlichen Verlagen erschienen. Eine einflußreiche psychologistische Richtung innerhalb der spätbürgerlichen Dostoevskij-Kritik begründete der Wiener Psychiater Sigmund Freud mit dem Karamasow-Aufsatz Dostojewski und die Vatertötung (1928). Die irreführenden Bemühungen, Dostojewski vorwiegend psychoanalytisch zu erklären, dauern in der bürgerlichen Dostoevskij-Forschung bis heute an.

Fragt man nach dem konkreten literarischen Niederschlag der geistigen Begegnung deutscher literarischer Repräsentanten mit der russischen Literatur, so kann es unseres Erachtens weniger darum gehen, formalen, künstlerisch-technischen Übereinstimmungen oder Analogien nachzuspüren. Freilich sind auch diese vorhanden, größtenteils und sicher nicht zufällig bei weniger bedeutenden Schriftstellern (z.B. bei Jakob Wassermann, Roman Christian Wahnschaffe; bei Max Kretzer u.a.). Die eigentlich schöpferische Begegnung, die sich ins Künstlerische umsetzt, vollzieht sich allerdings im Ideellen. Das Werk der russischen Erzähler, namentlich die große Romanliteratur des ausge-

henden 19. Jahrhunderts, wirkt als Ganzes, wirkt in seinen Wesenszügen,wirkt in seiner sozialkritischen und ethischen Substanz. Es fällt auf, daß es vor allem die markanten Suchergestalten aus der Welt des klassischen russischen Romans sind (Bazarov, Raskolnikov, Stavrogin, Ivan Karamazov, Konstantin Levin, Nechljudov u.a.), die zu Weggefährten mancher deutscher Schriftsteller werden. Ihr Pathos der Wahrheitsliebe, ihre kompromißlose Analyse aller moralischen und politischen Werte in der zeitgenössischen Gesellschaft, ihre leidenschaftliche Suche nach einer gültigen sittlichen Verhaltensweise, die sich oft mit tiefen, mitunter quälenden Überlegungen über die Bestimmung des Menschen und der Menscheit verknüpft - all das geht ein in den Gestaltungswillen vornehmlich derjenigen deutschen Schriftsteller, die sich in ihren Schaffensprinzipien mit den russischen Realisten verbunden fühlen. Besonders augenfällig manifestiert sich die schöpferische Aneignung der epischen Welt des russischen Romanciers in wichtigen Figuren des deutschen Romans. Unverkennbar ist der Parallelismus zwischen markanten Gestalten aus deutschen und russischen Romanen, so zum Beispiel zwischen Thomas Buddenbrook und Konstantin Levin, zwischen Adrian Leverkühn und Nikolaj Stavrogin u.a. Nicht allein die epische Welt der russischen Dichtung übte ihre Anziehungskraft aus. Oft sind es die persönliche Haltung der russischen Meister des Wortes, ihr mutiges Auftreten gegen jede Art von geistiger Unterdrückung, ihre unerschrockene Solidarität mit den einfachen Menschen, ihr Aktivismus im Sinne eines bewußten Eingreifens in gesellschaftliche Vorgänge, die zahlreiche literarische Persönlichkeiten in Deutschland veranlassen, in ihren russischen Kollegen ein anspornendes Beispiel zu sehen.

Dieser Aktivismus der meisten führenden russischen Autoren erklärt u.a. auch, weshalb die Bewegung des literarischen Expressionismus in Deutschland, die um 1910 so machtvoll ins Leben trat, trotz des von ihren Vertretern verkündeten Traditionsbruches namentlich auf das Werk bestimmter russischer Autoren zurückgreift (vor allen Tolstoj, Dostoevskij, Gogol, Kropotkin). Wir wissen von dem starken Anteil der Russen in den führenden

Zeitschriften des deutschen Expressionismus, so vor allem in der Aktion und im Sturm, wir wissen von den innigen Beziehungen zur russischen Literatur von Franz Pfempfert, Herwart Walden, Ludwig Rubiner, Georg Kaiser, Iwan Goll, Arnold Ulitz, Johannes R. Becher und vielen anderen. Eine umfassende Darstellung der Beziehungen des deutschen Expressionismus zur russischen Literatur steht leider noch aus.

Eine "Schlüsselgestalt" in der Aneignung der russischen Literatur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts blieb Thomas Mann, den die russischen Autoren in seinem Schaffen von Anfang bis zum Ende begleitet haben. Hatte in den Jahren des ersten Weltkrieges Thomas Mann in seinen Betrachtungen eines Unpolitischen (1918) vor allem die sozialpolitischen Gedanken Dostoevskijs aus dem Tagebuch eines Schriftstellers (1877) reflektiert, so blieb er später hauptsächlich der realistischen Darstellungskunst von Lev Tolstoj verpflichtet. Am Dostoevskij-Überschwang der zwanziger Jahre hat sich Thomas Mann nicht beteiligt, wenngleich Dostoevskij für ihn - ganz besonders wieder in seinem letzten Schaffensjahrzehnt - sehr viel bedeutete. Publizistisch hat sich Thomas Manns Beschäftigung mit der russischen Literatur in vielen Arbeiten niedergeschlagen, so unter anderem in Russische Anthologie (1921) Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität (1922), Russische Dichtergalerie (1922), Tolstoi. Zur Jahrhundertfeier seiner Geburt (1928), Über Puschkin (1937), Anna Karenina (1940), Dostojewski - mit Maßen (1945), Versuch über Tschechow (1954). Dichterisch beschäftigte ihn die geistige Welt der russischen Realisten hauptsächlich in dem Roman Der Zauberberg (1924), in dem "russischsten"[12] Buch Thomas Manns. In ihm hat Thomas Mann seine aufmerksame Lektüre russischer Autoren besonders intensiv künstlerisch verarbeitet (Tostoj, Dostoevskij, Gončarov, Merezkovskij, Gorkij). Namentlich im "Schnee"-Kapitel des Romans, dem geistigen Resümee des Buches, einem hymnischen Bekenntnis zur Idee des Lebens, der Güte und der Liebe, gelangte Thomas Mann zu einer kühnen Synthese von goethescher und tolstoischer Ethik, die einen wichtigen Schritt des Dichters auf dem Wege

zu einem neuen, demokratischen Verständnis der Humanität darstellte. Die schöpferische Beziehung zur russischen Literatur erleichterte Thomas Mann eine historisch richtige Sicht auf die revolutinären Vorgänge in der Sowjetunion und festigte seine mutige antifaschistische und antiimperialistische Haltung, die sich 1943 in dem weisen und zutiefst aktuellen Wort vom Antikommunismus als der "Grundtorheit unserer Epoche" manifestierte.[13]

Im folgenden soll auf einen speziellen Aspekt der literarischen Rezeption russischer Romanautoren in Thomas Manns Zauberberg eingegangen werden, auf den wir bei unseren Studien im Züricher Thomas-Mann-Archiv, in der Nachlaßbibliothek Thomas Manns, gestoßen sind.

Im Brief an Hermann Lange, den Thomas Mann am 26. Februar 1948 schrieb, findet sich der Satz: "Ich erinnere mich, daß ich den 'Oblomov' sowohl wie die 'Alltäglichen Geschichten' von Gontscharow und seinen großen Roman 'Die Schlucht' besonders aufmerksam gelesen habe zur Zeit, als ich den 'Zauberberg' schrieb (...)."[14] 1953 spricht Thomas Mann in einem Brief an die Redaktion von Sinn und Form von der Begeisterung, mit der er die genannten Romane Gončarovs gelesen habe. "Sie sind für mich ein Teil des großen Bildungserlebnisses, das 'die russische Literatur' heißt."[15] Die genannten Werke Gončarovs befinden sich in der persönlichen Bibliothek Thomas Manns im Züricher Archiv.[16] Eine alltägliche Geschichte und Die Schlucht enthalten zahlreiche Anstreichungen und Anmerkungen von Thomas Mann.

Was vermochte der russische Romanschriftsteller Gončarov, ein Erzähler des vergangenen Jahrhunderts, Thomas Mann zu geben? Diese Frage scheint uns - sieht man von den Äußerungen Alois Hofmanns ab[17] - noch weitgehend ungeklärt zu sein. Folgende Probleme verdienen weiter durchdacht zu werden. Vergegenwärtigt man sich diejenigen Partien in Gončarovs Romanen, die Thomas Mann mit Anstreichungen versah, weil sie ihn offensichtlich speziell interessierten, so wird deutlich, daß bestimmte Aspekte der Werke Gončarovs auf Thomas Mann besonders anziehend

wirkten, und das schon bei der Abfassung des Tod in Venedig. Einmal war es die Problematik des Künstlers Rajskij aus dem Roman Die Schlucht, die nachweisbar Thomas Mann stark beschäftigte. Der Literat Rajskij verkörpert einen Quester-Typ, ist aber auch zugleich eine Variante des Oblomowtums. Seine Gespräche über Leben, Fortschritt, Kunst und Künstlertum, über das Problem der Künstlerwürde, seine aufreibenden Reflexionen über die Antinomie von Liebe und Kunst und sein eigenes dichterisches Werk (Rajskij will ein "Buch der Langeweile" abfassen), wurden von Thomas Mann sehr aufmerksam zur Kenntnis genommen. Die Meditationen Rajskijs über die Rolle des Irrationalen im Menschenleben versieht Thomas Mann ausdrücklich mit dem handschriftlichen Vermerk "Tod in Venedig". Schon in den Betrachtungen eines Unpolitischen hatte Thomas Mann die Frage gestellt, "ist es möglich, Ilja Oblomow, diese gedunsene Unmöglichkeit von einem Menschen, nicht zu leben?"[18], also jenen Typ, dem Gončarov, obwohl er mit dem tatkräftigen Geschäfts- und Weltmann Stolz eine nationale Gegenfigur aufbaut, bekanntlich den Vorzug gibt. Die Verwandtschaft Hans Castorps mit Ilja Oblomov fällt ins Auge. Auch hier weniger durch Details, die sich im Sinne von literarischen Parallelen bei Thomas Mann und Gončarov finden, wie z.B. im "Schnee"-Kapitel des Zauberberg, dem "Schnee"-Traum Castorps, und dem "Traum Oblomovs", bemerkenswerte Details, die übrigens noch stärker auf die Rezeption des "Traumes eines lächerlichen Menschen" aus Dostoevskijs Tagebuch eines Schriftstellers weisen, das Thomas Mann ebenfalls sehr gründlich studierte. Was Hans Castorp hauptsächlich mit Ilja Oblomov verbindet, ist das Questerhafte, ist das Suchende beider Typen, wobei aber Hans Castorp zu Beginn seines Lebens, am Anfang seines Aufenthaltes auf dem Zauberberg im Quietistischen mit Ilja Oblomov verbunden - später die Macht des Zauberberges, die Macht des Oblomovtums überwindet, was Ilja Oblomov bekanntlich nicht gelingt. Doch ist die verhaltene Kritik Gončarovs an Oblomov, die der Autor dadurch artikuliert, daß er seinen Helden im Leben scheitern läßt, im Sinne ihres Aufgehobenseins ein geistiges Moment der Besinnung von Hans Castorp. Über die

innere Verwandschaft dieser Gestalten hinaus könnte die Anlage Oblomovs als ein Durchschnittstypus, als ein literarischer Durchschnittsheld, als eine gewöhnliche Gestalt, die besondere Aufmerksamkeit Thomas Manns geweckt haben. Schließlich verfehlte auch das Genre des Erziehungsromans, das den Intentionen Thomas Manns im Zauberberg entgegenkam, seine Anziehungskraft auf den Verfasser des Zauberberg nicht. Die vielen Anstreichungen Thomas Manns in Gončarovs Alltäglicher Geschichte, die besondere Hervorhebung namentlich jener Stellen des Romans, in denen der Prozeß der allmählichen Desillusionierung des jungen Alexander Adujew durch die praktische Lebensphilosophie seines Erziehers, des geschäftstüchtigen Onkels, einen prägnanten Ausdruck findet - all das könnte sinnfällig machen, was Thomas Mann meinte, als er von aufmerksamer Lektüre Gončarovs in der Schreibphase des Zauberberg sprach.

Das Gesagte erlaubt ein gewisses Fazit. Im Prozeß der künstlerischen Aneignung der russischen Literatur erwies sich namentlich der russische Roman hinsichtlich seiner Gesellschaftskonzeption und Poetik als ein konstitutiver Faktor der deutschen Romanentwicklung nach 1900. Er bewährte sich als eine Dichtung voller mobilisierender Potenzen. Seine bleibende und tiefgreifende Wirkung resulierte aus dem hohen sozialen Verantwortungsgefühl, aus der weitherzigsten Menschenliebe der russischen Romanautoren und aus dem Reichtum der künstlerischen Ausdruckformen des russischen Romans. Selbstverständlich vollzog sich jede Begegnung deutscher Erzähler mit dem russischen Roman auf eine individuelle, einmalige und damit unwiederholbare Weise, doch lassen sich dabei insgesamt gesehen bestimmte Resultate und Erfahrungen ausmachen, die zur Bilanz der schöpferischen Aneignung der russischen Romanciers durch ihre deutschen Nachfahren gehören dürften.

Erstens. Es sind hauptsächlich die weltanschaulich-ethischen Fragestellungen des späten russischen Romans, namentlich der ethische Maximalismus der russischen Autoren, die künstlerisch verarbeitet wurden und häufig über die literarischen Helden bedeutender deutscher Romane in ein analytisches Gesellschafts- und Ideologiebild deutscher Geschichte eingehen. Insbesondere der

sogenannte "intellektuelle" Roman vom Typ eines Zauberberg oder Doktor Faustus bleibt den sozialphilosophischen und menschheitsperspektivischen Ideen der späten russischen Romanciers und ihren Erzählstrukturen verpflichtet.

Zweitens. Höchst produktiv für die Entwicklung des deutschen Romans, namentlich für die Werke, die auf ein dichterisches Gesamtbild der Epoche zielen, erweist sich die geistige Inbesitznahme der für den russischen Roman so charakteristischen Dialektik von gesellschaftlicher und persönlicher Sphäre, der Verflechtung der Historie mit dem Schicksal von Menschen und Menschengruppen, diese "russische Konzeption eines Romans" die Anna Seghers bei der Arbeit an Die Toten bleiben jung.[19] und ihren nachfolgenden Gesellschaftsromanen mehrfach bemühte.

Drittens. Der Rückgriff deutscher Erzähler auf Ideen und Gestaltungsmittel der russischen Romanciers zielt auf die poetisch-praktische Handhabbarkeit, deren Schaffensprinzipien und Erzähltechniken. Es sind hier namentlich die künstlerischen Erfahrungen der Russen bei einer radikalen und differenzierten Erkundung der inneren Potenzen des Menschen, die ihre Anziehungskraft auf deutsche Erzähler im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts nicht verfehlen.

Anmerkungen

1 Vgl. Michael Wegner: Realistisches Erzählen heute. Zu theoretischen Aspekten der internationalen Literaturentwicklung. In: Weimarer Beiträge, 2/1979. S. 5-23.

2 Gorkij, Maxim: Materialy i issledovanija. Bd. 1, Leningrad 1934. S. 75.

3 Wegner, Michael: Literary Tradition and Innovation: a theoretical problem of Comparative Literary Research. In: Actes du VIII. Congrés de l'Association Internationale de Litterature Comparée, Budapest 1980. S. 511-515.

4 Ernst, Paul: Die neueste literarische Richtung in Deutschland. Die Neue Zeit, Jg. 9 (1980/91) Bd. 1, S. 515.

5 Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt, Berlin 1947. S. 231.

6 Mann, Thomas: Gesammelte Werke. Bd. 11, Berlin 1965. S. 577.

7 Seghers, Anna: Das siebte Kreuz, Berlin und Weimar 1973. S. 424.

8 Lukacs, Georg: Die Theorie des Romans, Neuwied und Berlin 1963. S. 158.

9 Seghers, Anna: Über Kunstwerk und Wirklichkeit. II. Erlebnis und Gestaltung, Berlin 1971. S. 37.

10 Vgl. Alfred Remmelmeyer: Die Aufnahme der russischen Literatur in Deutschland. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. IV, Berlin-New York 1979.[2] S. 17 ff.

11 Mann, Heinrich: Essays, Bd. II, Berlin 1956. S. 349.

12 Hofmann, Alois: Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur, Berlin 1967. S. 274.

13 Mann, Thomas: a. a. O., Bd. 12, S. 934.

14 Mann, Thomas: a. a. O., Bd. 12, S. 233.

15 Thomas Mann an Peter Huchel, 4. Oktober 1953. Sinn und Form 5/1955. S. 673.

16 Gontscharow, Iwan A.: Gesammelte Werke. Bde 1-4, Berlin 1909-1912.

17 Vgl. Alois Hoffmann, a. a. O., S. 264-274.

18 Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Das essayistische Werk. Politische Schriften und Reden, Bd. 1, Frankfurt a. Main 1968. S. 223.

19 Vgl. Peter Keßler/Irene Wegner: Ethos und epische Welt: Anna Seghers. In: Schriftsteller und literarisches Erbe. Zum Traditionsverhältnis sozialistischer Autoren, Berlin und Weimar 1976. S. 334 ff.

Rainer W u t h e n o w (Frankfurt a. M.)

Ästhetik, Kritik und Kunstpsychologie bei Friedrich Nietzsche

Die Wirkung Friedrich Nietzsches auf die deutsche und europäische Literatur des 20. Jahrhunderts ist hier weder ausführlich noch an einzelnen Beispielen darzustellen. Sie ist inzwischen weitgehend dokumentiert und in Einzelfällen auch interpretiert worden.[1] Kunst, Literatur, die das angefochtene Kunstwerk, den Künstler und seine zweifelhafte, zweideutige Stellung im Leben wie in der Gesellschaft, sein Selbstverständnis, gegebenenfalls seinen Dandysmus und das medusenhaft Gefährdete seiner Existenz zum Gegenstand hat, erscheint, nicht allein in Deutschland, bis hin zu Stefan George, zu den Brüdern Heinrich und Thomas Mann, zu Robert Musil, Georg Heym und Gottfried Benn, als Kunst in seiner Nachfolge. Aber es gilt dies auch z. B. für Gabriele d'Annuzio, für Ernst Jünger, für Walter Benjamin, für Albert Camus genau wie für André Malraux. Kunst, so fordert Stefan George in der Vorrede zur 3. Folge der Blätter für die Kunst (1896), sei eine "Kunst frei von jedem dienst: über dem leben nachdem sie das leben durchdrungen hat: die nach den Zarathustraweisen zur höchsten aufgabe des lebens werden kann."[2]

"Wir haben von ihm", gesteht Th. Mann, "die psychologische Reizbarkeit, den lyrischen Kritizismus, das Erlebenis Wagners, das Erlebenis des Christentums, das Erlebenis der Modernität, - Erlebnisse, von denen wir uns niemals vollkommen trennen werden, so wenig wie er selbst sich je davon getrennt hat."[3]

1938 noch bemerkte H. Mann, die Jugend von heute wie die von morgen habe allen Anlaß, "zurückzukehren zu einem 'grand-seigneuer des Geistes', der Voltaire für seinesgleichen hielt" und schrieb ihm eine Widmung: "Lernten doch seine neuen Leser von ihm die Leidenschaft der Erkenntnis, nichts anderes! Es gibt bei ihm nichts anderes, das völlig erlebt und eindeutig gemeint wäre. Er war erfahren im Dienst am Wort, im Kampf und

Leiden für das Wort. Im Leiden war er kenntnisreicher als im Siegen."[4]

Fünfzig Jahre nach Nietzsches Tod faßt G. Benn dann zusammen, was für ihn und seine Zeitgenossen gelten sollte: "Eigentlich hat alles, was meine Generation diskutierte, innerlich sich auseinanderdachte, man kann sagen: erlitt, man kann auch sagen: breittrat - alles das hatte sich bereits bei Nietzsche ausgesprochen und erschöpft, definitive Formulierung gefunden, alles weitere war Exegese. Seine gefährliche, stürmische blitzende Art, seine ruhelose Diktion, sein Sich-versagen jeden Idylls und jeden allgemeinen Grundes, seine Aufstellung der Triebpsychologie, des Konstitutionellen als Motiv, der Physiologie als Dialektik - 'Erkenntnis als Affekt', die ganze Psychoanalyse, der ganze Existentialismus, alles dies ist seine Tat. Er ist, wie sich immer deutlicher zeigt, der weitreichende Gigant der nachgoetheschen Epoche."[5]

Man könnte die Zeugnisse sehr leicht vermehren, aber es handelt sich nicht um Entdeckungen, sondern nur darum, einleitend an Bekanntes kurz zu erinnern. Nietzsche hat nicht allein im dem Sinne gewirkt, den Benn hier bestimmt.

Nietzsche hatte nach dem pathetischen Entwurf über "Griechentum und Pessimismus" (Die Geburt der Tragödie), der eine Interpretation der griechischen Tragödie aufgrund von Voraussetzungen gewesen war - allerdings nicht nur -, welche die Philosophie Schopenhauers ihm geliefert hatte, wozu nun die Huldingung an Richard Wagner kam, in den vier Unzeitgemäßen Betrachtungen kulturkritische Diagnosen vorgelegt, von denen zwei als Huldigungen an 'Unzeitgemäße' zu lesen waren: an Schopenhauer und an Wagner. Vom Gegenstand unabhängig, durchzieht sie alle der energische, z.T. aggressive Ernst, mit welchem dem zeitgenössischen Deutschland das Maß genommen wird: da prangert er die "verderbliche Luft" der aktuellen Kunstsituation an; die Stellung der Künste zum Leben gibt Aufschluß über die Entwertung eben dieses Lebens[6], er konstantiert Hohlheit und Gedankenlosigkeit bei einer Gesellschaft, die sich an das Volk nur soweit noch erinnert, als es ihr Nutzen oder Gefahr verheißt; da aber

dieser Zustand zur Gewohnheit geworden ist, erscheint er bereits als unentbehrlich. So hat die Kunst eine falsche, eine uneigentliche Funktion erhalten und hat selbst teil an der allgemeinen Entfremdung der Lebensverhältnisse, für die sie doch ein Palliativ hätte sein müssen oder können, so jedenfalls, wie Richard Wagner dies verheißen hatte. Das herrschende Durcheinander der Erscheinungen, die wachsende Hast des Lebens, die keinerlei Muße mehr gestattet, der hypertroph gewordene Erwerbssinn, all das schwächt die Stellung der Künste in der Öffentlichkeit und ist, einschließlich der forcierten Art, Wissenschaften nur noch positivistisch, nicht philosophisch zu behandeln, Indiz der heraufkommenden Barbarei. Eine Kultur, die derartige Symptome aufweist, treibt ihrem Untergang entgegen, die von ihr selbst hervorgetriebenen Mittel können ihn nur noch befördern.

Wenn die Künste lediglich noch Luxus oder bloße Zerstreuung einer geldgewinnenden Oberschicht sind, die sich im übrigen an der Zerissenheit des Daseins so wenig stößt wie an der verbreiteten Stillosigkeit und Oberflächlichkeit, geschweige denn an der eigenen Privilegierung, dann wird der unabhängige Einzelne zum Unzeitgemäßen: Schopenhauer als Denker, Wagner als Erneuerer, ja, als Wiederentdecker der Kunst, der überdies - und gerade deshalb - versucht, die dramatische Musikdichtung im Bewußtsein der Öffentlichkeit, nicht allein in dem der Wenigen zu befestigen. Das aber ist unerläßlich.

Nietzsche bedenkt die Voraussetzungen mit; nicht das Vorhandensein von Werken, sondern ihre Funktion zählt: "Für uns bedeutet Bayreuth die Morgen-Weihe am Tage des Kampfes. Man könnte uns nicht mehr Unrecht thun, als wenn man annähme, es sei uns um die Kunst allein zu thun: als ob sie wie ein Heil- und Betäubungsmittel zu gelten hätte, mit dem man alle übrigen elenden Zustände von sich abthun könnte." Vielmehr zeigt sich ihm in der Gestalt des Kunstwerks von Bayreuth der Kampf der schöpferischen, der bedeutenden Menschen mit Gesetz, Macht, Herkommen, Vertrag und bestehender Ordnung der Dinge. Das persönliche Ungenügen wird zu einem überpersönlichen erhöht, das subjektive Leiden an der Zeit wird objektiviert: "Die größten Leiden des Einzel-

nen, die es giebt, die Nichtgemeinschaft des Wissens bei allen Menschen, die Unsicherheit der letzten Einsichten und die Ungleichheit des Könnens, das alles macht ihn kunstbedürftig. Man kann nicht glücklich sein, so lange um uns herum Alles leidet und sich Leiden schaftt; man kann nicht sittlich sein, so lange der Gang der menschlichen Dinge durch Gewalt, Trug und Ungerechtigkeit bestimmt wird; man kann nicht einmal weise sein, so lange nicht die ganze Menschheit im Wetteifer um Weisheit gerungen hat und den Einzelnen auf die weiseste Art ins Leben und Wissen hineinführt."[7]

Man muß das im Gedächtnis behalten, wenn es darum geht, zu zeigen, was dem Nietzscheschen Ästhetizismus vorausgeht; es beleuchtet die tragisch-pessimistische Grundstimmung des Nietzscheschen Frühwerks.

Allerdings erteilt die Kunst keine Anweisungen und Maximen für das Handeln im Dasein, der Künstler ist kein Sittenlehrer: was die tragischen Helden anstreben, sind nicht notwendig die erstrebenswerten Ziele: "Wie im Traume ist die Schätzung der Dinge, so lange wir uns im Banne der Kunst festgehalten fühlen, verändert: was wir währenddem für so erstrebenswerth halten, daß wir dem tragischen Helden beistimmen, wenn er lieber den Tod erwählt, als daß er darauf verzichtete - das ist für das wirkliche Leben selten von gleichem Werthe und gleicher Thatkraft würdig: dafür ist eben die Kunat die Thätigkeit des Ausruhenden. Die Kämpfe, welche sie zeigt, sind Vereinfachungen der wirklichen Kämpfe des Lebens; ihre Probleme sind Abkürzungen der unendlich verwickelten Rechnung des menschlichen Handels und Wirkens. Aber gerade darin liegt die Größe und Unentbehrlichkeit der Kunst, daß sie den Schein einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebens-Räthsel erregt. Niemand, der am Leben leidet, kann diesen Schein entbehren, wie niemand des Schlafes entbehren kann."[8]

Je schwieriger die Erkenntnis, desto größer wird das Verlangen nach dem Modell, dem "Scheine jener Vereinfachung", doch umso größer wird dann auch die Spannung zwischen "der allgemeinen Erkenntnis der Dinge und dem geistig-sittlichen Vermögen des Einzelnen." So heißt es denn: "Damit der Bogen nicht breche,

ist die Kunst da."

Was aber ist aus der Kunst geworden? "Als ob man sich fürchtete, an sich selber durch Ekel und Stumpfheit zu Grunde zu gehen, ruft man alle bösen Dämonen auf, um sich durch diese Jäger wie ein Wild treiben zu lassen: man lechzt nach Leiden, Zorn, Haß Erhitzung, plötzlichem Schrecken, athemloser Spannung und ruft den Künstler herbei als den Beschwörer dieser Geistejagd. Die Kunst ist jetzt in dem Seelen-Haushalte unserer Gebildeten ein ganz erlogenes oder schmähliches, entwürdigendes Bedürfnis, entweder ein Nichts oder ein böses Etwas." Dem antwortet der Künstler, entweder traumhaft befangen und unklar über diesen Zustand, zögernd durch "gespenstisch schöne Worte" oder aber, in Verachtung dieser Reaktion, treibt er diese Leidenschaften und Scheußlichkeiten vor sich her und läßt sie auf die Menschen der Moderne los, die lieber gejagt und gereizt sein wollen als mit sich selber allein zu sein. Denn eben das bereitet ihnen Angst. Dumpfheit und Hast sind ihnen auf die Stirne geschrieben, und für sie alle ist die Kunst nur da, um dieses ihr Elend zu vergrößern: "Denn die <u>unrichtige</u> <u>Empfindung</u> reitet und drillt sie unablässig und läßt durchaus nicht zu, daß sie sich selber ihr Elend eingestehen dürfen." So hat die Kunst der Gegenwart nur noch eine Aufgabe für diese "Sklaven der falschen Empfindung": "Stumpfsinn oder Rausch! Einschläfern oder betäuben! Das Gewissen zum Nichtwissen bringen, auf diese oder die andere Weise! Der modernen Seele über das Gefühl von Schuld hinweghelfen, nicht ihr zur Unschuld zurück verhelfen!"[9] Nur wenige freilich werden sich dieses beschämenden Zustands bewußt, und wer die Kunst von diesem Joch befreien will, muß sich zuvor freimachen von der eigenen so modernen Seele, um reinigend wirken zu können. Noch glaubt Nietzsche, daß Richard Wagner dies vermag, später wird er eben diese negative Art von Modernität als Charakteristikum der Wagnerschen Musik beschreiben.

Noch aber scheint auch Wagner erkannt zu haben, daß die Kunst lediglich der Befriedigung von Scheinbedürfnissen dient, daß sie nichts ist als - Luxus, wo sie doch eigentlich revolutionär sein sollte. Es geht darum, den Gegensatz von Gebildeten

und Ungebildeten aufzuheben, sich der Sprache einer durch Bildung privilegierten Kaste zu verweigern. Daß es überhaupt eine Kunst geben könne, so sonnenhaft hell und warm, um ebenso die Niedrigen und Armen im Geiste mit ihren Strahle zu erleuchten, als den Hochmuth der Wissenden zu schmelzen: das mußte erfahren werden und war nicht zu errathen. Aber im Geiste eines Jeden, der es jetzt erfährt, muß es alle Begriffe über Erziehung und Cultur umwenden; ihm wird der Vorhang vor einer Zukunft aufgezogen scheinen, in welcher es keine höchsten Güter und Beglückungen mehr giebt, die nicht den Herzen Aller gemein sind. Der Schimpf, welcher bisher dem Worte 'gemein' anklebte, wird von ihm hinweggenommen sein."[10]

x

Unschwer sind die Beziehugen zur Frühschrift Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik herzustellen. Auch hier war ja, mit dem Blick auf Wagner, der Zustand der Gegenwart kritisch beschrieben worden, in welchem nun plötzlich wieder der Mythos vor der Musik schützen, die Musik aber dem Mythos eine überzeugende metaphysische Bedeutung verleihen kann, da sonst die Kunst zum elendsten Gegenstand der Unterhaltung herabgesunken ist, während die Kritik als das "Bindemittel einer eiteln, zerstreuten, selbstsüchtigen und überdies ärmlich-unoriginalen Geselligkeit" wirkt. Handelt es sich doch um eine Kultur ohne festen Ursprung, eklektisch sich von anderen Kulturen zu nähren gehalten und darauf angewiesen, alle sich bietenden Gelegenheiten auszunützen, das aber ist das Resultat auf die den Mythos zerstörende Wirksamkeit des sokratischen Denkens. Ewig hungernd sucht der des Mythos beraubte Mensch unter aller Vergangenheit nach Wurzeln und findet doch nichts als Geschichte und Kritik.

Noch hegt Nietzsche die Vorstellung von einer möglichen Erneuerung des Mythos. Noch hegt er die Erwartung, daß Hellas und Deutschland in der Gegenwart zur Versöhnung kommen könnten. Da diese Erwartungen an Wagner geknüpft sind, begreift man auch, daß die bald darauf einsetzende Enttäuschung von dem Freunde eine sehr viel größere wie tiefere Bedeutung gewinnen mußte als die Enttäuschung an einem Künstler, dem er nun zufällig persön-

lich verbunden war. Die subjektive Enttäuschung war geringfügig, verglichen mit der historischen und sozusagen objektiven.

Aber die Geburt der Tragödie ist nicht allein eine kulturkritisch-interpretierende Schrift und eine eigenwillige Deutung des Ursprungs wie des Untergangs der Tragödie, sie ist auch ein Manifest des europäischen Ästhetizismus. Als der "Kultus des Unwahren" erscheint die Kunst bei Nietzsche erst einige Jahre später in dem angestrengten Bemühen, sich von den Tendenzen seiner Frühschrift zu lösen. Noch später freilich deutet er auch die Huldigung an Wagner und den Rückgriff auf Schopenhauer, überhaupt "dieses unmögliche Buch", als den Versuch, "die Wissenschaft unter der Optik des Künslers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens."[11] Was dabei herauskam, war nicht allein Einsicht in den apollinischen und dionysischen Charakter der Kunst, der, modifiziert, auch in späteren Überlegungen wieder auftauchen wird, sondern auch eine Reihe grundsätzlicher Bestimmungen, wie die, daß wir "den subjektiven Künstler nur als schlechten Künstler kennen und in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjectiven, Erlösung vom 'Ich' und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Gelüstens fordern, ja ohne Objektivität, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können."[12]

Die Kunst als eigentlich metaphysische Tätigkeit des Menschen, das ist zugleich eine Wendung gegen die Moral und gegen den aufklärerischen Optimismus, so daß nun das Leben keine Angelegenheit der Moral mehr heißen darf. Moralisch, heißt das, ist das Leben nicht zu rechtfertigen, ja wahrscheinlich gar nicht zu ertragen. Welt und Dasein sind allein ästhetisch zu begreifen und dementsprechend auszuhalten. Für den wirklich produktiven Menschen sind Welt und Leben gewissermaßen nur Kunstgebilde, die ihm nicht allein Freude, sondern auch die Genugtuung bereiten, sich selbst für das hervorbringende Subjekt zu halten. Denn, versichert Nietzsche, "dies muß uns vor allem, zu unserer Erniedrigung und Erhöhung, deutlich sein, daß die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unsrer Besserung und Bil-

dung wegen aufgeführt wird, ja daß wir ebensowenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, daß wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projektionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben - denn nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt: - während freilich unser Bewußtsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben. Somit ist unser ganzes Kunstwissen im Grunde ein völlig illusorisches, weil wir als Wissende mit jenem Wesen nicht eins und identisch sind, das sich, als einziger Schöpfer und Zuschauer jener Kunstkomödie, einen ewigen Genuß bereitet."[13]

Nietzsche wird von dieser extrem formulierten und pessimistischen Deutung zwar bald schon abrücken, aber interessanterweise doch mit ihr, modifiziert, immer wieder experimentieren. Hier ist Ästhetisierung des Lebens, des Menschenwesens sogar, der Versuch einer Sinngebung im scheinbar Sinnlosen, zum anderen aber auch die Preisgabe der Autonomie des produktiven wie des rezipierenden Subjekts - übrig bleibt ein amoralisch spielender Kindgott. Die Kunstverherrlichung erscheint als Produkt pessimistischer Weltsicht. Auch das Pathos dieser Frühschrift dürfte damit zusammenhängen, das mit großer Leidenschaftlichkeit der Entfremdung des Lebensverhältnisse und der Verdinglichung dessen, was Nietzsche als "Kultur" verstand, sich widersetzt. Nietzsche geht auf die Antike zurück, um die Gegenwart zu interpretieren, aus der höchsten Kraft der Gegenwart deutet er die antike Vergangenheit und weiß dabei auch, was ihm immer deutlicher werden sollte, daß Wissenschaft selbst höchst problematisch ist. Selbst wenn er sich später von dieser Schrift zu distanzieren versucht, so spricht er doch mit Genugtuung von jener "Artisten-Metaphysik im Hintergrunde."[14]

Was dann in Menschliches, Allzumenschliches geschieht, das erscheint, in diesem Zusammenhange, geradezu als Widerruf. Nietzsche spricht "Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller" - ohne Pathos, vielmehr hat er Verdacht gelernt und die Kunst der

Verdächtigung; er beginnt zu prüfen, zu experimentieren. Er stellt sich unter den Namen Voltaires, damit in die Tradition der Aufklärung. Schärfe und Kühle kennzeichnen das erste seiner Aphorismenbücher eher als Leidenschaft und Enthusiasmus. "Es ist der Krieg, aber der Krieg ohne Pulver und Dampf, ohne kriegerische Attituden, ohne Pathos und verrenkte Gliedmaaßen -", heißt es im Ecce homo und dann, in Sätzen, welche die Prosa des 20. Jahrhunderts vorwegnehmen: "dies Alles selbst wäre noch 'Idealismus'. Ein Irrtum nach dem andern wird gelassen auf Eis gelegt, das Ideal wird nicht widerlegt - es erfriert. (...) Hier zum Beispiel erfriert das Genie'; eine Ecke weiter erfriert 'der Heilige'; unter einem dicken Eiszapfen erfriert 'der Held'; am Schluss erfriert 'der Glaube', die sogenannte 'Ueberzeugung', auch das 'Mitleiden' kühlt sich bedeutend ab - fast überall erfriert 'das Ding an sich' (...)"[15]

Auch die narkotische Kunst, der ganze Romantizismus wird einer tödlichen Unterkühlung ausgesetzt. Aber Nietzsche knüpft dennoch an einige Gedanken und Situationsbeschreibungen an, die er in der vierten Unzeitgemäßen schon dargelegt hatte, sie betreffen die Veränderung der Kunst, des Publikums und damit auch den Funktionswandel der Kunst, die nur noch privaten oder öffentlichen Scheinbedürfnissen zur Befriedigung dient und damit einen korrumpierten Genuß bietet. Dementsprechend stellt sich der Künstler als jemand dar, der die Kunst des Scheins als absichtvolle Täuschung produziert, der raffiniert verfertigten Luxus bietet, die Attitude zur Herrschaft, das Theater und den Schauspieler zur repräsentativen Institution bzw. Figur werden läßt.

Zugleich, und das hängt mit seiner Methode zusammen, nach Ursachen zu fragen, die Genealogie bestimmter geltender Vorstellungen zu untersuchen, übersetzt Nietzsche Ästhetik in Psychologie, in die des produzierenden und die des genießend rezipierenden Menschen. Aber auch historische Argumente werden von ihm verwendet, die zuweilen mit den geschichtsphilosophischen Ansätzen des ersten Aphorismenbuches in Verbindung zu bringen sind.

Es sind drei Momente vor allem, welche diese Unternehmungen

kennzeichnen: Abrechnung, Charakteristik und Prognose. Damit bewegt sich Nietzsche in einem Bereich zwischen Ästhetik und Kritik. Der Künstler ist in eine anachronistische Situation geraten: an die Stelle des Erkennens der Wahrheit setzt er die "glänzenden, tiefsinnigen Deutungen des Lebens"; nüchterne Methoden und Ergebnisse, die Strenge der Wissenschaft interessieren ihn nicht; er ist allein bemüht, "die wirkungsvollsten Voraussetzungen" seiner Kunst sich zu erhalten, "also das Phantastische, Mythische, Unsichere, Extreme, den Sinn für das Symbolische, die Überschätzung der Person, den Glauben an etwas Wunderartiges im Genius."[16]

Dennoch ist nun die Kunst nicht in einer Weise überholt, daß sie vollkommen funktionslos geworden sein könnte: sie besitzt die Kraft beschwörender Erinnerung, ruft die Geister abgeschiedener Zeitalter zurück in ein "Scheinleben wie über Gräbern". Im Sinn der Aufklärung und "Vermännlichung" der Menschheit wird der Künstler dergestalt zum Kind oder zum Jüngling: er ist dort stehen geblieben, wo der "Kunsttrieb" sich seiner bemächtigt hat; "Empfindungen der ersten Lebensstufen stehen aber zugestandenermaaßen denen früherer Zeitläufte näher als denen des gegenwärtigen Jahrhunderts." So macht der Künstler die Menschheit wieder kindlich, und dies scheint seine Aufgabe zu sein.[17]

Durch die Dichter kommuniziert so die Menschheit mit fernen Epochen und Vorstellungen, abscheidenden oder vergangenen Religionen und Kulturen. Das macht sie also prinzipiell epigonal. Sie beschwichtigen und trösten, wiewohl nur vorübergehend, was aber doch dazu führt, daß sie die Menschen sogar davon abhalten, sich ernsthaft um die Verbesserung ihrer Lage zu bemühen, weil die Leidenschaften, die dahin drängen und zur Tat führen sollten, sich nunmehr "palliativisch entladen".

Die Kunst besitzt dergestalt einen Residualcharakter; sie tritt dort in Funktion, wo der bestimmende Einfluß der Religionen nachgelassen hat, denen sie ja, was Nietzsche nicht weiter berührt, über Epochen hinweg dienstbar gewesen war. So tritt sie also, da sie einen bestimmten Grad von Autonomie gewonnen hat, an deren Stelle, Ausdruck eines nachwirkenden "metaphysi-

schen Bedürfnisses": "(...) die wachsende Aufklärung", so heißt es, "hat die Dogmen der Religion erschüttert und ein gründliches Mißtrauen eingeflößt: so wirft sich das Gefühl, durch die Aufklärung aus der religiösen Sphäre hinausgedrängt, in die Kunst (...)".[18] Der Duft des Weihrauchs bleibt und die Liebe zu Blendwerk und Schein.

Es bleibt auch die Versuchung und Verführung, die ihr zugehört, noch im "Freigeist" bringt sie Saiten zum Mitschwingen, die an aufgegebene Zustände erinnern; das wirkt als Verführung, aber auch als Prüfung auf den intellektuellen Charakter. Man sieht, wie Nietzsche sich selbst, in Ansätzen jedenfalls, vom Faszinierenden der Kunst zu befreien trachtet - und wie er auf seine Weise das "Ende der Kunst" reflektiert.

Aber mit einem solchen historischen Argument ist die Kunst nicht zu liquidieren. Heiterkeit und leichter Sinn der homerischen Dichtung dienten der Beschwichtigung des leidenschaftlichen Gemüts und der scharfen Verständigkeit der Hellenen. Sie wollten sich über die Grausamkeit und Strenge des Daseins nicht hinweglügen, wohl aber diesen Zustand mit "Lügen" umspielen. Deshalb wird das Leben als ein Spiel genommen: das Elend der Menschen wurde zum Gesang in den Ohren der Götter. Durch das Spiel der Kunst wurde sogar das Elend zum Genuß. Damit freilich wird auch "die Lust an der Lüge" habituell. Dieser Frühzustand wirkt nach, er erneuert sich gewissermaßen in jedem Künstler auf eine nicht ungefährliche Weise. "An sich ist nun der Künstler schon ein zurückbleibendes Wesen, weil er beim Spiel stehen bleibt, welches zur Jugend und Kindheit gehört: dazu kommt noch, daß er allmählich in andere Zeiten zurückgebildet wird. So entsteht zuletzt ein heftiger Antagonismus zwischen ihm und den gleichalterigen Menschen seiner Periode und ein trübes Ende; so wie nach den Erzählungen der Alten, Homer und Aeschylos in Melancholie zuletzt lebten und starben."[19]

Es ist nun nicht mehr die falsche Stellung der Kunst zum öffentlichen Leben, die Nietzsche zu bestimmen sucht, sondern die in der Epoche. "Die Kunst geht von der natürlichen <u>Unwissenheit</u> des Menschen über sein Inneres (in Leib und Charakter) aus:

sie ist nicht für Physiker und Philosophen da", heißt es.[20] Das aber gilt nicht aufgrund von deren Spezialität, sondern weil sie als Wissenschaftlicher und Denker über den Anachronismus der ästhetischen Täuschungen hinausgelangt sind: Inspiration, Besonderheit des Genialen, Begnadung des Künstlers u. dgl., damit räumt Nietzsche, nicht selten mit dem Blick auf Wagner, energisch auf. Der "Aberglaube vom Genie" ist wahrscheinlich, so meint er, nicht einmal diesem selbst besonders zuträglich. Er hält es mit Recht für gefährlich, "wenn den Menschen jener Schauder vor sich selbst überfällt, sei es nun jener berühmte Cäsaren-Schauder oder der hier in Betracht kommende Genie-Schauder; wenn der Opferduft, welchen man billigerweise allein einem Gotte bringt, dem Genie in's Gehirn dringt, so daß es zu schwanken und sich für etwas Übermenschliches zu halten beginnt. Die langsamen Folgen sind: das Gefühl der Unverantwortlichkeit, der exceptionellen Rechte, der Glaube, schon durch seinen Umgang zu begnadigen, wahnsinnige Wuth bei dem Versuche, ihn mit Anderen zu vergleichen oder gar ihn niedriger zu taxiren und das Verfehlte seines Werkes in's Licht zu setzen. Dadurch, daß er aufhört, Kritik gegen sich selbst zu üben, fällt zuletzt aus seinem Gefieder eine der Schwungfedern nach der anderen aus: jener Aberglaube gräbt die Wurzel seiner Kraft an und macht ihn vielleicht gar zum Heuchler, nachdem seine Kraft von ihm gewichen ist."[21] Nietzsche empfiehlt ganz nüchtern Einsicht in die Voraussetzungen der eigenen Produktivität, er gibt aber auch zu, daß, wenn es um die größtmögliche Wirkung geht, die Unklarheit über sich selbst und jener Zug ins Wahnsinnige durchaus von Wert sein können. Sie geben Sicherheit. Von der Psychologie des Künstlers wendet sich Nietzsche so zu der des Publikums, das es nicht zu verlocken, zu betäuben, sondern das es eigentlich zu erziehen gilt. Dabei zeigt er einen durchaus klassizistisch strengen Geschmack.

Es ist nun nicht zu übersehen, daß in Nietzsches absichtvoll unsystematischer Verfahrensweise die einzelnen Bemerkungen nur selten definitorischen, oft aber erkundenden und erprobenden, also essayistischen Charakter zeigen und daß natürlich in

ihnen auch Widersprüche ihren Platz haben. Die historische Einsicht führt ihn dementsprechend nicht allein zu Feststellungen über den Bedeutungswandel von Kunst und ihren Bedeutungsschwund, sondern auch über ihre eigenen Veränderungsvorgänge. So erscheint sie als in zunehmendem Maße entsinnlicht. Das Gehör der Menschen ist sozusagen intellektueller geworden, sie vertragen mehr Reiz, größere Tonstärken; all unsere Sinne reagieren nicht mehr unmittelbar, wir fragen nach der Vernunft im Gegenstand, nach seiner "Bedeutung". Der Vergröberung der Sinne auf der einen Seite entspricht die Verhäßlichung der Produktion auf der anderen. So macht die Musik Dinge vernehmbar, die früher sprachlos blieben; auch die Maler haben das Auge "intellektueller" gemacht und gingen über das hinaus, "was man früher Farben- und Formenfreude nannte. Auch hier ist die ursprünglich als häßlich geltende Seite der Welt vom künstlerischen Verstande erobert worden."[22]

Nietzsche fragt nach den Konsequenzen, die sich daraus ergeben: Auge und Ohr, so führt er aus, werden gedankenfähiger und geraten so an die Grenze des Unsinnlichen, die Organe stumpfen ab, mehr und mehr rezipiert das Gehirn, das Symbolische verdrängt das Seiende, was schließlich zur Barbarisierung führt. Die Welt ist zwar häßlicher als je zuvor, doch bedeutet sie eine schönere Welt. Schließlich schwindet der Hauch des Bedeutenden, er wird kaum noch wahrgenommen, und man drängt sich, das Häßliche zu genießen.

Also auch der mit Nerval und Baudelaire einsetzende Prozeß der immer stärker werdenden Allegorisierung der Kunst und ihre Hinwendung zu den sog. häßlichen Gegenständen wird von Nietzsche reflektiert, wie er ja auch die Gestalt des Künstlers und die Erhabenheit des Kunstwerks entsakralisiert, wie dies ja auch bei Baudelaire und bei Flaubert geschieht. Er sieht eine Kunst heraufkommen, welche die der Moderne ist und die sich keine intellektuelle Zuchtlosigkeit mehr gestattet: "Ehemals war der Geist nicht durch strenges Denken in Anspruch genommen, da lag sein Ernst im Ausspinnen von Symbolen und Formen. Das hat sich verändert; jener Ernst des Symbolischen ist zum Kennzeichen

der niederen Cultur geworden; wie unsere Künste selber immer intellectualer, unsere Sinne geistiger werden und wie man zum Beispiel jetzt ganz anders darüber urtheilt, was innlich wohlthuend ist, als vor hundert Jahren: so werden auch die Formen unseres Lebens immer geistiger, für das Auge älterer Zeiten vielleicht häßlicher, aber nur weil es nicht zu sehen vermag, wie das Reich der inneren, geistigen Schönheit sich fortwährend vertieft und erweitert und in wie fern uns allen der geistreiche Blick jetzt mehr gelten darf, als der schönste Gliederbau und das erhabenste Bauwerk."[23]

Wenn der Künstler an sich etwas Anachronistisches hat, so gibt es auch in dieser Ungleichzeitigkeit stets noch eine Kunst von gestern. Aber sie ist deswegen nicht völlig von Bedeutung entleert und ohne Wirksamkeit; wie schwer es auch immer sein mag, muß sie versuchen, dem Leben und dem, was wir in ihm tun, "Tiefe und Bedeutung" zu verleihen, sei es bloß scheinhaft. Denn der Mensch bedarf dessen, um sich nicht in drohender Sinnlosigkeit zu verlieren, um nicht an der Erkenntnis zugrunde zu gehen. So erscheint Kunst, die den "Flor des unreinen Denkens" über das Leben legt, als die eingestandene und als eingestandene auch genossene Täuschung.

Der Ton, in dem Nietzsche davon handelt, ist der dessen, welcher Abschied nimmt: "Vielleicht daß niemals früher die Kunst so tief und seelenvoll erfaßt wurde, wie jetzt, wo die Magie des Todes dieselbe zu umspielen scheint." Wie in Baudelaires Le coucher du soleil romantique ist das Gestirn bereits untergegangen, aber der Himmel noch erfüllt von seinem Leuchten: "Das Beste an uns ist vielleicht aus Empfindungen früherer Zeiten vererbt, zu denen wir jetzt auf unmittelbarem Wege kaum mehr kommen können; die Sonne ist schon hinuntergegangen, aber der Himmel unseres Lebens leuchtet noch von ihr her, ob wir sie schon nicht mehr sehen."[23]

Das Phänomen freilich ist so lange nicht verschwunden, als die Faszination noch nachwirkt. Kunst spiegelt, untergehend, sich selbst, nimmt frühere Stufen ihrer Entfaltung auf raffinierte Weise wieder auf - und gerade hier gewinnt Nietzsche

wieder Einblicke in die Erscheinung des Ästhetizismus als einer Verabsolutierung funktionslos gewordener Kunst, in welcher ihr medusenhafter Charakter seit der Romantik so deutlich wurde und wo scheinbares Epigonentum umschlägt in Modernität. So sicher, wie der Ästhetizismus eine Erscheinung der Spätzeit ist, so sicher ist auch, daß er höchst wichtige Einblicke in das Wesen der postnaiven Kunst vermittelt. Eben ihre Angefochtenheit läßt Kunst gewissermaßen durchsichtig werden. Sie, die in der Reflexion den Anspruch höchster Strenge und Künstlichkeit aufrecht erhält, läßt neben sich eine zweite Kunst, die der gefälligen Unterhaltung aufkommen, des Gefälligen, des Ornamentalen. Mehr wollen die Menschen auch nicht: sie soll lediglich für kurze Zeit "das Unbehagen, die Langeweile, das schlechte Gewissen verscheuchen und womöglich den Fehler ihres Lebens und Charakters als Fehler des Welten-Schicksals in's Große umdeuten - sehr verschieden von den Griechen, welche in ihrer Kunst das Aus- und Überströmen ihres eigenen Wohl- und Gesundseins empfanden und es liebten, ihre Vollkommenheit noch einmal außer sich zu sehen: - sie führte der Selbstgenuß zur Kunst, diese unsere Zeitgenossen - der Selbstverdruß."[25]

Die unter der Herrschaft der Vernunft stehende "höhere" Kulturstufe wird durch eine Art von Ausnüchterung des Gefühls und größere Konzentration der Worte gekennzeichnet; sie bedarf ihrer, den Griechen zur Zeit des Demosthenes vergleichbar. In den Werken der Moderne zeigt sich dementsprechend eine deutliche Überspannheit; Nietzsche empfiehlt Gedrängtheit, Kühle, Schlichtheit und Überlegung. Als Kontrast ist Kälte und Strenge nunmehr höchst reizvoll, ist aber auch gefährlich: "Denn die scharfe Kälte ist so gut ein Reizmittel: als ein hoher Wärmegrad."[26]

Nietzsche steht innerhalb und zugleich neben dem Ästhetizismus, das erklärt die Einsicht und den Abstand, wie dies später bei H. Mann und bei H. v. Hofmannsthal der Fall ist. Er warnt vor dem Schreiben wie vor dem Lehren: "Wer erst geschrieben hat und die Leidenschaft des Schreibens in sich fühlt, lernt fast aus Allem, was er treibt und erlebt, nur Das noch heraus, was schriftstellerisch mittheilbar ist. Er denkt nicht mehr an sich, sondern an den Schriftsteller

und sein Publikum, er will die Einsicht, aber nicht zum eigenen Gebrauche."[27]

So also wird man das Opfer des eigenen Talents, stellt Erlebnisse und Empfindungen ahnungslos nur noch in den Dienst dieses Talents und existiert dann fast nur noch um seiner Verwirklichung willen. Der ästhetische Mensch ist nicht mit dem handelnden Menschen identisch, Homer und Achill stehen sich unvereinbar gegenüber: "der Eine hat das Erlebnis, die Empfindung, der Andere beschreibt sie. Ein wirklicher Schriftsteller giebt dem Affect und der Erfahrung Anderer nur Worte, er ist Künstler, um aus dem Wenigen, was er empfunden hat, viel zu errathen. Künstler", so heißt es weiter, "sind keineswegs die Menschen der großen Leidenschaft, aber häufig geben sie sich als solche in der unbewußten Empfindung, daß man ihrer gemalten Leidenschaft mehr traut, wenn ihr eigenes Leben für ihre Erfahrung auf diesem Gebiete spricht."[28] Man weiß, was diese Einsicht für das Frühwerk von Heinrich Mann und vor allem für das seines Bruders, der sie geradezu auszubeuten wußte, bedeutet hat. Aber auch das Distance-Pathos Stefan Georges findet hier eine Legitimation.

Der Abstand führt nun nicht selten zur Antizipation, ein Motiv des Ästhetizismus von Jean Paul und Kierkegaard bis zu Huysmans und W. H. Pater. Nietzsche hat es in der Morgenröte aufgenommen: "Das Auszeichnende, aber auch Gefährliche in den dichterischen Naturen ist ihre erschöpferte Phantasie: die, welche Das, was wird und werden könnte, vorweg nimmt, vorweg genießt, vorweg erleidet und im endlichen Augenblick des Geschehens und der That bereits müde ist."[29]

Doch ist dies nur die eine Seite, eben die gefährliche der künstlerischen Phantasie. Wir sind ihr für das, was sie hervortreibt, auch zur Dankbarkeit verpflichtet. Die Einsicht in Wahn und Irrtum als Bedingungen erkennenden Daseins wäre sonst unerträglich: "Die Redlichkeit würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben." Die Kunst wird zu einer Gegenwelt und -macht, die vor solchen Konsequenzen bewahrt, sie ist der "gute Wille zum Schein". Denn: "Wir verwehren es unserm Auge nicht immer, auszurunden, zu Ende zu dichten; und dann ist es nicht mehr

die ewige Unvollkommenheit, die wir über den Fluß des Werdens tragen - dann meinen wir, eine Göttin zu tragen (...). Als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein immer noch erträglich, und durch die Kunst ist uns Auge und Hand und vor allem das gute Gewissen dazu gegeben, aus uns selber ein solches Phänomen machen zu können".[30]

So schlägt noch zehn Jahre nach der Geburt der Tragödie im Zusammenhang mit der Problematik der Kunst und ihrer Bedeutung innerhalb des romantischen Pessimismus Einzelnes aus der Frühschrift, von der er sich doch in Menschliches, Allzumenschliches deutlich entfernt hatte, wiederum durch, minder pathetisch, aber doch nicht minder entschieden. Man sieht, wie wenig doch in Wahrheit die Kunst für Nietzsche schon historisch 'erledigt' war.

x

Die Überführung der Ästhetik in Kritik und Psychologie des Künstlers wie dessen, der Kunst aufnimmt, vollzieht Nietzsche vor allem im Übergang von der Geburt der Tragödie zum ersten Aphorismenbuch. Momente des Ästhetizismus sind in beiden Phasen gegenwärtig und noch in der Fröhlichen Wissenschaft. Blickt man in die Nachlaßnotizen bis hin zum geplanten, abschließenden Hauptwerk, so zeigt sich, daß Nietzsche ständig mit solchen Fragen - freilich nicht allein mit ihnen! - beschäftigt blieb, daß er versuchte, die Funktion von Kunst als Stimulans und als "Erleichterin" des Lebens zu retten, als den eingestandenen und verstandenen Wahn neben den vielen trügerischen und lebenerhaltenden Wahngebilden, mit deren Hilfe der Mensch sich auf Erden, mühselig genug, eingerichtet hat.

An eine Bindung der Kunst an Zwecke der Aufklärung, der Kritik des Bestehenden, der andersgearteten Täuschungen, scheint Nietzsche nicht gedacht zu haben; sie war nur immer wieder jener Schein von Vollendung, der über die Leiden der Gegenwart hinwegzuheben vermochte, wirklich begriffen freilich nur von Künstlern und einigen Denkern. Vor-Schein einer besseren Welt war sie ihm stets weniger als Nachglanz verlorener Jugendzustände der in das nüchterne Mannesalter getretenen Menschheit. Erkenntnis muß

nunmehr aushalten, was zuvor nur im "Schein des Scheins" erträglich geworden war, der dionysische Charakter der Tragödie war zugleich Einweihung in den grauenhaften Charakter des Seins und die Art und Weise, ihn als ästhetisch erträglich werden zu lassen, d.h. zugleich die Enthüllung und das Palliativ. Nietzsche wird auf diese Einsicht immer wieder anspielen, obschon er sie vorübergehend verabschiedet zu haben scheint.[31]

Das zeigt sich noch einmal in den Nachlaßnotizen und im Entwurf eines systematischen Werks, das zwischenzeitlich als der Wille zur Macht willkürlich redigiert worden war.

Vom Herbst 1873 stammt die Notiz über Kunst und ihre Möglichkeit, durch Oberflächen Glauben zu erwecken: "Die Kunst legt es doch auf eine Täuschung ab - aber wir werden nicht getäuscht?

Woher die Lust an der versuchten Täuschung, an dem Schein, der immer als Schein erkannt wird?

Kunst behandelt also den Schein als Schein, will also gerade nicht täuschen, ist wahr." Dann stellt Nietzsche fest, daß ein reines und begierdeloses Betrachten nur an dem als Schein erkannten Schein möglich ist, da dieser nicht zum Glauben verführen und also den "Willen" gar nicht erregen kann. "Nur der, der die ganze Welt als Schein betrachten könnte, wäre im Stande, sie begierden- und trieblos anzusehen. Künstler und Philosph. Hier hört der Trieb auf."[32]

Auch hier sind Einsicht und Quietiv verknüpft, was ihn nicht hindert, die Kunst auch immer wieder als gefährlich anzusehen. Denn die Künstler konservieren obsolet gewordene Vorstellungen, die Dichter sind rückständig, stets Epigonen (im Sinn der geschichtlichen Stunde) und bringen es wie die Religionen nur zu dem, was er "vorläufige Beruhigungen" nennt, ja auch zu Betäubungen und bloßen Beschwichtigungen.[33]

Aus der Vorbereitungszeit zu Menschliches, Allzumenschliches stammt eine Notiz, die den Doppelaspekt von Nietzsches Verhalten zur Kunst noch einmal verdeutlicht; er spricht hier sogar von einer doppelten Ästhetik: "Die eine geht von den Wirkungen der Kunst aus und schließt auf entsprechende Ursachen; sie steht

mit diesem Verfahren unter dem Zauber der Kunst und ist selbst eine Art Dichtung und Rausch: ein Hineinerklingen der Kunst in die Saiten der Wissenschaft. Die andere Ästhetik geht von den vielfach absurden und kindischen Anfängen der Kunst aus; sie vermag die thatsächlichen Wirkungen daraus nicht abzuleiten und wird deshalb versuchen, die Empfindung über die Kunst überhaupt zu ermäßigen und jene Wirkungen auf alle Weise zu verdächtigen, als ob sie erlogen oder krankhaft sind."[34]

Die eine Ästhetik ist auch die Nietzsches, mit der zweiten hat er immerhin experimentiert, doch mehr bindet er die Vorstellung von Kunst bald an die der Lust: Tätigkeit ohne Mühe, Hervorbringung ohne Zweck, Ernst ohne Absicht, kurz, das Spiel. Nur den Menschen ist die Kunst eigen, sie beruht "auf der vermenschlichten Natur, auf der mit Irrtümern und Täuschungen umsponnenen und durchwebten Natur, von der keine Kunst absehen kann; (...)."[35]

Schließlich bannt uns alles Ästhetische; nicht ein Gott macht sich das Vergnügen, die Welt zu betrachten, "aber wir haben das Wesen einer Welt, welche die Menschen allmählich geschaffen haben: ihre Ästhetik."[36]

Im Spätsommer 1885 kommt Nietzsche dann abermals auf die Problematik des Scheins zurück: "Schein, wie ich es verstehe, ist die wirkliche und einzige Realität der Dinge, - das, dem alle vorhandenen Prädikate erst zukommen und welches verhältnismäßig am besten mit allen, also auch den entgegengesetzten Prädikaten zu bezeichnen ist. Mit dem Worte ist aber nichts weiter ausgedrückt als seine Unzugänglichkeit für die logische Prozeduren und Distinktionen: also 'Schein' im Verhältniß zur 'logischen Wahrheit' - welche aber selber nur an einer imaginären Welt möglich ist." So setzt Nietzsche nicht Schein gegen Wirklichkeit, sondern Schein als diese, die sich in "Wahrheits-Welt" nicht umsetzen läßt. Die Realität nun ließe sich als "der Wille zur Macht" bezeichnen.

Das Widernatürliche der Weisheit ist, daß sie "erkennen" will, wo Schein hingegen die Erlösung wäre. Die Kunst ist schließlich eben dadurch die Macht, die Leben ermöglicht, zum Leben ver-

führt, Kraft gegen den Willen zur Verneinung des Lebens, Erlösung des Erkennenden, des Handelnden, des Leidenden. So ist die Kunst mehr wert als die Wahrheit, das meint er erfahren zu haben. Aus der höchsten Bejahung des Daseins soll auch der Schmerz nicht abgerechnet werden - "der tragisch-dionysische Zustand".[37] Nietzsche kehrt so kurz vor dem Zusammenbruch zu seinen Anfängen zurück.

Auf der einen Seite reflektiert Nietzsche immer wieder auf Kunst als ein zugrundegehendes Phänomen, auf der anderen jedoch sucht er sie, mit Vorbehalten, in ihrer so erkannten Angefochtenheit zu rechtfertigen. In der Zeit der allgemeinen Hast, der sinnentleerten Arbeit steht das Gewissen der Tätigen und Tüchtigen gegen die Kunst, sie wird zum Gegenstande der Gewissenlosen oder aber sie sinkt zum Mittel der bloßen Zerstreuung und Unterhaltung herab. Doch sollte man als von Maskenmenschen, die Falschheit mit gutem Gewissen üben, die die Dinge verfärben und verfälschen, von den Künstlern lernen, um dann nicht mehr bei der Kunst zu enden, sondern, - nur recht romantisch ausgedrückt - Dichter des eigenen Lebens zu sein. Nietzsche hegt Verdacht und Dankbarkeit zugleich. Dieser Zwiespalt prägt dann auch auf charakteristische Weise die Wagner-Polemik im "Turiner Brief vom Mai 1888", in dem Ästhetik und Kritik noch einmal als angewandte Psychologie erscheinen. Doch in der Schrift "Nietzsche contra Wagner" nimmt er frühere Motive wieder auf und schwelgt in "Artisten-Metaphysik", die er der zeitgemäßen Kunst entgegenhält. Er will eine andere "Kunst nur für Künstler!"[37]

Eine andere Kunst sollte dies sein, die der von der Décadence Genesenen, "eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst, welche wie eine reine Flamme in einen unbevölkten Himmel hineinlodert." Aus Tiefe oberflächlich sein wie die Griechen in seiner Deutung, darauf gilt es, zurückzukommen für jene, "die wir die höchste und gefährlichste Spitze des gegenwärtigen Gedankens erklettert und von da aus uns umgesehen haben, die wir von da aus hinabgeschaut haben? Sind wir nicht eben darin - Griechen? Anbeter der Formen, der Töne, der Worte? Eben darum - Künstler?"[38]

Anmerkungen

1 Hillebrand, Bruno (Hrsg.): Nietzsche und die deutsche Literatur, Bd. I, Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963; Bd II, Forschungsergebnisse, München 1978. Im Bd. II vor allem die Beiträge von Gunter Martens, Renate Werner, Peter Pütz und Ingo Seidler.

2 Ebd. Bd. I, S. 105.

3 Ebd. Bd. I, S. 157.

4 Ebd. Bd. I, S. 269.

5 Ebd. Bd. I, S. 300 f.

6 Nietzsche Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, Bd. I, München 1980. S. 448.

7 Ebd. Bd. 1, S. 451 f.

8 Ebd. Bd. 1, S. 452 f.

9 Ebd. Bd. 1, S. 460, 463.

10 Ebd. Bd. 1, S. 503 f.

11 Ebd. Bd. 1, S. 14. (Versuch einer Selbstkritik)

12 Ebd. Bd. 1, S. 42 f.

13 Ebd. Bd. 1, S. 47.

14 Ebd. Bd. 1, S. 13.

15 Ebd. Bd. 6, S. 323.

16 Ebd. Bd. 2, S. 142.

17 Ebd. Bd. 2, S. 142 f.

18 Ebd. Bd. 2, S. 144.

19 Ebd. Bd. 2, S. 149.

20 Ebd. Bd. 2, S. 150.

21 Ebd. Bd. 2, S. 154 f.

22 Ebd. Bd. 2, S. 177.

23 Ebd. Bd. 2, S. 26.

24 Ebd. Bd. 2, S. 186.

25 Ebd. Bd. 2, S. 447, vgl. auch: Wuthenow, Rainer: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus, Frankfurt a. M. 1978. S. 35 ff. sowie S. 103 ff.

26 Nietzsche, Friedrich, a. a. O., Bd. 2, S. 166.

27 Ebd. Bd. 2, S. 167 f.

28 Ebd. Bd. 2, S. 172.

29 Ebd. Bd. 3, S. 206.

30 Ebd. Bd. 3, S. 464.

31 Vgl. hierzu auch: Bohrer, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a. M. 1981, S. 124 f. und S. 132 ff.

32 Nietzsche, Friedrich, a. a. O., Bd. 7, S. 632.

33 Ebd. Bd. 8, S. 85.

34 Ebd. Bd. 8, S. 360.

35 Ebd. Bd. 8, S. 458.

36 Ebd. Bd. 9, S. 581.

37 Ebd. Bd. 13, S. 522.

38 Ebd. Bd. 6, S. 438 f.

Hans K o l b e (Berlin, DDR)

Roman oder Novelle? Wandlungen in der Erzählstruktur nach 1870

Der Krieg von 1870/71 hat auch eine wichtige Zäsur in der literarischen Entwicklung zur Folge. In der Einstellung zu allen Konsequenzen, die sich daraus ergeben, scheiden sich die Geister. Die Männer, die kulturpolitisch die Macht in den Händen hielten, legten ganz neue Maßstäbe an die Literatur an, stellten neue Forderungen an die Schriftsteller. Die Reaktion der Künstler darauf verrät die ganze Breite und Tiefe des geschichtlichen Einschnitts. Die Folgen sind literarisch bis in die Stoff- und Heldenwahl, die Genre- und Kompositionsfragen hinein zu spüren. Was nach dem Siege von der "nationalen Literatur" erwartet wurde, haben die Männer des Staatsdienstes, Literaturwissenschaftler und -kritiker aber auch zahlreiche Verleger deutlich zum Ausdruck gebracht. Julian Schmidt feierte den Siegeseinzug in Berlin mit pathetischen Worten und nannte den Kaiser den mächtigsten Fürsten des Kontinents.[1] An Spielhagen gewandt erklärte er die alte demokratische Fahne für hoffnungslos, sie gebe dem Dichter "eine bedenkliche und seinen höheren künstlerischen Zwecken nachteilige Stimmung" und beeinträchtige "die freudige Gestaltungskraft". Spielhagen solle nicht immer Barrikaden zur historischen Perspektive haben. Rundheraus wird dem Dichter erklärt, daß die Zahl seiner Bewunderer wieder steigen wird, wenn er seine politischen Ansichten aufgibt.[2] Baumgarten, ein anderer Autor der Monatshefte, fordert, daß der deutsche Staat ein Ebenbild des deutschen Heeres werden müsse, dann werde von 1870 an eine große Epoche datieren "und ihr tiefster Sinn wird den Sieg der germanischen Staats- und Menschenbildung über die romanische bedeuten."[3]

Aber selbst die progressiven Schriftsteller der Zeit verknüpften mit dem Krieg mancherlei Hoffnungen. Wilhelm Raabe schrieb im September 1870: "Wir sind hier der festen Meinung, daß nach abgeschlossenem Frieden eine sehr günstige Zeit für die 'Romanschreiber' kommt (...)"[4] Vier Wochen später spricht er von der "großen Zeit" und bringt noch einmal seine Hoffnung zum Ausdruck, "daß mit allem andern auch das literarische Leben in unserem Volk von jetzt an einen solchen Aufschwung nehmen wird, daß hierin noch nichts verloren ist".[5] Auch Theodor Fontane spricht von der "freudiggehobenen Stimmung" von 1871. Es stellt sich nun allerdings sehr rasch heraus, daß die Hoffnungen Raabes und Fontanes anderer Art waren als die von Gustav Freytag oder Julian Schmidt. Statt des erwarteten kulturellen Aufschwungs stellten Fontane wie Raabe einen erschreckenden Verfall fest. Raabe sprach von einer "Zeit der Verwilderung, in die wir gefallen sind".[6] Fontane verwies wiederholt auf den Zusammenhang von Kultur und reaktionärer Reichsgründung. Er beklagte die "Unfreiheit" der Schriftsteller, seine freudiggehobene Stimmung von 1871 habe auf verhängnisvollen Irrtümern beruht.[7] Er habe unter dem Einflusse dessen gestanden, "was man uns in Deutschland seit Menschengedenken in dieser Frage weisgemacht hatte."[8]

Diese deprimierende Desillusionierung der größten deutschen Schriftseteller hatte gravierende Folgen für ihr künstlerisches Werk. Für Raabe bedeutete insbesondere die Entwicklung des deutschen Bürgertums eine tiefe Enttäuschung. Mit dem <u>Hungerpastor</u> hatte er einen Entwicklungsroman geschaffen, in dem der bürgerliche Held sich die Welt erobert und dadurch zugleich selbst geformt und erwachsen wird. Er legt seine jugendliche Unerfahrenheit ab und entwickelt sich zugleich aus dem individuell-privaten Bereich ins Öffentlich-Demokratische hin. Das Ich erobert sich nicht einfach die Welt für sich, sondern ringt um ein Weltverständnis, um tätig teilhaben zu können daran, die Welt menschlicher zu gestalten. Das Ich selbst gewinnt dabei an Menschlichkeit. Erlangt der <u>Hungerpastor</u> in diesem Sinne noch eine gewisse eingeschränkte Wirksamkeit, so wird der Spielraum

für den bürgerlichen Helden in den beiden folgenden Romanen der Trilogie, in Abu Telfan und in Schüdderump immer geringer. Der politische Kompromiß des liberalen Bürgertums mit den herrschenden Feudalgewalten im Jahre 1871 ist nun das Gegenteil von dem, was Raabe erhofft hatte. Ein Bürger, der statt den freiheitlich demokratischen Ausbau des Reiches zu fordern, dieses neue Reich emphatisch begrüßte, konnte nicht sein Romanheld sein. Darum lehnt er es jetzt ab, den in diesem Sinne von ihm geforderten "großen Zeitroman" zu schreiben.[9] Bevor das Bürgertum in seine neue staatstragende Rolle hatte hineinwachsen können, mußte es seine eigenen demokratischen Prinzipien preisgeben. In zunehmendem Maße distanzierte sich Raabe von den sozialen Schichten, auf die er bisher seine Hoffnungen gesetzt hatte. Das bedeutete für ihn wie für viele andere Schriftsteller auch, daß sie über viele Probleme ihres künstlerischen Schaffens neu nachdenken mußten. Die Breite der nun einsetzenden literarischen Auseinandersetzung setzt in Erstaunen. Im Bewußtsein der Zeitgenossen werden der Ausgang des Krieges und die Verpreußung Deutschlands als die auslösenden Momente für die ästhetische Debatte und die neuen literarischen Versuche reflektiert. Daher spielt die Krieg-Frieden-Problematik in der Literatur der folgenden Jahrzehnte eine besondere Rolle. Der verdienstvolle Band Frieden - Krieg - Militarismus im kritischen und sozialistischen Realismus hat auf diesen Zusammenhang eindringlich hingewiesen.[10] Auch die Struktur- und Genrefragen werden neu gestellt.

Raabe steht nach der großen Trilogie vor einem neuen Anfang. Welche Stoffe, welche Helden, welche Gestaltungsmittel kamen nach dem Schüdderump in Frage, nach dem er sich schon in diedem Roman vom bürgerlichen Entwicklungsroman und von dem Typ des aktiven, progressiven, gebildeten bürgerlichen Helden getrennt hatte? Wiederholt äußert er jetzt, das er "gar keine Ahnung mehr davon habe, wie ein Manuskript eigentlich zustande kommt".[11] Entgegen seiner bisherigen Entwicklung schreibt Raabe nun jahrelang Novellen und kleinere Erzählungen. Er scheint sich damit einer nationalliterarischen Tendenz anzupassen. Denn die Novelle erlebt in diesem Jahrzehnt eine wahre Blüte. Keller,

Storm, Kurz, Heyse, Riehl, Lingg, C. F. Meyer, Saar, Schweichel, um nur einige besonders bekannte Namen zu nennen, schrieben zahlreiche Novellen und Erzählungen. Auch theoretisch wird die Gattung hochgeschätzt. Nach Storm eignet sie sich zur "Aufnahme auch des bedeutendsten Inhalts" und "sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst".[12] Thomas Mann sagte von ihm (und Turgenew), daß in ihnen "die Novelle des neunzehnten Jahrhunderts auf einen höchsten Stand ihres Anspruchs und ihrer Vollendung kam".[13] Sollte das für Raabe der Weg aus der Krise heraus sein? Raabes Praxis steht in diesen Jahren in einem auffalenden Widerspruch zu seinen theoretischen Ansichten. Er lehnte die kurzen Erzählungen ab! An seinen Freund Jensen schrieb er 1875 ironisch, daß er sich seit einiger Zeit mit einer Hartnäckigkeit, die eines besseren Zweckes würdig wäre "auf die Verfertigung sehr schöner Novellen gelegt" habe.[14] An anderer Stelle erklärt er erbittert, er wolle nun "nach zwanzigjährigem Treiben von Neuem anfangen und 'Erzählungen' schreiben, eine nach der anderen ad infinitum oder wenigstens bis zum Ende (...)".[15]

Raabe erkannte nach dem Krieg sehr rasch die große Bedeutung der neuen ökonomischen Prozesse. Die durchgreifende Kapitalisierung des gesamten Lebens, "die Jagd nach dem rollenden Taler", wie er es im Vorwort zum Christoph Pechlin nannte, mit den zerstörerischen Wirkungen auf den Menschen und die Menschlichkeit mußten vor allem als neue künstlerische Themen bewältigt werden. Die Alltäglichkeit dieser Vorgänge konnte schwerlich als eine unerhörte, ungewöhnliche Begebenheit gestaltet werden. Solche Stoffe widerstrebten sozusagen von Natur aus der novellistischen Form. Es ist bemerkenswert, daß die Literaturwissenschaft immer wieder die Reduzierung der Sozialkritik in der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts festgestellt hat. So heißt es in der Geschichte der deutschen Novelle von Johannes Klein: "Die Novelle ist, auch wenn sie sich mit zeitgenössischen Krisenformen berührt, weit weniger an der Sozialkritik interessiert als der Roman." Er verweist darauf, daß soziale Fragen grundsätzlich angefaßt werden müssen, weil sie Kollektivfragen sind, "und

das widerstrebt dem novellistischen Interesse am einzelnen Fall".[16] Schließlich ist sogar immer wieder von einer "Mäßigung des Realismus" die Rede.[17] Geerdts verweist in seiner Literaturgeschichte darauf, daß Heyse "beinahe ängstlich die 'erstickende' Luft der Alltäglichkeit" gemieden habe.[18] Raabe und Fontane hingegen können gar nicht oft genug gerade die "Alltäglichkeit" ihrer Geschichten erwähnen, ja, sie heben sie bewußt hervor.[19] Heyse sprach deutlich genug aus, daß die Novelle für ihn einen Rückzug aus dem großen sozialen Geschehen des Romans bedeutete.[20] Der Gegensatz zu Raabe und Fontane wird hier ganz deutlich. Obwohl Heyse geradezu herzliche Briefe an Raabe schrieb und ihn über die Schillerstiftung sogar finanziell unterstützen ließ, grenzte sich Raabe in seinen Antworten unmißverständlich von Heyses ästhetischen Auffassungen und Wertungen ab. Heyse druckte im 21. Band seines Novellenschatzes Raabes Erzählung Das letzte Recht ab und versuchte in einer Einleitung, Raabe literarhistorisch einzuordnen. Raabe fühlte sich besonders durch seine Einordnung in die kulturhistorische Novellenliteratur, so lobend dies auch geschah, zum Widerspruch gereizt. Er verwahrte sich in zwei Briefen ausdrücklich dagegen, daß seine Erzählungen als unverbindliche Kulturbildchen, die sich selbst genügten und den großen Fragen der Zeit fern standen, angesehen wurden. Selbstbewußt betont er, wie lieb seinen Gegnern eine freiwillige Beschränkung dieser Art sein müßte, und er verweist auf seine viel umfassendere künstlerische Zielstellung.[21] Obwohl Raabe mit Rücksicht auf Heyse sehr vorsichtig formuliert, wird die weltanschauliche Grundlage dieser ganzen Genre-Debatte deutlich. Raabe hielt die Darstellung der unversöhnlichen Gegensätze zwischen den sozialen Schichten und deren gesellschaftliche Determiniertheit für die wichtigste Aufgabe seiner Kunst, für die er in der kleinen Form keine zufridenstellenden Lösungen fand. Die Frage Novelle oder Roman war nicht einfach eine Genre-Diskussion, sondern ein aktuelles Realismus-Problem. In der Gegenüberstellung Kulturhistorie oder Gesellschaftsbild erweist sich Raabe neben Fontane als der einzige bürgerliche Schriftsteller in Deutschland, der die große Form eben deshalb anstrebte, weil er sich

den Widersprüchen der Zeit stellen wollte.

Die Veränderungen in Raabes Menschenbild hatten die Auflösung der bisherigen Romanstruktur bewirkt. Doch die Geschichten der 70er Jahre bildeten nur ein Durchgangsstadium, weil er sich in der kleinen Form aus inneren künstlerischen Gründen eingeengt fühlte. Bei der Überwindung dieser engen Grenzen stieß er aber genau wie Fontane auf eine bedeutende Schwierigkeit. Schon die Zeitgenossen haben wiederholt über Fontanes Weitschweifigkeit geklagt, ebenso wie Raabes "Rankenwerk" und seine Reflexionen beanstandet wurden. Fontane ist gleich versucht, von neuem in Weitschweifigkeit zu verfallen, wenn sich seine Frau über seine Weitschweifigkeit beklagt. Er bestreitet sie aber auch gar nicht, ist sogar der Meinung, daß sie etwas mit seinen literarischen Vorzügen zu tun habe.[22] Seine "Exkurse" und "Ausspinnungen" haben etwas zu tun mit dem allmählich immer stärkeren Hervortreten des Erzählers. Das Hervorspringen des Puppenspielers in Person hat jetzt für ihn einen außerordentlichen Reiz. Damit wird eine deutliche Wandlung in seiner ästhetischen Anschauungsweise bezeichnet. Während er früher ganz dem Spielhagenschen Gesetz der epischen Objektivität huldigte und die Hände des Puppenspielers nicht sehen wollte, schrieb er später an Spielhagen: "Der Schriftsteller muß doch auch, als er, eine Menge tun und sagen. Sonst geht es eben nicht oder wird Künstelei."[23] Einige Monate später entschuldigt er Die Poggenpuhls wiederum in einem Brief an Spielhagen wegen des Verstoßes gegen das Gesetz der Objektivität. Das Buch könne, wenn auch ungewollt, wie ein Protest gegen die Romantechnik Spielhagens wirken. Vor allem das Abbrechen des Erzählflusses sei gewiß ein Fehler, aber er möchte sagen dürfen, daß er dadurch größere Fehler vermieden habe.[24] Es liegt auf der gleichen Ebene, wenn er in seiner Rezension über Fabian und Sebastian zur Verteidigung Raabes erklärt: "Ich bin der letzte, der Exkurse beseitigen will, ich finde umgekehrt, daß lebensweisheitliche Betrachtungen, Ausspinnungen und Wiederholungen in den Roman hineingehören, und stehe jedem feindlich gegenüber, der in der Vermeidung aller Kurven und in einem jetzt modischen unmittelbaren Drauflosgehen aufs Ziel eine höchste

Kunstform erkennen will."[25]

Wie von Raabe wissen wir auch aus zahlreichen Äußerungen des späten Fontane, daß er das Ausmalen des Episodenhaften, Nebensächlichen nicht als Fehler ansah, jedenfalls nicht, wenn man dabei nicht willkürlich verfuhr, sondern die Teile dem Gesamtzweck recht eigentlich untergeordnet wurden.[26] Auch Raabe fand keine großen Stoffe, die er in eine bedeutende, bewegte Handlung hätte umsetzen können. Die Entwicklung Deutschlands vom Bauernstaat zum Indusriestaat, wie es in seinem Roman Pfisters Mühle heißt, verändert das Verhältnis Raabes zum Bürger grundlegend. Der Besitz wird ihm suspekt, ja schon das Streben nach Besitz oder Karriere. Raabe sieht sehr wohl, daß der Bürger in der prekären Lage ist, Räuber oder Beraubter zu werden. Er entscheidet sich für den Beraubten, während der Besitz in seinen Augen den Bürger zum verhaßten Bourgeois macht. Damit widersetzt er sich den geltenden Verhaltensnormen. Er baut zwei sich unversönlich gegenüber stehende Welten auf: die bourgeoise, die den Aufstieg geschafft hat, deren Menschlichkeit dabei aber zerstört oder angeschlagen ist und eine Welt der Menschlichkeit, deren Repräsentanten aber samt und sonders aus der bürgerlichen Welt ausgeschlossen werden. Das ist ein Vorgang von extremer Härte, der oft bis zur physischen Vernichtung der Betroffenen getrieben wird (Wurnigel, Querian, Pfister, Amelung, Velten Andres usw.). In mißverständlicher Weise wird von ihnen immer als den Raabeschen Sonderlingen gesprochen. Raabe betont aber gerade von ihnen immer wieder, daß sie nichts anderes als ganz normale Menschen sein wollten. Sie werden mit Gewalt aus der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen, gerade deshalb, weil sie menschlich sein wollen!

Die Verleger schätzen solche Unversöhnlichkeit freilich gar nicht und versuchten, ihn zu Änderungen zu bewegen, im Sinne einer verbindlicheren Haltung, eines Ausgleichs der Gegensätze. Der veröffentlichte Briefwechsel mit Kröner gibt wichtige Aufschlüsse darüber, wie erbittert diese Kämpfe ausgetragen wurden.

Den Raabeschen Helden blieb immer weniger Handlungsspielraum,

je deutlicher sie in die Isolierung getrieben wurden. Hier liegt der Hauptgrund für die Handlungsarmut seiner späten Romane. Es gibt in Raabes Schaffen einen charakteristischen Fall von Wiederaufnahme eines Themas aus einer Novelle in einen Roman. An diesem Fall wird deutlich, warum die für Raabe besonders interessanten sozialen Probleme nach der Gestaltung im Roman drängten. In der Novelle Zum wilden Mann wirkt die Ankunft Don Agostins und die Ausplünderung des Apothekers wie ein fremder Einbruch in eine friedliche und heile Welt. Der Ort begreift nicht einmal, was geschieht und hält den Fremden für einen ehrenwerten Mann. Nur Dorette Kristeller, die Schwester des Apothekers, durchschaut ihn, hält den Fall jedoch für eine einmalige und unerhörte Begebenheit! In Unruhige Gäste dagegen behandelt Raabe die menschenfeindliche Haltung der bourgeoisen Repräsentanten in aller Ausführlichkeit (d.h. immer wieder breit reflektierend) als die Regel und nicht als die einmalige Ausnahme. Um den Bezug zur Novelle ganz deutlich herzustellen, läßt Raabe die Dorette Kristeller aus der Novelle auch im Roman auftauchen und gerade ihr fällt die wichtige Aufgabe zu, in ihren Reflexionen die völlig veränderte, ja entgegengesetzte Situation deutlich zu machen.

Wenn Fontane den Raabeschen Stil verteidigte, dann eben in dem Bewußtsein, daß durch die sogenannten Weitschweifigkeiten und Reflexionen der Schriftsteller ersetzen mußte, was die historische Realität für die Handlung nicht hergab. Beiden fehlten die Helden, die zu großen Taten fähig gewesen wären. Es ist kein Zufall, daß beide wiederholt über die Frage reflektieren, was ist groß und was ist klein. Gerade weil ihnen große Helden und große Taten fehlen, schildern sie das Kleine und Nebensächliche, oder richtiger, das scheinbar Nebensächliche. In diesen Zusammenhang gehört auch das berühmte Fontane-Wort über die Lausdichter. Herwegh hatte sich mit der Forderung an die Dichter gewandt: "Und wenn einmal ein Löwe vor Euch steht, Sollt Ihr nicht das Insekt auf ihm besingen." Darauf antwortete Fontane nun: "Gut. Ich bin danach Lausedichter, zum Teil sogar aus Passion; aber doch auch wegen Abwesenheit des Löwen."[27]

Raabe hat wiederholt darauf hingewiesen, daß auch aus seinen kleinen Geschichten "viel zu merken" sei.[28] Es ist aber schon charakteristisch, daß er selbst immer wieder darauf verweisen mußte. Seine scheiternden aber menschlichen Romanhelden werden ihrer Umwelt innerhalb der Romane unverständlich. Raabe erkennt aber auch, daß ihre Verweigerung, ihre Negation des bürgerlichen Lebenssinns auch seinem Lesepublikum in zunehmendem Maße unbegreiflich wird. Er versucht dieser Schwierigkeit dadurch zu begegnen, daß er seinen Erzählern eine neue Funktion zuweist. Sie sind durch besondere Umstände, meist ihren Lebenslauf, so mit den ausgegliederten Helden verbunden, daß sie in der Lage sind, deren Situation und Verhaltensweise erklärbar und verständlich oder gar nacherlebbar zu machen. Dabei stehen sie selbst jedoch auf der anderen Seite. In einem höchst modernen Erzählgestus enthüllen die Erzähler durch die Art und Weise, wie sie sich ihrer Aufgabe (über die Ausgegliederten zu berichten) entledigen, oft ebensoviel über sich selbst und ihre (die bourgeoise) Welt wie über die erzählten Figuren. In diesem Sinne ist Krumhardt in den Akten des Vogelgesangs geradezu ein Vorläufer des Serenus Zeitblom.

Raabe wie Fontane streben mit ihren Reflexionen, ihren Weitschweifigkeiten und ihrem Rankenwerk über die Grenzen der einmaligen Begenheit hinaus zur Totalität des Romans. Sie haben jedoch nicht die Helden und die reichen Handlungen für den großen Zeitroman. So entsteht eine eigenartige Mischform. Martini hat etwas pejorativ davon gesprochen, daß die Erzählbreite die Novelle aufschwelle.[29] Indes ist die Eroberung neuer Formen, die auf andere Weise, ohne die nicht mögliche große Handlung und ohne die aktiven Helden, wieder etwas von der Totalität des Lebens hereinholen, ein bedetsamer Gewinn für die literaturgeschichtliche Entwicklung. Man muß gerade bei Raabe feststellen, daß die Geschichten der 70er Jahre ein großes Experimentierfeld sind und unerläßliche Vorbereitung auf die zwar handlungsarmen aber reflexionsreichen bedeutenden Romane einer Spätzeit, die wie die späten Werke Fontanes wichtige Aufschlüsse über die Hintergründe der Auseinandersetzung über Roman und Novelle geben.

Anmerkungen

1 Ehekircher, Wolfgang: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte. Ihre Geschichte und ihre Stellung in der Literatur der Zeit, Braunschweig, Berlin u.a. 1952. S. 23.

2 Schmidt, Julian: Friedrich Spielhagen. Westermanns Monatshefte, Januar 1871.

3 Ehekircher, Wolfgang, a. a. O., S. 23.

4 Fehse, Wilhelm: Briefe Wilhelm Raabes, Berlin 1940. S. 99.

5 Ebd. S. 100-101.

6 Ebd. S. 128. Vgl. auch die Briefe vom 1. 3. 75, 29.12.85, 31.12.85, 29.6.09, 8.3.10, 13.7.10.

7 Fontane, Theodor: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Hans-Heinrich Reuter. Berlin 1960. S. 117 und 500.

8 Ebd. S. 500.

9 Fehse, Wilhelm, a. a. O., S. 114.

10 Frieden - Krieg - Militarismus im kritischen und sozialistischen Realismus. Hrsg. von Hans Kaufmann und Hans-Günther Thalheim. Berlin 1961. Vgl. besonders das Vorwort.

11 Heim, Karl: Wilhelm Raabe und das Publikum. Inaugural-Dissertation, Tübingen 1953. S. 35.

12 Storm, Theodor: Sämtliche Werke, Bd. 4, Berlin und Weimar 1972. S. 618-619. Dazu die Anmerkungen von Peter Goldammer, S. 713-716.

13 Mann, Thomas: Adel des Geistes. Berlin und Weimar 1965. S. 452.

14 Fehse, Wilhelm, a. a. O., S. 142.

15 Ebd. S. 133-134.

16 Klein, Johannes: Geschichte der deutschen Novelle. Wiesbaden 1954^{2}. S. 48.

17 Ebd. S. 47.

18 Kurze Geschichte der deutschen Literatur. Hrsg. von Kurt Böttcher und Hans Jürgen Geerdts. Berlin 1981. S. 453.

19 Fontane, Theodor, a. a. O., S. 305. Raabe betont die "Alltäglichkeit" seiner Geschichten in folgenden Werken: Horacker II/1, S. 453 u. 572; Meister Autor II/3, S. 470, 471; Vom alten Proteus II/4, S. 523, 528, 556, 622; Pfisters Mühle III/2, S. 320, 377-378, 392; Deutscher Adel II/5, S. 214; Fabian und Sebastian II/5, S. 458. (Raabe zitiert nach: Wilhelm Raabe, Sämtliche Werke. In drei Serien zu je sechs Bdn. Berlin-Grunewald, 1920^{2}.)

20 Vgl. Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. Stuttgart 1964^{2}. S. 622.

21 Fehse, Wilhelm, a. a. O., S. 141.

22 Fontane, Theodor, a. a. O., S. 280.

23 Ebd. S. 285.

24 Ebd. S. 323.

25 Fontane, Theodor: Sämtliche Werke, Bd. XXI/1. S. 272-274.

26 Fontane, Theodor, a. a. O., S. 284.

27 Ebd. S. 281.

28 Raabe, Wilhelm: Werke, a. a. O., II/5, S. 458; vgl. auch II/1, S. 419-420; III/2, S. 377-378; III/2, S. 392; III/4, S. 231-232.

29 Martini, Fritz, a. a. O., S. 73.

Inge D i e r s e n (Berlin, DDR)

Deutsche Literatur der Jahrhundertwende und das Moderne-Problem

Moderne und Bürgerlichkeit

Neues in Kunst und Literatur als "modern" zu bezeichnen, ist keine Erfindung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Unverkennbar aber ist, daß das Wort in den 80er, 90er Jahren besonders häufig, mit besonderer Emphase gebraucht wird, daß es zum Schlag- und Fahnenwort zuerst des Naturalismus, bald auch anderer Stilrichtungen wird. Zugleich tritt neben den üblichen adjektivischen und adverbialen Gebrauch des Wortes des substantivische, und es wird zum Begriff erhoben: Die Moderne. Dahinter steht das Bewußtsein, daß ein Ablösungs- und Umschichtungsprozeß tiefgreifenderer Art stattfindet als je zuvor, ein als revolutinär, d.h. als umwälzend empfundener Prozeß.

In der Tat vollzieht sich ein Bruch, auch wenn er uns heutigen, aus dem Abstand fast eines Jahrhunderts, nicht so radikal erscheint wie den Zeitgenossen. Die Polemik der "Kunstrevolutinäre" der 80er Jahre gilt der damals marktbeherrschenden, längst vergessenen epigonalen und apologetischen Literatur, der Bruch aber trennt sie ebenso von den Großen der zweiten Jahrhundertnälfte, deren Werk Bestand hatte. Wir nennen sie bürgerliche Realisten, und das Wort "bürgerlich" hat hier eine viel eindeutigere, ich bin geneigt zu sagen: ungebrochenere Bedeu-

tung, als wenn wir Gerhart Hauptmann oder Thomas Mann oder Frank Wedekind so nennen. Die großen Realisten von Keller bis Fontane sind bürgerlich in dem Sinn, daß sie die durch das kapitalistische Privateigentum bestimmten Verhältnisse nicht grundsätzlich in Frage stellen. Sie sehen diese Gesellschaft kritisch, als eine, die dem Menschen Glücks- und Entfaltungsmöglichkeiten bescheidet, in der es Unrecht und Ungerechtigkeit gibt, in der keineswegs alles in Ordnung ist und gutgeheißen werden kann. Sie sind keine Schönfärber und Verklärer und schon gar keine Apologeten, sie sind streitbare Humanisten. Ihre Bürgerlichkeit besteht in ihrem Zutrauen - einem manchmal krampfhaft festgehaltenen Zutrauen -, daß die Welt, so wie sie ist, trotz allem Raum für humane Lebensmöglichkeiten hat, daß man in ihr menschliche Integrität bewahren kann. Der Übergang zur Moderne der Jahrhundertwende ist dadurch gekennzeichnet, daß diese Haltung - je nach dem Grad der Radikalität - in Zweifel gezogen, aufgegeben oder bewußt abgelehnt wird. (Positionsänderungen, die in diese Richtung weisen, finden sich übrigens auch bei den "alten Realisten", die in den 90er Jahren noch produktiv sind, bei Fontane in Effi Briest, bei Raabe in den Akten des Vogelsangs.)

Es sei versucht, Merkmale der Moderne der Jahrhundertwende zu fixieren:

Künstlerische Artikulation grundsätzlicher Nichtübereinstimmung mit den Wert- und Verhaltensnormen der herrschenden (bürgerlich-kapitalistischen) Gesellschaft.

Verweigerung der Integration ins bestehende System sozialer, ethischer, kultureller, ästhetischer, oft auch politischer Beziehungen. (Wie in vielen Fällen Integration dennoch erfolgt, wird später zu erörtern sein.)

Empfindung der Welt als in sich zerrissen, nicht harmonisierbar.

Vorrang des künstlerischen Experiments, der radikalen Neuerung vor der Tradition.

Alle Versuche, die Moderne zu definieren, stoßen auf den Einwand, daß das alles so neu doch gar nicht sei, daß es vie-

les davon in der Romantik, im Sturm und Drang, ja noch früher gegeben habe. Die Suche nach den Traditionen der Moderne, ihren Vorläufern und Wegbereitern führt gar zu leicht ins Uferlose. Könnte die Ursache dafür nicht in dem Umstand liegen, daß der Kapitalismus wie keine Gesellschaftsformation vor ihm seine im eigenen Rahmen nicht lösbaren Widersprüche hervorbringt, noch bevor er sich voll entfaltet, ja noch bevor er sich aus dem Feudalismus herausgelöst hat, also lange bevor der die Gestalt der modernen kapitalistischen Industriegesellschaft annimmt? Die Jahre der großen französischen Revolution markieren Epochenumbruch nicht allein als Sieg der kapitalistischen über die feudale Ordnung, sondern in einem viel weiteren Sinn. Mit dem Sieg des Kapitalismus beginnt die Notwendigkeit - wenn auch noch nicht die Möglichkeit - seiner Überwindung, beginnt Epochenbruch als Dauerprozeß - unterschiedlich allein die Grade, in denen das bewußt ist und in denen es gesellschaftspolitische Praxis bestimmt.

Bereits in den 30er Jahren führten die Untersuchungen Walter Benjamins zu Baudelaire als Begründer der Tradition der Moderne. Dieser bedeutende Vorstoß auf marxistischer Grundlage blieb allzu lange unbeachtet, wurde von der ebenfalls zu Baudelaire führenden formalästhetischen Richtung (Hugo Friedrich) überlagert, bis sich in jüngerer Zeit die Versuche mehren, insgesamt aber immer noch recht spärlich bleiben, eine marxistisch fundierte Theorie der Moderne (oder Modernität) zu erarbeiten.[1]

Bringt man gesellschaftsgeschichtliche Zusammenhänge und gesellschaftspolitische Positionen und Entscheidungen von Künstlern in Verbindung mit neuen ästhetischen Programmen, so werden die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts, so wird das Jahrzehnt nach der Julirevolution zu einem historischen Angelpunkt. Mit dem "l'art pour l'art" konstituiert sich in Frankreich eine Tradition der Moderne, die dort über Baudleaire, Mallarmé, Rimbaud einen Kontinuitätsfluß bis ins 20. Jahrhundert hinein hat. Eine solche Kontinuität gibt es in Deutschland nicht - was uns nicht hindern sollte zu sehen, daß die deutsche Literatur mit Heine und Büchner zwei Dichter hat, die weder in den

Rahmen des "Vormärz" passen, noch mit dem Attribut "bürgerlich" versehen werden können, von denen insbesondere Büchner seine französischen Zeitgenossen an radikaler Modernität übertrifft. Wenn l'art pour l'art ursprünglich die Entgegensetzung zur l'art utile, zur nützlichen, d.h. der bürgerlichen Sache nützlichen Kunst meinte, so ist nicht nur Heine ein l'art pour l'art-Poet, sondern auch Büchner. Beiden ist gemein, daß sie die bürgerliche Gesellschaft zusammen mit ihren feudalen Fesseln grundsätzlich ablehnen (deshalb die Differenzen zu den Zeitgenossen, denen es nur um die feudalen Fesseln ging), daß sie revolutionäre Umwälzung transbürgerlichen Charakters ersehnen: die "schöne Revolution", die der Menschheit umfassende Emanzipation bringt, und zugleich die Ernüchterung ob ihrer Machbarkeit, die Heine nach 1848, Büchner bereits in Dantons Tod reflektiert.

Büchners Modernität ist die tiefere Ursache für seine Wiederentdeckung. Die Geschichte der neueren Büchnerrezeption beginnt mit der Moderne der Jahrhundertwende, und zwar in ihren unterschiedlichsten Richtungen. Gleichermaßen charakteristisch ist Kellers Ablehnung Büchners (in einem Atemzug mit Zolas Nana!), wie Gerhart Hauptmanns ergriffene Begeisterung, die er in den Verein "Durch" trägt, wie die Spuren Büchners in Wedekinds Frühlings Erwachen, wie Rilkes schöne Briefäußerung zum Woyzeck aus dem Jahr 1915.

Moderne der Jahrhundertwende

Die Moderne im oben umrissenen Sinn bekommt mit den 90er Jahren im literarischen Gesamtprozeß eine neue Qualität: Was in Frankreich seit den 30er Jahren nicht unterbrochene Kontinuität hatte, aber doch Nebenlinie war, was in Deutschland vereinzelt gebliebene Vorläuferschaft besaß - neben Heine und Büchner ist es vor allem Nietzsche, dessen eigentliche Wirkung auch erst jetzt beginnt -, wird zum literaturgeschichtlich Bestimmenden, die Neben- und Außenseiterlinie wird zur Hauptlinie.

Selbstverständlich kann das nicht heißen, daß die Richtung

der Moderne allein das literarische Feld beherrscht. Neben ihr besteht für geraume Zeit sowohl der bürgerliche Realismus der "Alten" weiter, wie Epigonalismus, wie Apologismus der konservativen Richtung. Neben ihr gibt es die Literatur der Arbeiterklasse, sozialistische Literatur, die noch keine moderne sozialistische Literatur ist - die beginnt um 1917 -, weil sie sich einerseits eng auf die internen Bedürfnisse der Klasse orientiert, andererseits so gut wie gar nicht auf die neuen, durch den Imperialismus geprägten Probleme reagiert. Gegen die Moderne gerichtet entsteht die Literatur der prononcierten Antimoderne, Heimatkunst genannt, die mit ihrer Verbindung von reaktionärer Rückwärtsgewandtheit und reaktionär Vorgreifendem ideologisch zu präfaschistischen Tendenzen gehört. Und schließlich ist eine konservativ-humanistische Richtung abzugrenzen, die der Moderne nicht einfach zugeschlagen, ihr aber auch nicht entgegengesetzt werden sollte, dafür sind die Übergänge zu fließend, die Berührungen zu eng, man denke allein an Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann.

Der Übergang zur Moderne ist mit der Wiedereingliederung der deutschen Literatur in den weltliterarischen Prozeß verbunden, wie ein extensiver und intensiver Aufschwung des literarischen Internationalismus für die Moderne überhaupt charakteristisch ist. Die Vorbereitung des naturalistischen Durchbruchs beginnt in den 80er Jahren mit der kritisch-programmatischen Aufarbeitung der internationalen Literaturentwicklung, mit der Aufnahme und Aneignung fortgeschrittener Literaturleistungen aus dem Ausland, vornehmlich aus Frankreich, Skandinavien, Rußland. Auf das Stadium den Nehmens folgt rasch das der Wechselwirkung. Die kommerzielle Verwertbarkeit seiner Stücke macht zwar Sudermann zum meistgespielten deutschen Autor im Ausland, dauerhafte internationale Anerkennung findet der zu ästhetischer Reife gelangte deutsche Naturalismus durch Gerhart Hauptmann. Seine Weber sind 1893 das erste deutsche Drama, das nach dem Krieg 1870/71 auf einer Pariser Bühne gespielt wird. Die Wiedereingliederung in den weltliterarischen Prozeß bleibt nicht

auf den Naturalismus beschränkt. In verschiedenen Stilrichtungen gewinnt die deutsche Literatur an Welthaltigkeit ihrer Problemstellungen und ihrer ästhetischen Angebote. Die Verleihung des Nobelpreises für Literatur 1910 an Paul Heyse mag eine - wenn auch ganz falsch adressierte - Reaktion auf diesen Umstand sein.

Mit der Einbeziehung des Naturalismus in die Moderne der Jahrhundertwende bekenne ich mich zu einer anderen Periodisierungsentscheidung, als sie in der gewissermaßen offiziellen Literaturgeschichtsschreibung der DDR getroffen worden ist. Deshalb ein paar Worte zur Begründung. Die Gleichzeitigkeit der künstlerisch relevanten Ausprägung des deutschen Naturalismus mit der Wortmeldung von Gegenläufigem seinerseits sehr verschiedener Art, die Gleichzeitigkeit also von Gerhart Hauptmanns Dramen des naturalistischen Durchbruchs von Vor Sonnenaufgang bis zu den Weber mit Stefan Georges Hymnen und Algabal, mit Frank Wedekinds Frühlings Erwachen ist ein Phänomen, an dem niemand vorübergehen kann. Nun gibt es Überschneidungen der Ausläufer einer alten mit den Anfängen einer neuen Periode immer, aber gerade darum handelt es sich hier nicht. Mit Gerhart Hauptmann, Arno Holz und anderen findet ja Neubeginn statt, und so sehr beider Schaffen im Verlauf der 90er Jahre sich auch anderen Stilrichtungen nähert, vor allem im Schaffen Hauptmanns bleibt der Naturalismus weiterhin höchst produktiv.

Dabei darf eines allerdings nicht unter den Tisch fallen: Die soziale und gesellschaftspolitische Orientierung der naturalistischen Bewegung, die zu Ansätzen eines Bündnisses mit der Arbeiterbewegung führte, war nur eine Angelegenheit weniger Jahre. Das klingt bald nach 1890 wieder ab, das prägt die geistigliterarische Landschaft der Jahrhundertwende nicht mehr, das liegt vor dem Übergang zur imperialistischen Phase. Somit bekommt der Naturalismus - exakter: ein zeitlich begrenzter Abschnitt der naturalistischen Bewegung - zwar eine Sonderstellung zu anderen, sich gleichzeitig mit ihm entfaltenden Stilrichtungen, aber das reicht m.E. nicht aus,

um ihn dem 19. Jahrhundert zuzuschlagen und damit zwangsläufig in seiner viel weiterreichenden Produktivität zu unterschätzen. Der Naturalismus, auch nachdem er seine gesellschaftspolitisch aktive Orientierung verloren hat, bleibt zeitgemäß dazugehörender Bestandteil der Moderne der Jahrhundertwende.

Für die Gesamtperiodisierung scheint es mir sinnvoll, den Begriff Moderne der Jahrhundertwende auf die zwei Jahrzehnte zwischen 1890 und 1910 einzugrenzen. Das Nebeneinander verschiedenartiger moderner Stilrichtungen bleibt zwar, aber am Vorabend des ersten Weltkriegs, mit den nur von wenigen - und überempfindlich reagierende Künstlernaturen gehören oft zu den wenigen - erst bemerkten Anzeichen bedrohlicher Krisenhaftigkeit, beginnen tiefgreifende Wandlungen. Deren spektakuläres Symptom ist, daß seit Ende der 80er Jahre erstmals wieder eine neue Generation als neue künstlerische Bewegung in die Literatur eintritt: Der Expressionismus wird von der Generation der um 1890 Geborenen getragen, zu denen einige ältere wie Georg Kaiser, mit Einschränkung auch Sternheim und Kafka stoßen, die erst jetzt zu der ihnen gemäßen literarischen Ausdrucksweise finden. Auch viele der bereits namhaften Schriftsteller reagieren, zurückhaltender zwar, doch unverkennbar: Die Motive von Aufbruch, Wandlung und Katastrophe finden sich auch bei Thomas Mann, bei Hauptmann, bei Rilke, von Heinrich Mann ganz zu schweigen, der von den Jungen nicht allein als zugehörig empfunden wird, sondern selbst eine expressionistische Phase durchläuft.

Die Kategorie des Experiments

In der neueren Forschung hat sich durchgesetzt, in der Kategorie des Experiments ein, wenn nicht das vorrangige Kriterium für Modernität zu sehen.[2] Dieser Gesichspunkt gilt selbstverständlich nicht nur für die Moderne der Jahrhundertwende, von der hier der Rede ist.

Ein Moderneverständnis, das sich von formalästhetischer Einseitigkeit gelöst hat, faßt auch die Ketegorie des Experiments komplex auf. Es geht um ein experimentierendes Ver-

halten zum Gegenstand und der Art und Weise seiner Aneignung, um neue Sicht- und Betrachtungsweisen, um Problematisierung der Welt der Erscheinungen wie des Wesens menschlicher Existenz, um Verunsicherung des bisher sicher geglaubten, den Kanon ästhetischer Ansichten und Formen einbegriffen. Es bilden sich neue künstlerische Strukturen, in denen sich die neuen Erfahrungen ausbilden und durch die sie transportiert werden.

Die durchaus revolutinäre Erweiterung des Bezirks des Kunstwürdigen, an zentrale Stelle naturalistischer Programmatik gesetzt, bleibt dauerhafte Errungenschaft, betrifft alle Stilrichtungen, auch wenn diese und insbesondere die einzelnen Künstler von der neuen Freiheit unterschiedlichen Gebrauch machen. Erweiterung des Bezirks des Kunstwürdigen - das reicht von der sozialen Frage (soziale Konflikte, konkrete Lebensbedingungen, Denk- Empfindens- und Verhaltensweise der Armen, Ausgebeuteten, Entrechteten) über das Häßliche, Abstoßende, "Unästhetische" (Krankheit, Wahnsinn, Verbrechen) und die "Nachtseiten" des Lebens (Prostitution, materielle und moralische Verelendung, Doppelmoral) bis zur biologischen Natur des Menschen. Daß Liebe nicht allein das Seelenleben betrifft, daß der Mensch ein Wesen mit Sexualität ist, wird nach Jahrzehnten der Prüderie und Heuchelei, nach der Tabuierung durch die bürgerliche Moral des Zeitalters, das in England das viktorianische genannt wird, für Kunst und Literatur neu erschlossen, wiederentdeckt. Gerade letzteres verbindet Naturalisten mit ausgemachten Antinaturalististen wie Wedekind und Heinrich Mann, ja diese stoßen weit radikaler vor.

Kunst als Experiment bedeutet für die Moderne der Jahrhundertwende zentral, daß die Szene - die des Dramas wie die der Erzählprosa - als Spielfeld konstruiert wird, auf dem Varianten menschlichen Verhaltens, Varianten von Lebens- und Weltbewältigung oder Varianten des Scheiterns durchprobiert werden. (Das ist beim ersten Höhepunkt naturalistischer Dramatik noch nicht da, entwickelt sich aber nicht nur in den antinaturalistischen Strömungen, sondern später auch in der naturalistischen Stilrichtung.) Der Salon des Bankiers Türkheimer, das

Haus des Doktor Schön, der Konvikt, in dem der Zögling Törleß erzogen wird, die Handelsstadt Lübeck des Thomas Buddenbrook, die Weltstadt Paris des Malte Laurids Brigge, das Haus nahe dem Alexanderplatz, ehemals Kaserne, in dem die Ratten nagen, - das alles sind Orte, die nur ganz vordergründig auch meinen, was die Ortsangaben besagen, in erster Linie aber sind sie Konstruktionen, die nicht Welt sind, sondern bedeuten, so beschaffen, daß ih ihnen gespielt, durchgespielt werden kann. Es wird etwas Artifizielles vorgezeigt, wie es z.B. Wedekind im Ergeist-Prolog demonstriert.

Die Moderne der Jahrhundertwende kennt das Experiment mit der Utopie, die Utopie wird wiederentdeckt, wenngleich gerade in diesem Zusammenhang viel Überholtes, viel Unhaltbares liegt und dem utopischen Schwung oft rasch die bittere Ernüchterung folgt. Rilke nimmt die utopischen Visionen des Stundenbuch schon innerhalb der Dichtung zurück, erst recht wendet er sich in der folgenden Phase von ihnen ab. Trotzdem bleibt die Vision von der Rückkehr der Menschheit zur großen Einfachheit, zum "goldenen Zeitalter" ein schöner Traum. Wedekinds Verklärung des starken, ungebrochenen und rücksichtslosen Lebens gibt seinem Werk nicht die stärksten Seiten und gibt ihm Berührungspunkte zu bedenklichen ideologischen Tendenzen, nichtsdestoweniger ist sie Ausdruck einer verzweifelten Suche nach Sinn. Ihre bedenklichen Seiten haben auch die großen Träume der Herzogin von Assy vom freien, vom schönen und vom liebeerfüllten Leben, doch sind es wahrhaft große Träume, die provokativ einer kleinen Zeit - die sich zur falschen Größe der "herrlichen Zeiten" aufplustert - entgegengestellt sind. Und schließlich ist auch die Utopie vom funktionierenden demokratischen Gemeinwesen in dem Roman Die kleine Stadt Experiment.

Die neuen künstlerischen Strukturen, die sich entwickeln, entstehen im Spannungsfeld von experimentierender Haltung zum Gegenstand und experimentierender Haltung zur Schreibweise, zur künstlerischen Form. Nur einiges Wenige sei angedeutet. Das traditionelle Gattungsgefüge wird aufgebrochen, sowohl innerhalb der Gattungen wie in ihrem Verhältnis zueinander. Der be-

häbige, ausgewogene Erzählstil der Älteren, der bei aller individuellen Eigentümlichkeiten viel übergreifende Epochengemeinsamkeit hatte, wird durch erzählerische Individualstile extrem unterschiedlicher Art ebgelöst: Es wird temporeich, ja hektisch erzählt oder intellektuell sezierend oder lyrisch-stimmungshaft. Erzählmittel, die innere Vorgänge aus dem Prozeß ihres Entstehens heraus produzieren, werden verfeinert und handhabbarer, sind im Vordringen, vermögen sogar ein Erzählwerk zur Gänze zu tragen. In der Dramatik beginnt die Vorherrschaft der aristotelischen Dramaturgie gebrochen zu werden. Während die Mehrzahl der naturalistischen Stücke ihr noch verhaftet ist, meist in der Spielart der analytischen Dramaturgie, erfolgen gleichzeitig Vorstöße zu Stücktypen ganz anderer Machart: Hauptmanns Weber, ein episches Dokumentarstück, in dem der historisch-authentische Vorgang eine Handlung strukturiert, die episch vorgeführt wird; Wedekinds Frühlings Erwachen, eine lockere Szenenfolge mit verschiedenen Fabelansätzen, in der sich Lyrisches, Groteskes und Phantastisches verbindet; die lyrisch-monologischen Kleindramen des jungen Hugo von Hofmannsthal; die Einakter und Einakterfolgen Schnitzlers mit ihrer Umfunktionierung herkömmlicher Strukturen und ihrem psychologischen Verwirrspiel. Reproduktion der Alltagssprache wie hochstilisierte Kunstsprache in Erzählprosa und Stücken bezeichnen Extreme, die sich sehr wohl nicht allein im Schaffen eines Künstlers, sondern auch in einem Werk verbinden können.

Kunst als Opposition

"Ein Dichter ist (...) ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan, (...) der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben - und im Grunde auch nichts anderes gewärtigt - als stille Verachtung. Tatsache aber ist, daß die Gesellschaft diesem Menschenschlage die Möglichkeit gewährt, es in ihrer Mitte zu Ansehn und höchstem Wohlleben zu bringen." Der das selbstironisch und im Ton halb gespielter,

halb ernster Verwunderung schrieb, Thomas Mann also, war selbst keiner von den Aufsässigen, und das Wohlleben, auf das er anspielt, war zwar ihm zu Teil geworden, aber generell kann davon nicht die Rede sein.

Nichtsdestoweniger und trotz Ungenauigkeiten und so nicht haltbaren Verallgemeinerungen trifft Thomas Mann in der zitierten, ironisch-sarkastischen autobiographischen Skizze Im Spiegel aus dem Jahr 1907 ein soziokulturelles Phänomen, das für das gespannte Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft im Zeitraum um die Jahrhundertwende charakteristisch ist. Wenn Thomas Mann "Gesellschaft" sagt, so meint er - und der Begriff wird gerade in diesem Zusammenhang häufig so angewandt - die herrschenden, tonangebenden Schichten der Gesellschaft, er meint den Staat und seine Repräsentanten, er meint das offizielle politisch-ideologische Selbstverständnis. Mit dem Zeitraum um die Jahrhundertwende tritt die relevante Literatur ganz überwiegend zur herrschenden Gesellschaft ins Verhältnis der Opposition, die keine politische zu sein braucht und auch nur selten Aufsässigkeit bedeutet. Ihre häufigste Form ist die der moralischen Verachtung. Die herrschende Gesellschaft vergilt ihr diese Haltung mit Verboten, Schikanen und Verfolgungen. Wenn Wilhelm II. höchstpersönlich bekennt, daß ihm die ganze Richtung - nämlich der Naturalismus, aber gemeint ist mehr - nicht passe, wenn er den Autor der Weber auf eine Art öffentlich desavouiert, mit der er sich nur selber lächerlich macht, so gibt er damit doch den Ton an, artikuliert er das Klima. In einem Zeitraum, dessen einschlägige Gesetzgebung so liberal war wie noch nie in deutschen Landen, wurde weit mehr verboten und verfolgt als in den Jahrzehnten zuvor. Es gab zwar kaum Zensur im eigentlichen Sinn, aber Gesetze zur Sicherung von Ruhe und Ordnung konnten zur Verhinderung von Theateraufführungen eingesetzt werden und Autoren konnte wegen Gotteslästerung, Majestätsbeleidigung und Unstittlichkeit der Prozeß gemacht werden.

Die sehr breit gefächerte, sehr verschiedenartig ausgeprägte, aber doch grundsätzliche Oppositionshaltung der modernen Lite-

ratur zur herrschenden Gesellschaft hat jedoch ihre Kehrseite, und diese ist für moderne Literaturverhältnisse nicht weniger charakteristisch. Ich meine die sich entwickelte Fähigkeit des von der herrschenden Gesellschaft getragenen Kulturbetriebes, sich ursprünglich und eigentlich ihr unliebsame Kunst und Literatur zu integrieren. Wenn Mehring mit Bezug auf Hauptmann bedauernd feststellt, dieser werde den "ach! so sanft sich einschmeichelnden Lockungen der Bourgeoisie" auf die Dauer wohl kaum widerstehen können, so bringt er das Phänomen zwar auf eine vereinfachende Formel, weil er es als zu persönlich-direkte Beziehung, als Korrumpierung faßt. Und auch wenn Heinrich Mann im Schlaraffenland die Uraufführung des naturalistischen Monsterstücks "Rache" zu einem gesellschaftlichen Ereignis macht, das zur Ergötzung der Oberschicht dient, so bleibt seine Satire zwar grobschlächtig und greift nur partiell. Dennoch - so persönlich gefärbt Mehrings wie Manns Unbehagen auch ist, wie sehr gerade Heinrich Mann zu dieser Zeit die echten Leistungen des Naturalismus auch unterschätzt, beide äußern Betroffenheit gegenüber einem besonderen Aspekt des neuartig-problematischen Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft, der seither vielfältig reflektiert worden ist. (Die reaktionäre Antimoderne benutzt das Phänomen des Erfolgs der Moderne im bürgerlichen Literaturbetrieb zu ihrer Denunziation als Schoßkind und Knecht der "Geldjuden", später wird das Schimpfwort vom "Kulturbolschewismus" geprägt.)

Es gilt zugleich im Auge zu behalten, daß die Integration der kritischen Moderne in den bürgerlichen Kulturbetrieb nicht allein deren Wirkung entschärft, sondern breitere Wirkung überhaupt erst ermöglicht. Wenn das Aufführungsrecht für Hauptmanns Weber oder für ein Stück von Wedekind erkämpft wird, so ist das erst einmal ein Sieg demokratisch-humanistischer Kultur, bahnt breit öffentlicher Wirkung den Weg, auch wenn die Umstände, unter denen die Wirkung geschieht, diese beeinflußt. Der Verzicht auf Öffentlichkeit, den der esoterische Ästhetizismus zeitweilig praktiziert hat, ist jedenfalls kein Ausweg aus dem Dilemma und der Aufbau einer nichtbürgerlichen Gegen-

öffentlichkeit ein nicht nur aus finanziellen Gründen zu schwieriges Unterfangen, als daß er dauerhafte umfassende Abhilfe schaffen könnte.

Die kritisch-opposionelle Grundhaltung gehört zu den Merkmalen der Moderne, wie sie sich im Zeitraum zwischen 1890 und 1910 herausbildet und das bestimmend Neue, das Produktivste und Folgenreichste der Periode ist, und zwar gerade in ihrer Einheit oft entgegengesetzter, jedenfalls stark divergierender Strömungen und Richtungen, die weniger als Aufeinanderfolge, sondern im Wesentlichen in ihrer Gleichzeitigkeit zu sehen sind.

Anmerkungen

1 Siehe u.a.: Starke, Manfred: Der Untergang der romantischen Sonne, Leipzig und Weimar 1980.

2 Siehe auch: Zmegac, Viktor (Hrsg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Königstein/Ts. 1981.

Sándor K o m á r o m i (Budapest)

Historisierte Perspektiven in der Neuformung der Literatur um 1900

Die für unsere Konferenz vorgegebene Hypothese nimmt eine Tendenz von "der Weiterführung des zentralen Inhalts der deutschen Literatur seit der Klassik", nämlich "der Suche nach der Möglichkeit der Entfaltung der Persönlichkeit" als eine recht umfassende für das erste Drittel unseres Jahrhunderts an. Abwandlungen der Tendenz seien laut der Hypothese: 1. ein "Eskapismus in eine ästhetische oder fiktiv-gesellschaftliche Scheinwirklichkeit" /etwa seit der Jahrhundertwende/; 2. eine moralisch und philosophisch fundierte Suche des Erfahrungsweges insbesondere im Entwicklungsroman, "über die Konfrontation mit den verschiedenen Aspekten der vorhandenen Welt und ihren menschlich-existentiellen Möglichkeiten zur Ausbildung der 'an sich gestellten Persönlichkeit' oder zum Scheitern des Sich-Findens". In der hervorgehobenen Tendenz haben wir eine noch ungenügend ergründete schwerwiegende Problematik der modernen deutschen Literatur vor uns, die eine starke Verbindung mit jahrzehntealten Bewußtseinsstrukturen hervorzukehren scheint. Es stellt sich die Frage dabei nämlich so: wie ist es denn im Zeitalter der spätbürgerlichen Desintegration begründbar und überhaupt möglich, individuelle Werte zu setzen? Handelte es sich in der Selbstsuche des Menschen vom Ende des 19. Jahrhunderts und der Jahrzehnte nach 1900 tatsächlich um die Weiterführung des historischen emanzipatorischen Weges? Es steht nun fest: ein sonderbarer neuemanzipatorischer Affekt ist in der Literatur und Kultur /ja im Lebensstil/ ab 1900 spürbar präsent. Seine Auswirkungen fügen sich zu einem weitreichenden Bezugssystem zusammen, in dessen Rahmen auch das moderne Wiederauf-

leben der alten epischen Formation des Entwicklungsroman als gesetzmäßig erscheint. Bei einem Gespräch über den modernen deutschen Entwicklungsroman dürfte es nicht ganz unangebracht sein, die Fragen nach Grundmomenten des auch ihm zugrundeliegenden Erfahrungstyps auch allgemeiner zu betrachten.

Für unsere Zusammenhänge ist das umfassende Problem der geistig und moralisch unautonomen Persönlichkeit in der jahrhundertealten bürgerlich-neuzeitlichen Entwicklung von Belang, wie es im sozialgeschichtlichen Prozeß als Aspekt einer dauerhaften nationalen "Misere" sichtbar wird und noch nach 1870 in der verspätet und zweideutig modernisierten politischen Sphäre Bestand oder wenigstens Folgen hat. Wir wollen in unserem Gedankengang von Erkenntnissen ausgehen, zu denen insbesondere Georg Lukács in Bezug auf den historischen und sozialen Gehalt der Literatur im 18. und 19. Jahrhundert, oder deutsche Kultursoziologen wie K. Mannheim, N. Elias, W. Lepenies, H. Plessner in einem breiteren historischen Horizont gelangt waren. Es wird dabei allerdings keinem nur sich selbst genügenden "sozialhistorischen" oder "ideologiekritischen" Gesichtspunkt in der literaturhistorischen Betrachtung Folge geleistet.

Bei den genannten und bei anderen Autoren haben wir ein einprägsames Bild von der Widersprüchlichkeit bürgerlicher Progressivität in Deutschland: von ihrem im "sozial luftleeren ideologischen Raum"[1] des deutschen kleinstaatlichen Feudalabsolutismus betretenen eingeengten Weg, durch die erzwungene "Rückwendung des Individuums von der Gesellschaft auf sich selbst"[2] hindurch, ins idealistisch-utopistisch Absrakte des Denkens und ins ästhetisch Kontemplative der Haltung. Dem Bild können Verfeinerungen von Einzelzügen oder das immer neue Ausweiten der Perspektiven in sozialgeschichtlichen Analysen zugute kommen. Uns interessiert hier insbesondere die Situation im modernen Deutschland nach 1870. Die allgemeine Einschätzung dieser späten Entwicklung ist auch bekannt: die restaurativen Voraussetzungen der gesamtnationalen Modernisierung, nach all den Implikationen der zurückgelegten Epochen, bürgten da für die letztendgültige "Konservierung der deutschen Misere im ver-

preußten Reich"[3]. Die Wege der Selbstfindung führen also auch weiterhin durch komplizierte Widersprüchlichkeiten von Zeitwirklichkeit und Zeiterfahrung.

G. Lukács weist auf die Marxschen Worte über die schicksalhafte Gefährdung von deutschem Tun und Denken hin, die als eine mahnende Prophetie der zu erwantenden Entwicklung von der Warte der 1840er Jahre aus erschien: "Allein wenn Deutschland nur mit der abstrakten Tätigkeit des Denkens die Entwicklung der modernen Völker begleitet hat, ohne werktätige Partei an den wirklichen Kämpfen dieser Entwicklung zu ergreifen, so hat es anderseits die Leiden dieser Entwicklung geteilt, ohne ihre Genüsse, ohne ihre partielle Befriedigung zu teilen. Der abstrakten Tätigkeit einerseits entspricht das abstrakte Leiden andererseits. Deutschland wird sich daher eines Morgens auf dem Niveau des europäischen Verfalls befinden, bevor es jemals auf dem Niveau der europäischen Emanzipation gestanden hat"[4]. Die Wahrsagung hat sich bewahrheitet durch die sozial degenerative Entwicklung der Wilhelminischen Periode im kompensierten Macht- und Reichtumswachstum einer "verspäteten Nation", dem bald ein Weltkrieg folgte, und das die Keime eines noch furchtbareren späteren Verfalls in sich trug.

Die Wesenszüge der deutschen modernen Bewußtseinsbildung drücken den anachronistischen sozialen und politischen Charakter der Wilhelminischen Epoche aus, wie sie ihn vom neudeutschen Vereinigungs- und Gründungskampf Bismarckscher undemokratischer Prägung her geerbt hatte. Da scheinen die Individuen einerseits erstmalig in der deutschen Geschichte -- im Zuge der ökonomischen Säkularisation und durch die gesamtnationale Identität hindurch -- formell endlich befreit zu sein, in der Wahrheit befinden sie sich zunehmend jedoch in einer unsichtbaren neuartigen Enge, in der der Nachvollzug der immer schon vermißten sozialen Identität weiterhin mehr noch die Sache der Initiation bleibt. In der Bewußtseinsbildung gewinnt nun ein individualistischer Synkretismus die Oberhand, welcher in bestimmten Varianten eines neuidealistischen Fühlens zum Vorschein kommt. Dieser Neuidealismus formiert sich im entkräfteten Rückgriff auf gei-

stig-moralische Wertfragen bürgerlich-humanistischer Individualität der Klassik und der Romantik, die als solche ziemlich abstrakt bleiben. Verhältnismäßig neue Inhalte werden diesem Idealismus zwar an Bezugspunkten eingegeben, die sich als hypothetische Leerstellen im Kontext der klassischen Welterfahrung erweisen, die Ausfüllung neigt aber zum puren Gefühlsmäßigen. Was im Klassischen gegebenenfalls als Konstruktives in der Utopie, als "Versuch, aus der Handlungshemmung ein Mittel der Selbstbetätigung zu machen"[5] galt und ein prinzipielles "Zuendedenken oder Weitergestalten über die fortgeschritteneren Vorbilder hinaus"[6] ermöglichte, gerät jetzt ins Fahrwasser von seelischer Kompensierung, die den Prozeß der sozialen Degeneration begleitet.

Das Besondere an der neudeutschen Entwicklung ist es, daß die Degenerierung ihren Verfallscharakter hinter dem Kompensationszug verbirgt. /Thomas Manns "Dekadenz"-Problem verwurzelt noch im traditionellen ontologischen Pessimismus. Es gilt für ihn, denselben zu bekämpfen. Seine Wegsuche berührt sich dabei mit den Kraftäußerungen des Degenenerationsprozesses,bis es im virtualen Raum des Bildungsromans das vom krankhaften Anachronismus befreite Menschenbild ersteht./ Wir haben im Wilhelminischen Deutschland im Grunde nichts von der Desillusion der Individuen in einer ausgereiften Industriegesellschaft. Ganz anders verhält es sich mit der Desillusion, ja überhaupt mit der ganzen Individualitätsproblematik in Österreich, wo eine durch den Machtverfall bald offenkundige Wachstumskrise die Atmosphäre mit einem vollendeten Unsicherheitsgefühl durchtränkt.

Die hinter ihrer gestrafften Sekurität verborgene neubürgerliche Enge macht die neue Literatur grundsätzlich verlegen. Sie will, über das gute Stück Unbehagen an der zu lauten Prosperität hinaus, einmal sich durch die äußere Dynamik des Zeitlebens in einem frohen Gefühlsoptimismus, auch in einer mehr gespielten Sinneserregung tragen lassen; ein andermal der augenscheinlichen Roheit und Unfertigkeit oder dem übermächtigen "Preußischen" dieser Umwelt die wiedererinnerten Werte als Muster und als Traum entgegenhalten. Die Phase von fast 20 Jahren epigonen-

hafter Apathie unmittelbar nach 1871 drückte die Grundsituation der Literatur vorher schon beredt genug aus. Beim ersten Aufbruch ins Neue galt die rasche "Überwindung" des Naturalismus zugunsten der neuidealistischen Verinnerlichung dafür als epochale Gesamterscheinung.

Die neologen Wandlungen der Moderne als "Neuromantik" oder als "Neuklassik" erweisen sich auch nicht so sehr als besondere Stilrichtungen, eher schon als Typen der idealistischen Weltanschauung. Wunderbar, wie sich die deutsche Moderne um 1890 und ihre Nachfolger an Überresten aus dem 19. Jahrhundert auch bei formell erzielter Verkoppelung der Selbstverständigung mit /importierten/ modernistischen Affekten zu bereichern weiß. So greift ein Naturalismus, der sich auf das Geniale und Naturhafte bei Zola beruft, in bequemer Selbstanalogie auf den Sturm und Drang und zu gleicher Zeit auf die Romantik zurück. Einige "Realisten", die Dostojevski oder Ibsen für die deutsche Literatur reklamieren, begnügen sich mit einer "nervösen" Romantik, die bei der alten Sentimentalität ankommt. So begründet Stefan George sein auf französische Mode eingestelltes sogenanntes "geistiges" l'art pour l'art letzlich mit Goethes "organischer" Weltanschauung. Hinter den vielen unscheinbaren Aufbrüchen, in denen bei Schöpfern größten Formats auch wahrhaft neue Literatur entsteht, steht Nietzsches Philosphie des tröstlichen Trotzes. Was gibt er als bewußt "Unzeitgemäßer" aber der Umwelt mit? Einen romantischen Anarchismus, der bei seinem Sprung in den Mythos sich weiterhin in der Scheinwelt der deutsch-idealistischen Griechenland-Utopie bewegt.

Die Perspektive des Zeiterlebens der Literatur in Deutschland /eine zunächst recht brüchig einsetzende sozialkritische Linie vom frühen Hauptmann zum mittleren Heinrich Mann ausgenommen/ ist bis zum Expressionismus stets eine aufs Weltbild des 19. Jahrhunderts zurückgestellte historisierte Perspektive. Erst das Gefühlskonvolut des Expressionismus bringt es dazu, die ungeheure Spannung zwischen Erfordernis und Vorenthaltung von moderner neudeutscher Selbstfindung zu erspüren; sonderbarerweise haftet ihm doch noch ein Hauch von originärem Utopismus als enthusia-

stisches Pathos an. Der neue Idealismus kann ihn allerdings eine Zeitlang noch überleben. Symbolstarke Gestalt nimmt seine Ausrichtung vor allem in zwei Entwicklungen der vorexpressionistischen Epoche an: einerseits in Diltheys "geisteswissenschaftlicher" Strategie, welche klassischen idealistischen Denk- und Fühlungsvorstößen /breitester Epochenfülle/ ihre universelle späte Vollendung zu geben trachtete; andererseits im Jugendstil als einem allgemein-künstlerischen Epochenstil, welcher den empfindsamen Gefühlsutopismus der neuidealistischen Lebenshaltung in die auf historisches Stilgut aufgebauten Formen umsetzte. Der deutsche Jugendstil /von einer Wiener "Sezession" und anderen parallelen Erscheinungen in dieser Hinsicht abgesehen/ könnte überhaupt als die /nicht rein literarische/ ästhetische Vollform der eigenartigen rückperspektivierten Bewußtseinslage der deutschen Jahrhundertwende begriffen werden.

Auch bei Meisterleistungen der Literatur beliebiger Stilbestrebung dieser Periode könnte man wahrscheinlich den Kunstgriff einer heimlichen Umstellung eben der rückperspektivierten Haltung in Methode und Form wahrnehmen, so beispielsweise im Falle der halb ästhetizistischen Ironie bei Thomas Mann. Solcher Umstellungsdrang trägt vielleicht auch zum Weiterleben des Entwicklungsromans als Erzählform beziehungsweise "entwicklungsromanhafte" Elemente in den synthetischen Kompositionsformen bei.

Anmerkungen

1 Lukács, Georg: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur, Neuwied-Berlin 1963. S. 33.

2 Lepenies, Wolfgang: Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1969. S. 100.

3 G. Lukács, a. a. O., S. 127.-5.

4 G. Lukács, a. a. O., S. 110.

5 W. Lepenies, a. a. O., S. 203.

6 G. Lukács, a. a. O., S. 33.

Udo K ö s t e r (Hamburg)

Überlegungen zur Entwicklungsgeschichte der nichtfiktionalen Gattungen um 1900

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts vollzieht sich in der deutschen Literatur eine ästhetische Emanzipation der diskursiven Textformen, die in den literarisch-politischen Zeitschriften um 1900 ihren ersten Höhepunkt erreicht und von deren Ausstrahlung die Literatur der Zwischenkriegszeit wesentlich mit geprägt wird.[1] Diese Entwicklung erfolgt kaum in Anknüpfung an die diskontinuierliche Tradition der deutschen Essayistik, deren Höhepunkte mit den Namen Georg Forster und Friedrich Schlegel bezeichnet sind. Prägend für die Essayistik der Jahrhundertwende ist vielmehr eine Fassung des Begriffs "Essay", die Hermann Grimm 1859 wählte, als er unter dem Titel Essays eine Sammlung von Aufsätzen zur Literatur und Kunst herausgab, die im Sprachgebrauch der Zeit als "Kleinere Schriften" erschienen wäre, wenn sich diese Bezeichnung in Ermangelung größerer Werke für Grimm zu diesem Zeitpunkt nicht verboten hätte. Es war ein Verlegenheitstitel für unzünftige gelehrte Werke.

In dieser Bedeutung wird der Begriff dann von der Deutschen Rundschau aufgegriffen und seit 1874 zur Bezeichnung ihrer populären wissenschaftlichen Beiträge verwandt. In den 1880er Jahren setzt er sich als Terminus allgemein durch, ohne dabei einen streng abgegrenzten literarischen Typus zu bezeichnen. Die Autoren der Zeit subsumieren hier neben den wenigen in der Tradition der älteren Essayistik geschriebenen Beiträgen die ganze Fülle kürzerer, funktionell heterogener Texte wie Rezensionen, Vorträge, Abhandlungen, Leitartikel, die im Zusammenhang mit einer ausgedehnten akademischen oder journali-

stischen Tätigkeit entstand. Es hat daher auch wenig Sinn, nachträglich durch eine enge Definition der Gattung "Essay" den Bereich einer "wirklichen" von einer vermuteten "Pseudo"-Essayistik abzugrenzen, wenn beschrieben werden soll, welche literarischen Äußerungsformen um 1900 einen eigenen dichterischen Rang beanspruchen.

Das Bewußtsein vom eigenständigen künstlerischen Wert diskursiver Schreibweisen wird seit den 1880er Jahren dezidiert vorgetragen.[2] Karl Hillebrand, den die Deutsche Rundschau 1884 als "den ersten deutschen Essayisten"[3] feiert, nennt den Essay "die eigenste literarische Form unserer Zeit"[4]; Maximilian Harden, der erste Vertreter einer neuen Generation literarischer Essayisten am Beginn der 1890er Jahre, schreibt von sich: "Ich bin Essayist und bin aus meinem eigentlichen Fach, der Literatur, in die Politik hineingekommen, deren Erscheinungen ich nach bester Kraft literarisch behandle"[5]. Alfred Kerr erhebt die Kritik zur vierten literarischen Gattung und beansprucht für sich, "die Kritik auf eine Stufe zu bringen, wo sie (...) eine dichtgleiche Kunst werden kann"[6], und Georg von Lukács erklärt, der Essay sei "eine Kunstart, eine eigene restlose Gestaltung eines eigenen vollständigen Lebens"[7].

Der literarische Durchbruch der nichtfiktionalen Dichtung ist gebunden an die beispiellose Expansion der literarischen Zeitschriften seit den 1890er Jahren. Die Bedürfnisse der Zeitschriften definieren die Anlässe des essayistischen Schreibens: Rezensionen, Nachrufe, Festvorträge, Programmerklärungen, Kommentare und ähnliches sind die Anlässe, aus denen sich ästhetische Argumentationsstrategien entwickeln, und auch wenn die Autoren nachträglich die auffälligsten Spuren der ursprünglichen Zweckbestimmung tilgen und, wie Karl Hillebrand bei seinen essayistisch ausgeweiteten Rezensionen, für die spätere Buchfassung referierende Abschnitte eliminieren, bleibt die Bindung an bestimmte Anlässe erkennbar.

Dem quantitativen Wachstum der Essayistik entspricht, ebenfalls in Abhängigkeit vom Wachstum der Zeitschriften, ein Prozeß der Differenzierung. Es entstehen nicht nur immer neue, sondern

vor allem immer andere Zeitschriften, die sich durch zum Teil sehr ausgeprägte Stilhaltungen gegeneinander abgrenzen. Zwischen der akademischen Bildungsattitüde der Rundschau-Essays und der forcierten Manier Hardens (dem "Desperanto", wie Kraus es nannte) in der Zukunft, zwischen der ästhetisch überanstrengten Exklusivität der Blätter für die Kunst und dem auf Wirkung zielenden Pathos der Aktion bestehen Unterschiede, die sich einer nivellierenden Beschreibung von allgemeinen Gattungsmerkmalen entziehen. Die nichtfiktionale Literatur um 1900 ist überaus heterogen; sie gruppiert sich, wie die Zeitschriften, ab 1890 meist um einzelne Personen oder kleine Zirkel. Blätter wie die Zukunft, die Fackel, Pan oder die Aktion formulieren auf einer schmalen personellen und ideologischen Basis einen universellen Deutungsanspruch und entwickeln dabei sehr verschiedene literarische Methoden. Die Geschichte der damit entstehenden literarischen Formen ist noch nicht geschrieben, und so läßt sich kaum etwas Zusammenfassendes über diesen Bereich der Literaturgeschichte sagen.

Ich möchte trotzdem eine These aufstellen, die sich auf die literarische Essayistik insgesamt bezieht, und behaupten, daß es für die heterogenen Erscheinungen der nichtfiktionalen Dichtung um 1900 einheitliche Voraussetzungen gibt - Deutungsentwürfe von "Wirklichkeit" und "Geschichte" - aus denen sich eine innerlich zusammenhägende Entwicklung dieser Genres umreißen läßt. Diese Voraussetzungen will ich zunächst im Rückgriff auf die Anfänge der neueren Essayistik in der Deutschen Rundschau, und hier auf die naturwissenschaftliche Essayistik, darlegen.

Daß der Naturwissenschaft eine Schlüsselfunktion bei der Diskussion von Wirklichkeitsbildern zukommt, wird einleuchten. Die naturwissenschaftliche Essayistik in der Deutschen Rundschau richtet sich an ein mit den Mustern der traditionellen neuhumanistisch-ästhetischen Bildung vertrautes Publikum, und sie verstärkt, das sei vorab gesagt, die dort vorhandenen Ansätze zu einer idealistisch-ästhetischen Wirklichkeitsdeutung.

Es gehört zum Klischeebild, das die Geisteswissenschaften von

der Naturwissenschaft am Ende des 19. Jahrhunderts entwerfen, daß die Naturwissenschaften einer positivistischen Metatheorie folgen, derzufolge ihre "Wahrheit" durch positive, wahrnehmbare "Tatsachen" definiert wird. Die traditionellen Bildungsvorstellungen können zu dieser positivistischen Naturwissenschaft nur polemisch in Beziehung gesetzt werden, weil so definierte naturwissenschaftliche Erklärungsmuster zwangsläufig die idealen Gehalte der Bildung auf reale Tatsachen der Wahrnehmung zurückführen müssen: race, milieu und moment definieren eine Literatur, Laster und Tugend sind natürliche Produkte wie Vitriol und Zucker; Romane, die wahr sein wollen, müssen wie naturwissenschaftliche Experimente angelegt werden.

Für diese bekannte Konstellation von Literatur und Naturwissenschaft fehlen in Deutschland jedoch die Voraussetzungen, weil hier die Physik (als die "Wirklichkeitswissenschaft" par exellence) ihre Grundlagen nicht positivisch formulierte. Die populäre naturwissenschaftliche Essayistik in der Deutschen Rundschau (und andernorts) zeigt, daß die naturwissenschaftlichen Autoren von Helmholtz über Du Bois-Reymond bis zu Max Planck die Grundlagen ihrer Disziplinen in den Kategorien des Kantschen Transzendentalismus darstellten. Für das aggressive Wirklichkeitspathos der positivistischen Ideologien des 19. Jahrhunderts bieten sie keine Ansatzpunkte. Die Grundlage ihrer erkenntniskritischen Überlegungen sind zwar physiologische Untersuchungen über die spezifischen Energien der Sinnesnerven[8]; diese werden aber als eine Art empirischer Variante der Transzendentalphilosophie gedeutet. Sie hätten nämlich, schreibt Helmholtz, für den Gedanken einer vorgängigen (transzendentalen) Konditionierung aller Erkenntnis durch die erkennenden Subjekte die "vollständigste Bestätigung, man kann fast sagen, in einem unerwarteten Grade, gebracht und dadurch zugleich das Wesen und die Bedeutung einer solchen von vorn herein gegebenen subjektiven Form des Empfindens in sehr entscheidender und greifbarer Weise dargelegt und anschaulich gemacht"[9]. Als "dem Wesen nach grundfalsch"[10] konnte daher Helmholtz die Annahme bezeichnen, daß in der Naturwissenschaft

"eine Tatsache immer die andere erkläre, damit man zur Einsicht in den Zusammenhang komme, ohne das Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung zu verlassen"[11]. Die Physik müsse vielmehr, um wirkliche Erkenntnisse zu machen, "das Gebiet der Sinnlichkeit verlassen und zu unwahrnehmbaren, nur durch Begriffe bestimmten Dingen übergehen"[12]; ihre Aussagen seien eine Systematisierung von "Zeichen"[13] mit unbestimmbarem Wirklichkeitsgehalt: der "Begriff der Substanz (...) bleibt immer problematisch"[14]. Annahmen über das bewußtseinsunabhängige Bestehen einer Wirklichkeit sind "metaphysische Hypothesen"[15], und in Bezug auf die Wirklichkeit kann man bei den Aussagen der Physik nicht einmal von "Bildern" sprechen, "denn ein Bild bildet Gleiches durch Gleiches ab"[16]; es besteht aber zwischen Zeichen und ihren Objekten "keine Art von Ähnlichkeit (...), ebensowenig wie zwischen dem gesprochenen Worte und dem Gegenstand, den wir dadurch bezeichnen"[17].

In dieser physiologischen Fassung des Transzendentalismus zieht sich die Physik aus dem eigentlichen Bereich der Anschauung zurück; denn ihre "Natur" ist eine regelgeleitete Konstruktion mit begrenzter Aussageabsicht, und sie hat keine sinnlichen Qualitäten. Sie ist nicht erlebbar, sie ist, in der poetischen Umsetzung dieses abstrakten epistemologischen Sachverhalts in anschauliche Bilder, "stumm und finster an sich, das heißt eigenschaftslos"[18]; sie kennt "statt Schall und Licht nur Schwingungen eines eigenschaftslosen, dort zur wägbaren, hier zur unwägbaren Materie gewordenen Urstoffes"[19]. Die wahrnehmbaren Tatsachen, Farben, Klänge, Empfindungen, sind deshalb wesentlich subjektive Erscheinungen, und "das mosaische: 'es werde Licht', ist physiologisch falsch. Licht ward erst, als der erste rote Augenpunkt eines Infusoriums zum erstenmal Hell und Dunkel unterschied. Ohne Seh- und ohne Gehörsinnsubstanz wäre diese farbenglühende, tönende Welt um uns her finster und stumm"[20].

Diese autoritative Auskunft über Wirklichkeitsverständnis und epistemologischen Status der physikalischen Erkenntnis fand, das ist etwa an den verschiedenen Auflagen der populären

Schriften von Du Bois-Reymond ablesbar, weite Verbreitung. Sie blieb auch seit den 1880er Jahren unerschüttert in Geltung, und was von Maxwell und vor allem von Ernst Mach in die Rundschau und vor ein breiteres Publikum gelangte, verstärkte nach 1900 den antipositivistisch-skeptizistischen Grundzug der naturwissenschaftlichen Popularphilosophie.[21] Als Max Planck 1913 in seiner von der Deutschen Rundschau gedruckten Rektoratsrede über "Neue Bahnen der physikalischen Erkenntnis"[22] wieder, nach ausdrücklicher Bezugnahme auf Relativitäts- und Quantentheorie, auf die für die literarische Rezeption so wichtige quasi-metaphysische Frage zurückkam, ob denn die Wissenschaft durch ihre jüngsten Fortschritte "der Erkenntnis der Natur selber auch nur einen Schritt näher"[23] gerückt sei, nahm er direkten Rekurs auf die Grundsatzposition von Helmholtz, der "vor 35 Jahren (...) an dieser Stelle ausgeführt hat, daß unsere Wahrnehmungen uns niemals ein Abbild, sondern höchstens ein Zeichen der Außenwelt zu liefern vermögen. Denn um irgend eine Art von Ähnlichkeit zwischen der Eigentümlichkeit der äußeren Einwirkung und der durch sie erregten Empfindung aufzuzeigen, fehlt es an jeglichem Anhaltspunkt; alle Vorstellungen, die wir uns etwa von der Außenwelt machen, spiegeln eben im letzten Grunde doch nur unsere eigenen Empfindungen wieder. (...) Setzen wir einmal den Fall voraus, es sei ein physikalisches Weltbild gefunden worden, das allen zu machenden Ansprüchen genügt, das also alle empirisch gefundenen Naturgesetze vollkommen darzustellen vermag. Dann wird die Behauptung, daß jenes Bild der 'wirklichen' Natur auch nur einigermaßen ähnlich sei, auf keinerlei Weise bewiesen werden können. (...) Hier klafft ein ungeheures Vakuum, in welches keine Wissenschaft je einzudringen vermag, und die Ausfüllung dieses Vakuums ist Sache nicht der reinen, sondern der praktischen Vernunft, ist Sache einer gesunden Weltanschauung"[24].

Damit bestätigte Max Planck, was in Helmholtz' Neukantianismus impliziert war: die Wissenschaft beanspruchte keine jener ideologischen Orientierungsfunktionen, die der klassische Positivismus von den "metaphysischen" zu den "positiven" Disziplinen

verlegen wollte. Die theoretische Vernunft verfuhr kategorial anders als die praktische, und sie versprach auch für alle Zukunft keine Antwort auf deren Fragen. An die Stelle der alten Anschauungen traten nicht neue Anschauungen, und "Weltanschauung" ließ sich überhaupt nicht mehr an Wissenschaft zurückbinden.

Für die Entwicklung der literarischen Essayistik wurde der Rückzug der Naturwissenschaft aus dem Bereich der Weltanschauung und Weltdeutung eine Befreiung. Einerseits erlaubte die neukantianische Epistemologie die problemlose Einfügung der Wissenschaft in die Traditionslinie der ästhetischen Bildung. (Hierzu haben besonders Helmholtz und Du Bois-Reymond ihre ausdrücklichen Beiträge geleistet.) Andererseits entlastete sie die künstlerische Weltdeutung vom Konkurrenzdruck der Wissenschaft und verhalf ihr zu einem neuen Selbstbewußtsein, das sich etwa in Hermann Bahrs Naturalismuskritik deutlich äußerte. Zunächst war es aber die geisteswissenschaftliche Essayistik, die in bewußter Absetzung von der skeptizistischen Naturwissenschaft auf die Übernahme gerade der weltanschaulichen Orientierungsfunktionen zielte. Er habe, schrieb Hermann Grimm in einem Essay über "Deutsche Kunst auf deutschen Universitäten" in der Deutschen Rundschau, "bei den Naturwissenschaften als produzierender Gelehrter gewiß nicht mitzusprechen, aber ihre Unfähigkeit, das, was man eine Weltanschauung nennt, zu liefern, dürfte hervortreten."[25] Sie aber werde vor allem von den Geisteswissenschaften gefordert. "Die jüngere Generation verlangt, daß ihr (...) vor allem wissenschaftliche Überzeugungen eingeflößt werden, Mitteilungen, die eine Weltanschauung gewähren.[26] (...) Man will nicht lernen, man will begeistern. (...) Diese Seite ist die wichtigste bei den Vorlesungen."[27]

Damit ist ein Primat der ideologisch orientierenden über die kognitiv-analytischen Funktionen formuliert, der das Selbstverständnis der Geisteswissenschaften bestimmt, und Dilthey konnte, ebenfalls in der Deutschen Rundschau und wiederum in Konkurrenz zur Naturwissenschaft, erklären, gerade in der Gegenwart, in einer Zeit, da "die dunklen Kräfte der Menschen-

natur die europäische Gesellschaft zu schrecken" begännen,[28] werde die geistige Orientierung besonders wichtig. "Es geht durch die Menschen unserer Tage das Gefühl, daß die Idealität des Lebens erhalten werden muß",[29] und da diese ideelle Basis des Lebens Inhalt der Geisteswissenschaften sei, sei auch "ihre Bedeutung für das Leben (...) heute (...) in mächtigem Aufsteigen begriffen und nicht geringer als die der Naturwissenschaften".[30]

Die geisteswissenschaftliche Essayistik hat so die Emanzipation der ästhetisch-ideellen Weltdeutung vom Wissenschaftsverständnis der Naturwissenschaften vorangetrieben und die Ansprüche einer ästhetischen Lebensreform, von denen später die Rede ist, vorbereitet. Daß die Zuschreibung der weltanschaulichen Orientierungsfunktionen an die Geisteswissenschaften (und mittelbar an die Kunst, vor allem an die Literatur) innerhalb eines bestimmten, traditionell gebildeten bürgerlichen Publikums für plausibel gehalten und akzeptiert wurde, hat Voraussetzungen, die ich hier nicht im Einzelnen entwickeln kann. Sie liegen, ganz allgemein gesprochen, im Fortwirken der liberalen Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts, in der Macht und Herrschaft letztlich nur aus Ideen abgeleitet und nur im Namen von Ideen ausgeübt werden konnten. Sie liegen im Besonderen in der Deutung, die der Reichsgründung von 1871 im Zusammenhang mit diesem liberalen Konzept gegeben wurde. Danach war die Reichsgründung der Vollzug einer nur von der klassischen Literatur gestifteten Einheit. "Diese Literatur vor allem gab uns die geistige Einheit, die dann auch der staatlichen Einheit den Weg gebahnt hat", schrieb Karl Hillebrand in der Deutschen Rundschau,[31] und er konnte so, noch nach einer Vorgeschichte aus Blut und Eisen, als geschichtsbildende Kraft die klassische Literatur vorstellen, als deren Vollstrecker die preußischen Heere erschienen. In der liberalen Geschichtsdeutung bestimmte nicht der Konflikt des konservativen Machtinteresses mit dem organisierten Liberalismus die Vorgeschichte der Reichsgründung; als den Geschichtsprozeß beherrschend erschien eine Bildungsidee, und in Wirklichkeit "folgten alle höheren Stände frei-

willig der Leitung des Lehrerstandes".[32] Nicht die soziale, die ökonomische oder die politische Teilhabe am Staat erschien daher als Integrationsaufgabe der Gegenwart; Basis und Garantie für den Fortbestand des Reiches sollte vielmehr die Bildungstradition sein, auf die dieses Reich sich zurückführte. "Erst wenn wieder alle Söhne der Gebildeten, welche Laufbahn sie auch später ergreifen mögen, bis zu ihrem achtzehnten Lebensjahre auf derselben Bank sitzen, (...) an derselben Quelle ihre geistige Nahrung schöpfen, kann auch wieder von einer deutschen Gesellschaft die Rede sein."[33]

Damit wird deutlich, welcher hohe Rang in diesem Geschichtsbild der ästhetischen Bildung zukommt: "Bestand hat einzig, was der Geist erobert. Über allem ist die Literatur, ihr Werk ist der Mensch".[34] Diese Festlegung, die in Heinrich Manns Zola-Essay die Zuversicht im Gespräch mit der Weisheit trifft, gilt für die Essayistik der Jahrhundertwende überhaupt. Sie bildet die Grundlage, auf der das Selbstbewußtsein der Autoren ruht: daß es der Geist ist, der die politisch-soziale Wirklichkeit schafft, und daß ein Reich keinen Bestand hat, dem "das Rückgrat eines festen Ideenglaubens"[35] fehlt.

Differenzierungen ergeben sich, weil diese ästhetische Norm, die allgemein gilt, auf verschiedene Weise essayistisch zur Wirklichkeit des Kaiserreichs ins Verhältnis gesetzt wird. Die repräsentative Essayistik, wie sie sich vor allem in der Deutschen Rundschau darstellt, setzt Norm und Wirklichkeit problemlos in Übereinstimmung. Der neue Staat gilt ihr als Realisierung der klassischen Bildungstradition, er ist "selbst zum Träger humanistischer Ideen geworden"[36], und die Darstellung seiner Idealität meint Traditionspflege und Projektion der Tradition auf die Dimensionen des neuen Reiches.

Diese "repräsentative" Essayistik bestand im Rahmen der Deutschen Rundschau verhältnismäßig unangefochten fort bis 1914. Aber in den 1890er Jahren verlor die Deutsche Rundschau selbst ihre dominierende Stellung innerhalb der literarischen Essayistik in dem Maße, wie die Zweifel am faktischen Primat der kulturellen Ideale im Kaiserreich sich in neuen Zeitschriften artikulierten

und ein breiteres Publikum erreichten. Neu waren diese Zweifel, die in den 1890er Jahren Raum griffen, nicht. In Reaktion auf die Reichsgründung war gleichzeitig mit der "repräsentativen" auch eine kulturkritische Essayistik entstanden. Sie orientierte sich in gleicher oder vielleicht in noch stärkerer Weise am Primat der ästhetischen Kultur. Aber sie kritisierte die Wirklichkeit des neuen Reiches von Anfang an, weil sie darin nicht den Ausdruck geistiger Prinzipien, nicht die Darstellung einer wirklichen Kultur und eines einheitlichen Stils finden konnte. "Strenge Kriegszucht, natürliche Tapferkeit und Ausdauer, Überlegenheit der Führer, Einheit und Gehorsam der Geführten, kurz, Elemente, die nichts mit der Kultur zu tun haben, verhalfen uns zum Sieg"[37]; es sei ein Wahn zu gleuben, "daß auch die deutsche Kultur in jenem Kampfe gesiegt habe. (...) Dieser Wahn ist höchst verderblich, (...) weil er instande ist, unseren Sieg in eine völlige Niederlage zu verwandeln: in die Niederlage, ja Exstirpation des deutschen Geistes zugungsten des 'Deutschen Reiches'" [38].

Was Nietzsche hier in der ersten der Unzeitgemäßen Betrachtungen als Möglichkeit formuliert, gilt ihm in Wirklichkeit und gilt der kulturkritischen Essayistik überhaupt als Faktum. Sie glaubt zu sehen, "daß das geistige Leben des deutschen Volkes sich gegenwärtig in einem Zustand des (...) Verfalls befindet"[39]. Im Reich dominieren die niederen, die materiellen Interessen: militärische und wirtschaftliche Macht, Pöbelherrschaft des Geldes, demokratische Nivellierung der Kultur und der Aufstieg der kulturfremden Massen zerstören seinen ideellen Bestand, und was sich als Kultur darstellt, ist die stillose Dekoration einer in der Substanz brüchigen Fassade. So zeichnet die kulturkritische Essayistik ins blühende Antlitz des Kaiserreichs die facies Hippocratica der Dekadenz und des Verfalls; sie diagnostiziert Geistferne als die eigentliche Krankheit zum Tode und fordert eine "wahre" Kultur als Garantie der Substanz. Die wahre Kultur der Kulturkritik wird, wie die der repräsentativen Essayistik, im Rückgriff auf Traditionen definiert. Aber ihre historischen Bezugspunkte - Vorsokratiker,

Rembrandt, Dürer - sind enthistorisiert. Die Kulturkritik hat bewußt die philologisch-geisteswissenschaftliche Rückversicherung der repräsentativen Essayistik gelöst, denn sie findet bei der alexandrinischen Gelehrsamkeit der zünftigen Forschung eben die Zeichen von Kulturlosigkeit, die auch das Stigma des Staates sind.

Die kulturkritische Essayistik hat, summarisch gesagt, eine radikale Variante, für die der Name Nietzsches stehen kann, und eine konventionelle Variante, die zunächst durch Paul de Lagarde bezeichnet wird. In beiden Varianten bleibt die Kulturkritik erst die Sache Weniger. Sie hat keine eigenen Zeitschriften und sieht ihr Publikum in gewollter Distanz zur Masse, sei es als "Gemeinde"[40], sei es als Elite der Wissenden, und für einige Autoren ist diese Distanz direkt Voraussetzung der Kulturkritik. Vor allem die radikale Kulturkritik versteht sich als ein gefährliches Wissen, das verborgen gehalten werden muß. Der Staat dürfe "nicht erlauben, daß man der Masse seine innerste Natur offenbare", schreibt Hillebrand, "denn nur vor dem Nichtgekannten hat die Masse Ehrfurcht"[41], und Heinrich Mann verteidigt als Redakteur der Zeitschrift "Das Zwanzigste Jahrhundert" den "einfache(n) Gedanke(n), (...) daß die letzte Aufklärung über das Wesen und Ziel der Dinge, nur mit einer bestimmten allgemeinen Bildung und vor allem nur mit einer gewissen Wohlhabenheit verträglich" sei[42].

Im veränderten Kontext der 1890er Jahre wird die Isolation der kulturkritischen Literatur zunächst durch Langbehns Rembrandt als Erzieher durchbrochen. Sein Erfolg, danach der Aufschwung von Avenarius' Zeitschrift Der Kunstwart und die Gründung des Dürerbundes signalisieren eine neue Entwicklung, in der sich eine breite kulturkritische und kulturreformerische Strömung gegen den Materialismus und die "Realpolitik" des herrschenden Systems richtet.[43] Um "Rembrandt als Erzieher" und um "Dürer als Führer", aber auch um zeitgenössische Autoren wie Stefan George und Karl Kraus oder um Zeitschriften wie Kunstwart und Aktion entstehen verschieden verfaßte Organisationen, die alle über eine lebensreformerische Praxis der

Kunst einen Weg zum Sozialen suchen. Ihre Konzepte wollen einen neuen geistigen Zusammenhang stiften, aber in der Praxis führt ihr kulturreformerischer Neuerungswille zu einer Pluralität von Deutungsentwürfen, deren Konkurrenz zugleich die Krise der ästhetischen Deutungsentwürfe überhaupt ins Bewußtsein bringt.[44]

In diesem Zusammenhang der Krise der ästhetischen Weltdeutung nun gerät die naturwissenschaftliche Grundlagendiskussion, die sich aus dem Bereich der Weltanschauung ausdrücklich zurückgezogen hatte, in einen Rezeptionskontext, der ihre ideologische Askese wieder ideologisiert. Max Planck konnte sich auf eine kontinuierliche Entwicklung der Physik berufen und erklären, es bleibe im Grundsatz unverändert gültig, was Helmholtz vor 35 Jahren ausgeführt hat[45]. Aber anders als Helmholtz, der die "neue" Physik durch die Einordnung in die "alte" Bildung legitimieren wollte, mußte Planck die Fortschritte der physikalischen Theorie gegen eine kulturkritische Deutung abgrenzen, die sie zur Krise der Physik und damit zum Symptom einer Krise der Erkenntnisfähigkeit überhaupt im Rahmen einer allgemeinen Kulturkrise machen wollte. Max Planck widersprach solchen Deutungen: Was als Krise der Physik empfunden werde, sei in Wirklichkeit deren tiefste Betätigung; es sei der "Sieg der großen physikalischen Prinzipien über gewisse, tief eingewurzelte, aber doch nur gewohnheitsmäßige Annahmen und Vorstellungen".[46] Aber bereits die nächsten Rundschaubeiträge machten deutlich, daß sich, entgegen der erklärten Absicht Plancks, eine solche Einordnung in den Krisenkontext der geisteswissenschaftlichen Traditionslinie aufdrängte. Die Physik wurde behandelt als Element in einer allgemeinen "Revolution der Denkart, wie wir sie seit den Vorjahren der Französischen Revolution nicht mehr erlebt haben"[49]; in ihr würden "die sittlichen Grundlagen unserer Lebensführung ebenso wie die künstlerische Produktion und das religiöse Bewußtsein sich als zersetzt erweisen".[48]

Die Stränge der naturwissenschaftlichen und der literarischen Essayistik verknüpfen sich damit wieder. Die Physik wird auf

den geistig-moralischen Bereich bezogen, auf jene "Idealität des Lebens", auf der die Realität vermeintlich ruhte, und sie geriet mit der Krise dieser ästhetisch-idealistischen Deutungsentwürfe und gegen ihre eigene Logik in den Bestand verschiedener Untergangstheorien bis zu Spengler und darüber hinaus.

Nach dem Ersten Weltkrieg waren das Bewußtsein einer umfassenden Krise und das Bedürfnis nach ideologischer Reorientierung, die Erlebnisse von Wertzerfall und Realitätsverlust, aber auch die Suche nach gesunder Weltanschauung und neuer Synthese Schlüsselkonzepte einer Literatur, die sich nun insgesamt an den Linien entlangbewegte, die die Essayistik um 1900 vorgezeichnet hatte. Eine Blütezeit der literarischen Reflexionskultur entstand, in der die unbildlichen, nichtmimetischen Darstellungsformen ihren eigentlichen Höhepunkt erreichten.

Anmerkungen

1 Daß der eingeführte Begriff des Essays im Titel nicht verwendet wird, hat seinen wichtigsten Grund in der Fixierung der Essay-Forschung auf die normativen Probleme dieses Genres; im Mittelpunkt stehen Bemühugen, den Essay von anderen argumentierenden Formen - Feuilleton, Abhandlung, Rezension etc. - abzugrenzen, bestimmte Texte als Pseudoessays auszusondern und einzelne Autoren (vor allem Hermann Grimm und Karl Hillebrand) in den Rang klassischer Essayisten zu befördern. Diese normative Einengung verstellt gerade den Blick für die neu sich herausbildende Poetisierung der nichtfiktionalen Textsorten insgesamt.

2 Die isolierte Äußerung eines Anonymus findet sich bereits früher mit Bezug auf Hermann Grimm in den Preußischen Jahrbüchern. Dort wird der "ächte Essay" als "die ausgeführte prosaische Lyrik unseres modernen Bewußtseins" bezeichnet (Jg. 15, S. 696).

3 Deutsche Rundschau. Herausgegeben von Julius Rodenberg.

Berlin 1874ff. (Nachfolgend zitiert als DR; Zitate werden nachgewiesen mit Bandnummer un Seitenzahl.) DR 41/456.

4 Hillebrand, Karl: Zeiten, Völker und Menschen. Bd. IV: Profile. Berlin 1878. S. 23.

5 Die Zukunft 23/1898. S. 232.

6 Kerr, Alfred: Herr Sudermann, der D... Dichter. Ein kritisches Vademecum. Berlin 1903. S. 15. Später schreibt Kerr: "Was Dichtung zu geben hat, gab meine Dichtung der kritischen Kunst. Fortan ist zu sagen: Dichtung zerfällt in Epik, Lyrik, Dramatik und Kritik". Nach Ludwig Rohner: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung, Neuwied und Berlin 1966. S. 548.

7 Lukács, Georg: Die Seele und die Formen. Essays, Neuwied und Berlin 1971. S. 31.

8 Dieselben äußeren Erscheinungen erzeugen bei verschiedenartigen Sinnesnerven auch verschiedenartige Empfindungen; ebenso lösen verschiedene äußere Eindrücke in einem Nerv immer dieselben Wahrnehmungen aus, z.B.: "Erregung der Sehnerven erzeugt nur Lichtempfindungen, gleichviel, ob er von objektivem Licht, d. h. von Ätherschwingungen getroffen werde oder von elektrischen Strömen (...) oder vom Druck auf den Augapfel". (Hermann von Helmholtz: Vorträge und Reden. Bd.II, Braunschweig 4/1896. S. 220)

9 Ebd. S. 219.

10 Ders.: Philosophische Vorträge und Aufsätze, hrsg. von Herbert Hörz und Siegfried Wollgast, Berlin 1971. S. 37.

11 Ebd.

12 Ebd. S. 38.

13 Ebd. S. 259.

14 Helmholtz, Hermann von: Vorträge und Reden, Bd. II, a. a. O., S. 240.

15 Ebd. S. 239.

16 Helmholtz, Hermann von: Philosophische Vorträge, a. a. O., S. 359.

17 Ebd.

18 Du Bois-Reymond, Emil: Reden. I. Folge: Literatur, Philosophie, Zeitgeschichte, Leipzig 1886. S. 110.

19 Ebd.

20 Ebd. S. 109f.

21 Bahr, Hermann: Das unrettbare Ich. In: H. B.: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften hrsg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1968. S. 183-191.

22 DR 157/251-361.

23 Ebd. S. 359.

24 Ebd.

25 Dr 75/267.

26 Ebd.

27 Ebd. S. 280 f.

28 DR 49/133.

29 Ebd.

30 Ebd. S. 132.

31 DR 27/281.

32 Ebd.

33 Ebd. S. 287.

34 Mann, Heinrich: Zola. In: Die Weißen Blätter. H. 11/Jg. 2 (1915), S. 1380.

35 Ders.: Essays. Hamburg 1960. S. 408.

36 DR 64/39.

37 Nietzsche, Friedrich: Werke. Bd. I, hrsg. von Karl Schlechta. Frankfurt, Berlin, Wien 1976. S. 138.

38 Ebd. S. 137.

39 Langbehn, Julius: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, Leipzig 1922. S. 45.

40 de Lagarde, Paul: Deutsche Schriften. Göttingen 1886. S. 4.

41 Hillebrand, Karl: a. a. O., S. 295 f.

42 Mann, Heinrich: "Reaction!". Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt, hrsg. von Heinrich Mann. II. Halbbd. 5. Jg., S. 4.

Noch direkter heißt es in einem Brief vom 12. April 1892 an Ludwig Ewers: "Beim theoretischen Anarhismus á la Nietzsche muß es wohl bleiben; (...). Das muß aber Philosophenphilosophie sein; es darf kein Hauch davon in die Menge dringen. (...). Ich bin, wie Du sehen kannst, so ziemlich Ultra-Reaktionär, und mein System ist das der Verdummung der Massen, welcher Zweck übrigens sämtliche Mittel heiligt (katholische Kirche usw.)." Heinrich Mann: Briefe an Ludwig Ewers. 1889-1913., Berlin und Weimar 1980. S. 288.

43 Als einen "Idealpolitiker" bezeichnet Momme Nissen seinen Freund Julius Langbehn. Julius Langbehn, a. a. O. S. 31.

44 Kratzsch, Gerhard: Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969. S. 40.

45 DR 157 359.

46 Ebd. S. 354.

47 DR 158/323

48 Ebd.

Hans R i c h t e r (Jena)

Romane des Deutschen

Als Anna Seghers 1933 ins französische Exil kam, begegnete ihr die freundschaftlich-kritische Vermutung, die deutschen Schriftsteller seien vielleicht selbst schuld daran, daß man im Ausland nicht recht verstehen könne, was in Deutschland vor sich geht; es fehle, so soll der Franzose Jean-Richard Bloch gesagt haben, der "deutschen Literatur an den großen gesellschaftlichen Romanen, die das Leben bei uns in Frankreich, in Rußland, in England, in Amerika erklären halfen."[1] Wie man ihren nachfolgenden Werken ablesen kann, hat die Schriftstellerin daraus einen Auftrag für sich selber abgeleitet und jene Kritik insofern anerkannt. In der Tat besitzt die Äußerung Blochs einen beachtlichen Wahrheitsgehalt, wenngleich sich in der Fülle der Erzähllitteratur vom Stechlin Fontanes und von Thomas Manns Buddenbrooks bis zum Streit um den Sergeanten Grischa des Arnold Zweig und Feuchtwangers Erfolg fraglos manche belangvolle epische Auskunft über Deutschland und die Deutschen finden läßt. Und doch ist nicht zu übersehen, daß gerade Werke, die romangeschichtlich bzw. für die Entwicklung der Prosa wichtig wurden, meist weit davon entfernt bleiben, der deutschen Sozietät und der Zeitgeschichte ein bestimmendes Interesse zu widmen. Hermann Hesses erstes Erfolgsbuch führte ein bezeichnendes Desinteresse am zeitgenössischen deutschen Leben vor, Peter Camenzind zieht aus dem abgelegenen Schweizer Heimatdorf Nimikon in die nächsten Städte und von dort, enttäuscht, schließlich wieder zurück an den Ausgangspunkt. Analoge Wendungen, allerdings weit sublimere, weist das Erzählwerk Hesses, wie man weiß, auch in der Folge immer wieder auf.

Rilkes großes Prosabuch blieb allem Deutschen geradezu demonstrativ abgewendet: Sein Held ist ein junger Dichter dänischer Herkunft, und dessen dem Tode zugeneigtes Leben hat Paris zu seiner Haupt-Stadt; vereinzelte Bezugnahmen der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge auf Deutsches rühren nicht entfernt an politische und soziale Fragen Deutschlands. Kafkas Prosa, so intensiv sie auf zeitgenössische Gesellschaftszustände reagiert, handelt doch nicht von Deutschen oder Deutschem, sondern schlechthin von Menschen im Banne der Vergeblichkeit. Der Verfasser des Zauberberg erzählt zwar von einem jungen Norddeutschen, aber er versetzt "des Lebens treuherziges Sorgekind"[2] Hans Castorp sogleich und anhaltend in die supranationale Sphäre eines Schweizer Luxussanatoriums, denn er hat ja eben den "Ehrgeiz (...), ein europäisches Buch"[3] zu bieten. Selbst jener Roman, der mit neuartiger Eindringlichkeit und Dichte zeitgenössisches Großstadtleben im Zentrum der deutschen Metropole packt, Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz, hält weder spezifische Auskünfte über deutsche Zustände bereit, noch stellt er in dem Helden Franz Biberkopf den Prototyp des gegenwärtigen Deutschen oder auch nur das repräsentative Exemplar eines deutschen Transportarbeiters dar; Biberkopf entwickelt sich im Gang des Buches vielmehr immer deutlicher "zu einer Art Jedermann-Figur"[4] zeitgenössischen Alltags. Fragt man aber hartnäckig weiter nach deutscher Romanliteratur aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, die ausdrücklich und entschieden das Ziel verfolgt, epische Bilder des Deutschen zu geben, dann fallen schließlich doch zumindest drei Bücher zugleich auf und fügen sich bei aller sonstigen Ungleichartigkeit und Ungleichwertigkeit zu einer eigentümlichen Dreiheit zusammen: Hermann Burtes Wiltfeber der ewige Deutsche. Die Geschichte eines Heimatsuchers (1912), Heinrich Manns Der Untertan (1918) und Hans Grimms Volk ohne Raum (1926), verbunden durch den Umstand, daß jeder dieser Romane eine Gestalt ins Zentrum stellt, die als typischer Deutscher gelten soll. Wie solche Repräsentanz jeweils angestrebt wird, das sei hier die Frage, die in aufschlußreiche Zusammenhänge zwischen Er-

zählweise und Denkweise der Autoren, aber auch darüber hinausführen wird.

"Der Roman des Deutschen müßte geschrieben werden. Die Zeit ist überreif für ihn."[5] Das konstatiert Heinrich Mann nach intensiv erlebten Aufenthalten in Italien und unter desto beklemmender wirkenden neuen Eindrücken von Deutschland, insbesondere von Berlin. Zur gleichen Zeit ist er übrigens auch schon mit der Erfüllung seines Postulats befaßt. Aber sein Roman des Deutschen hat eine ungewöhnlich lange Entstehungsgeschichte, und während er selbst noch voll mit der Niederschrift seines Untertan beschäftigt ist, präsentiert der acht Jahre jüngere, bis dahin unbekannte Maler und Schriftsteller Hermann Burte (eigentlich Strübe) seinen Wiltfeber, erregt damit nicht unbeträchtliche Aufmerksamkeit und erhält für diesen Roman als erster Autor den im Jahr davor gestifteten Kleist-Preis.[6] Der vollständige Buchtitel verrät bereits viel von dem hohen Anspruch Burtes: Er will eine sozusagen absolut repräsentative nationaltypische Gestalt vorführen und sie offenbar polemisch der alten Sagengestalt des ewigen Juden entgegensetzen. Mit welchen Mitteln versucht er das und wieweit erreicht er sein Ziel? Als Romanautor und überhaupt als Prosaschriftsteller unerfahren, läßt sich Burte keineswegs auf das Abenteuer ein, seinen Helden prozeßhaft aufzubauen, ihn im Verlauf einer weitgespannten Fabel herzuleiten. Zwar gibt es wiederholt rückgreifende Mitteilungen über Wiltfebers Kindheit und Jugend, aber der Autor läßt seinen Helden doch von Anfang an als fertige Figur auftreten. (Es ist also völlig abwegig, das Buch den Entwicklungsromanen zuzuordnen, wie das dennoch immer wieder geschieht.) Burte gründet sein romanhaftes Konstrukt mit einiger Geschicklichkeit konsequent auf das Heimkehrmotiv: Irgendwann zu Beginn des neuen Jahrhunderts passiert Martin Wiltfeber nach neunjährigem Aufenthalt in der Fremde die Grenze zu seiner Heimat. Es ist Mitternacht vor dem Johannistag. Erwartungsvoll sieht der junge Mann, der sich als Dichter fühlt, der Welt seiner Herkunft entgegen. Das gesamte Geschehen des Romans bleibt auf eine auffallend extreme Weise eingeschränkt; alle

unmittelbar dargestellten Vorgänge spielen sich im Umkreis weniger Kilometer im äußersten Südwesten Deutschlands ab, und die Dimension der erzählten Zeit beträgt (von beiläufigen Rückgriffen auf Vorzeitiges abgesehen) lediglich und genau einen Sternentag, ganze vierundzwanzig Stunden. Einerseits mag diese ungewöhnliche Beschränkung dem Bemühen des Autors, eine Gestalt von nationaler Repräsentanz aufzubauen, entschieden entgegenwirken. Andererseits aber sichert er sich dadurch die Möglichkeit, mit seinem Stoff nach Belieben zu verfahren und seinen Helden vielfältig vorteilhaft in Szene zu setzen. Das Bauprinzip der Revue garantiert ihm, daß er keine Schwierigkeiten mit Fabelführung und Komposition hat: Der Weg des Martin Wiltfeber durch jenen Johannistag macht, Station für Station dargestellt, den Roman. Mit Bedeutung versucht Burte den Vorgang aufzuladen, indem er seinem Helden viele Begegnungen mit Dingen und Menschen seiner Heimat organisiert und ihm dadurch immer neue Gelegenheiten verschafft, anspruchsvolle Reden über Gott und die Welt zu führen. Immerhin kommt auf diesem Wege ein breit gefächertes Spektrum von Leuten zusammen, das dem Buch einen Anschein von Fülle verschafft; da Wiltfeber auf Menschen der verschiedensten Klassen und Stände stößt (freilich wie Burte sie sieht), ergibt sich sogar eine Art Gesellschaftspanorama: Vom armen Steinklopfer bis zum Hoch- und Hofadel ist alles so weit vertreten, daß der ungefähre Eindruck entsteht, der Held setze sich im Laufe seiner kritisch-bilanzierenden Heimatsuche wirklich mit der ganzen deutschen Gesellschaft auseinander. Doch am meisten trägt dazu die Behandlung der Zentralgestalt selbst bei. Burte benutzt sie, um sich dem Leser möglichst direkt mitzuteilen und sogar dessen Rezeptionsweise zu steuern, zum Beispiel wenn er durch den Mund des Helden zu verstehen gibt, daß der dargestellte "Fleck Erde im Rheinwinkel", im "Strome der Zeit" gespiegelt, "zum Bilde und Zeichen für Land und Reich"[8] werde. Der Autor sucht seiner Zentralgestalt dadurch die Aura des "ewigen Deutschen"[9] zu verleihen, daß er sie mit beträchtlichem Bildungsgut ausstattet, als körperlich ungemein leistungsfähig (Meister im

Fünfkampf!), als tiefen Denker, als Kinder einer neudeutschen weltlichen Religion, geistreichen Redner und souveränen Kulturkritiker großen Stils ausgibt. Allenthalben flattern dem Wiltfeber Spruchbänder aus dem Munde, deren Kernsätze Burte dann auch noch durch Sperrung herausstellt. Eine der wichtigsten Sentenzen formuliert der Held zu mittäglicher Stunde im Gespräch mit Ursula von Brittloppen, jener hehren Dame, mit der er sich am Ende des Buches auf hohem Berge lustvoll vereinigt und vom Blitz tödlich getroffen wird; er sagt mitten im Roman: "Die Geistigen müssen herrschen und das Volk muß gehorchen: Das ist das Ziel, zu welchem noch kein Weg ist."[10] Der Satz erklärt nicht nur das Scheitern des Helden und seiner Heimatsuche, er markiert zugleich den ideologischen Kern des Romans: Hermann Burte schafft mit seinem Martin Wiltfeber insofern (aber auch nur insofern) tatsächlich eine repräsentative deutsche Figur, als er seinen Helden zum exponierten Träger von Ideen macht, die sich in der weiteren deutschen Geschichte ebenso breit wie folgenreich auswirken sollten: Rassismus, Antisemitismus, Nationalismus, Kriegsbereitschaft, Antikommunismus und Antidemokratimus werden, mit andern Elementen vermengt, als geistige Substanz einer durchweg positiv bewerteten Figur versuchsweise attraktiv gemacht. Die militant antidemokratische und bewußt antisozialistische Haltung des Autors spricht sich besonders deutlich und konzentriert in dem Bericht des alten Behringer aus, der seinen Hof dadurch zugrunde richtete, daß er sein Gesinde an Gewinn und Leitung beteiligen zu müssen glaubte. (Nicht von ungefähr wurde dieses 10. Kapitel des Romans als separate Erzählung in großen Auflagen vertrieben schon in den 20er, erst recht aber in den 30er und 40er Jahren.[11]) Wenn Burtes Buch in Hitlerdeutschland nicht größere Schätzung erfuhr, dann sicher nur deshalb, weil sein Autor den Helden noch nicht zum Ziel zu führen wußte, sondern individualistisch resignieren und scheitern ließ.[12]

Hans Grimm nun hat den Versuch Burtes in Volk ohne Raum zugleich verworfen und aufgenommen. Das Grimmsche Titelmotiv deutet auf einen scheinbar ganz anderen Ansatz. Aber die Raum-

Suche von Hans Grimms Hauptfigur Cornelius Friebott ist dennoch eine Art Heimatsuche, allerdings eine zeitlich wie räumlich ungemein weit getriebene. Das hat seine tiefen Gründe zweifellos in den geschichtlichen Vorgängen, die inzwischen abgelaufen sind (Grimm beginnt seinen Roman rund ein Jahrzehnt später als Burte), nicht zuletzt aber in den Erfahrungen des Autors: Grimm hat sich nicht nur in Großbritannien aufgehalten (wie der jüngere Burte später ebenfalls), sondern war auch lange in Afrika tätig, studierte am Kolonialinstitut in Hamburg, arbeitete gegen Ende des ersten Weltkrieges auf Veranlassung des Kolonialministers in der Auslandsabteilung der Obersten Heeresleitung. Die völlige Andersartigkeit des Grimmschen Romans wird durch die ganz andere Anlage des Helden und der Fabel vermittelt: Cornelius Friebott wird als einer vorgeführt, für den in seiner engeren Heimat und letztlich auch in Deutschland kein Platz sei, der sich in Afrika eine neue Heimat erarbeitet, aber von dort vertrieben und, nach Deutschland zurückgekehrt, getötet wird, weil er die Erfahrung seines Lebens den angeblich unaufgeklärten Deutschen als Wanderredner vermitteln will. Anders als Wiltfeber ist Friebott kein Genie, kein Dichter, keine Herrschernatur, sondern - wenigstens zunächst - ein beliebiger Deutscher, der dort kein Auskommen findet, wo er zu Hause ist, und also ausziehen muß, sein Glück anderswo zu suchen. Aus anders gesehenen Gründen präsentiert er sich dann aber doch als ein "ewiger Deutscher" wie Wiltfeber. Während Wiltfeber seine Heimat nicht mehr akzeptiert, weil sie seinen Erwartungen nicht entspricht, soll an der langen Geschichte des Friebott bewiesen werden, daß deutschland keinen Platz für seine eigenen Kinder habe. Von der fixen Idee besessen, daß die Deutschen bei der Aufteilung von Lebensraum auf eine unerträgliche Weise zu kurz gekommen seien, deutet Hans Grimm den Lebenslauf seines Helden schlechthin als Offenbarung deutschen Schicksals. Grimm stellt sich zwar, im Unterschied zu Burte, wirklich auf ein episches Entwickeln seines Helden und seines Stoffes ein. Er kann oder will aber nicht auf die Beweiskraft seines Erzählens bauen, sondern organisiert sich schon in einem

Einleitungsstück die Möglichkeit, seine Interpretation des Erzählten von vornherein mitzugeben, und bereitet dadurch zugleich auch spätere Einmischungen in seinen Roman vor. Gefühlvoll-feierlich, unter dezenter Einbeziehung seiner Person und seiner Kinder und mittels vertraulicher Ansprache an den möglicherweise zweifelnden Leser exponiert der Autor sein Anliegen. Mit werbenden Worten sucht Grimm seinem Publikum den Gedanken deutscher Schicksalsgemeinschaft nahezulegen und dadurch zumindest dem Ansatz des Romans Glaubwürdigkeit zu verschaffen: Das "Leben, das in diesem Buche geschildert wird", zeige "unser gemeinsames deutsches Schicksal nackend, wie es ja zuweilen geschieht, daß die Geschichte eines einfachen Mannes zugleich das Geschick seines Volkes enthüllt"[13]. Hans Grimm kann sich jedoch damit noch nicht zufriedengeben; er behauptet, daß "in unsere ungeheuerlichste Angelegenheit hier ein breiter Einblick sein wird" und daß deshalb dem Buch die Glocken vorausläuten müssen, denn der Leser meine doch wohl nicht etwa,"daß er irgend Größeres gebe auf Erden und im Himmel als die letzte Schicksalsfrage unseres Volkes?"[14]

Während Burte es mit der Propagierung eines höchst prätentiösen Helden versucht, entscheidet sich Grimm für die aufwendige Beschreibung einer gleichsam gewöhnlichen Biographie und deren hartnäckige Erhöhung zum nationalen Exempel. Zunächst weit in die Vergangenheit der Leute aus dem Wesertal zurückgreifend, beginnt Grimm mit schier unermüdlicher Ausdauer die lange Geschichte des Cornelius Friebott bis über dessen Tod hinaus zu erzählen. Einige Lebensstationen des Helden sollen hier kurz genannt, der Handlungsbogen wenigstens angedeutet werden: Kunsttischlerlehre, Dienst bei der Kriegsmarine, Arbeit im heimatlichen Steinbruch mangels einer passenden Stelle, Tätigkeit als Modelltischler im Bochumer Gießwerk, aber die Abneigung Friebotts gegen des Meisters Werben für christliches Sektenwesen und seine Sympathie für die Sozialdemokraten führen zur Entlassung; als Kohlekumpel wird er in eine Schlagwetterkatastrophe verwickelt, als öffentlicher Ankläger der Unternehmergesellschaft mit Gefängnis bestraft, danach mit

Vaters ganzem Ersparten zur Auswanderung nach Afrika befähigt. Friebott arbeitet im Süden des schwarzen Kontinents (eine Zeitlang als Liebhaber einer wohlhabenden Witwe, deren glücklicher Erbe er später wird), nimmt am Burenkrieg gegen England teil und verbringt die Gefangenschaft auf St. Helena. Dann beginnt eine neue Etappe seines Lebens in Afrika, in deren Verlauf er zum Bauunternehmer und Mitbesitzer eines Diamantenfelds, bald aber zum Gegenstand britischer Justiz, ein zum Tode Verurteilter und ein vielfach gefährdeter Flüchtling wird. Die früh angelegte Liebesgeschichte gestaltet Grimm auf geradezu rührselig-märchenhafte Weise: Statt der großen Jugendliebe kommt eine andere bekannte Landsmännin zu Friebott nach Afrika, wird aber die Ehepartnerin des Friebott-Freundes Wessel (der den Sozialdemokraten die Treue hält und deshalb ohnedies der Friebott-Freundschaft verlustig geht.) Bei seinem Deutschlandbesuch 1912 aber lernt der Romanheld ein Mädchen kennen, das ihn an die einstige Jugendgeliebte erinnert (es ist deren uneheliche Tochter) und schließlich seine Frau wird. Den Anschein der Authentizität erhält die Lebensgeschichte Friebotts dadurch, daß sie an vielen Punkten nachprüfbar auf politisch-historische und topographische Tatsachen bezogen wird. Einer der markantesten von diesen Punkten ist die sechzehn Seiten lange Teil-Darstellung des Chemnitzer Parteitages der Sozialdemokratischen Partei; am 21. 9. 1912, dem 6. Verhandlungstag, wurde über das Ausschlußverfahren gegen Gerhard Hildebrand diskutiert und entschieden, und Grimm bezieht diesen Vorgang in seinen Roman ein, indem er erzählt, daß Friebott daran teilnimmt, weil er Hildebrands Ansichten kennt und teilt.[15] (Er hat schon in Afrika Hildebrands Buch "Die Erschütterung der Industrieherrschaft und des Industriesozialismus" mit Zustimmund gelesen, weil es die Kolonialpolitik des imperialistischen Deutschland unterstützt.) Aber mit dem Einflechten bekannter Fakten und Daten von der Kaiserfahrt durch den neuen Nord-Ostsee-Kanal (1895) über die Krüger-Depesche, den Feldzug gegen die Hottentotten bis zur Konferenz von Locarno (1925) kann sich Grimm offenbar nicht zufriedengeben; er geht weiter.

Burte hatte sich am Ende des 10. Kapitels (er selbst sagt statt Kapitel deutschtümelnd "Hauptstück") als Ohrenzeuge des wichtigen Gesprächs zwischen dem Romanhelden, dessen potentiellem Apostel Johannes Renk und dem entwurzelten Bauern Behringer ausdrücklich als Jüngling Hermann Burte selbst in die Handlung eingebaut, um wenigstens an einer Stelle eine Legitimation als zuständiger und zuverlässiger Erzähler vorzuweisen.[16] Grimm geht nun darüber weit hinaus unt entwickelt dieses Mittel zu einem wichtigen Bestandteil seiner erzählerischen Konzeption: An jedem Ende beider Bände von Volk ohne Raum führt sich der Autor unter dem Namen Hans Grimm ausgiebig selber ein. Im ersten Band[17] führt er sich zunächst als afrikanischer Kaufmann ein, der die dargestellte Welt selbst aktiv erlebt hat und jahrelang in sie einbezogen war, erzählt von seiner Herkunft und Haltung, und schließlich demonstriert er, wie Cornelius Friebott bei ihm als Besuch erscheint und sich dabei sogar eine Verwandtschaft zwischen ihnen herausstellt. Die detailliert entfaltete Gesprächsszene wird zum Konsens der Meinungen über die deutschen Angelegenheiten geführt. Am Schluß des zweiten Bandes aber erfolgt die Einbeziehung des Autor-Erzählers in die unmittelbare Darstellung noch weit ausführlicher und gewichtiger.[18] Fast achtzig Seiten lang sichert sich Grimm dort die Möglichkeit fortgesetzter direkt-bekenntnishafter Einmischung, unmittelbarer Diskussion der Nachkriegsentwicklung, der Vorführung seines Wiedersehens mit dem zum Volksredner gewordenen Romanhelden, der die Aufklärung der Leute über ihre Raumlosigkeit zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat und, wegen eines Unfalls zu längerem Aufenthalt im Hause Grimm verurteilt, dort seine ganze Geschichte erzählt: Einen sinnfälligeren Ausweis dafür, daß der Autor befähigt, befugt und gleichsam beauftragt ist, Friebotts Geschichte zu erzählen, konnte sich Grimm kaum beschaffen. Aber damit nicht genug: Da der Wanderprediger Friebott durch einen Steinwurf der "Roten" getötet wird, gerät der in die Handlung einbezogene Hans Grimm noch in die Rolle eines Vertrauten der jungen Witwe und schließlich des geistigen Testamentsvollstreckers.

Durch die erzählstrategisch wichtigen Elemente des Buches wird

der massige, über weite Strecken kunstlose und einförmige Bericht über das Leben Friebotts nicht nur künstlerisch angehoben, durch sie wird auch die penetrante politische Didaktik des ganzen Unternehmens mit dem publikumswirksamen Nimbus ethischer Pflichterfüllung versehen. Andererseits darf aber auch nicht verkannt werden, daß die ermüdende Ausführlichkeit ein Mittel demagogischer Überredung des Lesers ist. Durch die breite Stofflichkeit des Erzählens werden wesentliche Seiten der Friebott-Biographie verdunkelt bzw. der kritischen Aufmerksamkeit des Lesers entrückt: Es geschieht sozusagen unversehens und selbstverständlich, daß sich der halbwegs sozialdemokratische Prolet und Unglücksrabe Friebott innerhalb von zehn Jahren zum wohlhabenden Unternehmer, zum Bourgeois mausert. Während sehr auffällig gemacht wird, daß er trotz seiner angeblich unschuldigen Tüchtigkeit in Afrika von dort fliehen muß, bleibt nahezu verborgen, daß er im Grunde ein schäbiger Renegat ist. Grimm tut freilich auch einiges Zusätzliche, um diesen Umstand zu verunklären: Er denunziert die Sozialdemokraten zunächst moralisch (sie sind Eiferer und Querulanten), dann politisch (sie leisten dem äußeren Feind Handlangerdienste und verraten überhaupt das, was Grimm für die nationalen Interessen hält). Die Geschichte des Cornelius Friebott die Grimm als deutsches Schicksal ausgibt, ist im Kern das Muster eines Klassenwechsels vom Proletariat zur Bourgeoisie, behandelt als die belehrende Leidensgeschichte eines Belehrten und deshalb von den Unbelehrbaren Getöteten, eine weltliche Legende demagogischen Charakters und antikommunistischer Tendenz. Ausdrückliche Bekämpfung des proletarischen Internationalismus und wörtliche Befürwortung des Nationalsozialismus finden sich bei Grimm ebenso selbstverständlich zusammen[19] wie die leitmotivische Behauptung, daß den Deutschen Raum fehle[20], und das Bedauern darüber, daß am 9. November 1923 "Wagemutige und Sehnsüchtige in München zusammengeschossen wurden von anderen Deutschen."[21] Da Grimm den Hinweis auf den ersten Hitlerputsch und die Schlußpointe der Fabel, also den Tod des Friebott durch einen Steinwurf aus den Reihen der Linken, sowohl durch die Datierung wie durch sein

Erzählen engstens verknüpft, verleiht er dem Romanhelden gleichsam den Anschein eines Märtyrers der "nationalen Erhebung". Wenn Werner Welzig immer noch meint, in Grimms Roman stehe "die Gestalt des Cornelius Friebott (...) stellvertretend für das Volk"[22], dann mag er schon recht haben, freilich nur aus der Sicht Grimms und der von diesem belletristisch bedienten Nationalsozialisten.

Wieweit ist nun aber Heinrich Manns Meisterwerk Der Untertan Roman des Deutschen? Und was stiftet die vielbewunderte Repräsentanz des Diederich Heßling? Um ganz Wesentliches gleich vorwegzunehmen: Welche Züge deutschen Wesens der Held des Untertan auch immer aufweist, er ist (einmal herangewachsen) durchweg ein neudeutscher kapitalistischer Unternehmer, ist Widerpart des Altliberalen wie des Arbeiters, also niemals Stellvertreter des Volks. Die tatsächliche Typik Heßlings wird ohne alle deutende oder kommentierende Einmischung des Autors bzw. Autor-Erzählers hergestellt. Dabei erscheint Der Untertan, verglichen mit den Büchern Burtes und Grimms, in seiner Darbietungsweise erstaunlich konventionell. Ein verborgener allwissender Erzähler führt die Geschichte des Helden von seiner Kindheit bis zu seinem Endsieg streng chronologisch vor. Nichts geschieht, was dem Leser zweifelhaft erscheinen ließe, daß er hier ein Werk der Fiktion vor sich hat und daß der Romanheld eine erfundene Figur ist. Zugleich geschieht aber auch sehr vieles, was bewirkt, daß das Wesen und Wirken der Zentralgestalt den überzeugenden ästhetischen Schein des politisch-historisch Wahren und gar eine Authentizität erhält, die von der weiteren deutschen Geschichte geradezu bestürzend bestätigt worden ist. Was die Echtheit der Heßling-Figur von allem Anfang sichert, ist der bislang wenig gewürdigte Umstand, daß der Autor sie psychologisch herleitet. Heinrich Mann folgt exakt dem psychologisch-analytischen Programm des Einleitungssatzes, nur daß er sogleich auch die externen Bedingungen für Heßlings Persönlichkeitsentwicklung berücksichtigt. Mit denkbar geringem Aufwand, jedoch mit bestechender epischer Evidenz zeichnet er mit dem Bild seines Helden zugleich ein Bild jener Verhältnisse,

die ihn prägen und beizeiten zum begeisterten Anhänger des Kaisers machen. Der Autor kann diese Verhältnisse so komplex wie nötig erfassen, weil er mittels der Heßling-Biographie von vornherein eine zwingende Verbindung zwischen dem kunstvoll erfundenen deutschen Kleinkosmos Netzig (der Provinz) und dem exakt porträtierten Berlin (der Metropole und Residenz) schafft. Das ermöglicht, im Verlauf der nachfolgenden Handlung politische Vorgänge in der Reichshauptstadt immer wieder sozusagen spielend auf das Leben in Netzig zu beziehen oder sogar in die kleine Welt Netzigs hineinzuprojizieren. Auf dieser Grundlage aber kann der Dichter die dialektische Verknüpfung von Fiktivem und Verbürgtem noch ein weiteres Mal herstellen: Des Helden früher Aufenthalt in Berlin führt zu seiner ersten persönlichen Begegnung mit Wilhelm II., und zwar im Kontext eines geschichtsnotorischen Ereignisses[23]. Dadurch werden nicht nur weitere Begegnungen beider Personen künstlerisch vorbereitet; Heinrich Mann entwickelt vielmehr aus dem ersten Zusammentreffen Heßlings mit dem Monarchen ebenso konsequent wie elegant eine Kette von vielsagenden Pointen, die ich als eine Art ideeller Fabel herausstellen möchte; als Kapitelschlüsse deutlich hervorgekehrt, dienen sie der Typisierung des Helden ganz wesentlich: Mit offenem Munde in einem Tiergarten-Tümpel sitzend, wird der dem Kaiser fanatisch nachgeeilte Heßling von dem vorerst einen Gegner befürchtenden Monarchen erleichtert-lachend als "treuer Untertan"[24] erkannt (1. Kapitel). Am Ende seiner Berliner Lehrjahre legt sich Heßling die Barttracht Wilhelms zu und sieht im Spiegel erschrocken seine Augen, "als blitzten sie aus dem Gesicht der Macht"[25] (2. Kapitel). Ein von ihm erfundenes, auf Netziger Vorgänge bezogenes Kaisertelegramm vorlesend, erscheint Heßling dem Redakteur der Lokalzeitung fast wie der Monarch selbst (3. Kapitel). Bei seiner Aufnahme in den Kriegerverein zitiert Heßling ein angebliches Kaiserwort, das kommende große Politik betrifft und durch sie dann buchstäblich bestätigt wird (4. Kapitel). Der Stadtverordnete Heßling erhält am Hochzeitstag den Kronenorden IV. Klasse (5. Kapitel). Generaldirektor des Großunternehmens Gausenfeld, empfängt Diederich

Heßling bei der festlichen Einweihung des von ihm geschäftstüchtig inspirierten Denkmals für Kaiser Wilhelm den Großen schließlich den Wilhelms-Orden "für hervorragende Verdienste um die Wohlfahrt und Veredelung des Volkes"[26] (6. und letztes Kapitel). Als sinntragende Über-Fabel dient diese Klimax der Kapitelschlüsse vor allem dadurch, daß sie der wechselseitigen Definition des einen durch den anderen dient, des Untertanen durch den Monarchen und des Monarchen durch den Untertanen. Ideal funktionieren kann dies freilich nur auf der Voraussetzung, die Heinrich Mann "mit unvergleichlicher Kunst"[27] schafft, daß die Romanhandlung eine epische Fülle von Figuren, Beziehungen und Ereignissen als tragenden Grund bietet. Obzwar nur zum Zwecke seiner politisch-moralischen Hinrichtung erfunden, wird Diederich Heßling mit größter Sorgfalt und Stimmigkeit im Kontext eines kompletten sozialen Kosmos aufgebaut und entwickelt. Weil der Autor zeigen will, daß sein Held den Ungeist der wilhelminischen Epoche aus Berlin in die Provinz trägt, kehrt er am Ende des 2. Kapitels das Erzogensein Heßlings heraus[28]; das darf aber nicht von der Tatsache ablenken, daß die weitere Handlung den Helden immer noch in Entwicklung vorführt und die Figur erst am Ende des Buches wirklich fertig ist (wenn sie, den Wilhelm-Orden an der Brust, machtblitzend dem sterbenden Buck als der Teufel erscheinen kann[29]). Und der Typisierung Heßlings als eines politisch-sozialen Verhaltensmusters kommt auch der Umstand zugute, daß Heinrich Mann an ihm noch in den unterschiedlichsten Momenten und Phasen seiner Karriere immer wieder aufs neue die von Anfang an wirkende innere Widersprüchlichkeit entdeckt: Diederich Heßling bleibt bei aller satirischen Absicht des Autors immer in seinen Aktionen und Reaktionen (die durchaus als differenzierte emotionale Reaktionen erfaßt werden) eine menschlich-lebendige, kontrollierbare und insofern stets nachvollziehbare Figur. Ihre hochgradige Repräsentanz wird nicht zuletzt dadurch bewerkstelligt, daß ihr gesellschaftlicher Lebens- und Handlungsraum nach allen Seiten hin differenziert ausgeleuchtet wird. Zwischen Staatspitze oben und arbeitlosen Arbeitern unten gibt

es keine Klasse und Schicht, die nicht in relativ selbständigen Gestalten vertreten wäre, gibt es keine Seite des öffentlichen Lebens, die nicht direkt oder indirekt reflektiert würde, und es mangelt auch nicht an Blicken ins unöffentliche Leben der herrschenden Gesellschaft. All das wirkt selbstverständlich anreichernd auf die Gestalt des Helden zurück, zumal Heßling vieles davon zum Gegenstand seiner persönlichen Kalkulationen macht. Es erlaubt dem Autor aber auch, den Helden gleichsam als Ideologen dieser ganzen Welt vorzustellen, ohne die Figur dabei zu überfordern. Heinrich Mann läßt Heßling eine wachsende Fähigkeit zukommen, den beredten Verfechter des Wilhelminismus zu spielen: Seine eigenen Zwecke verdeckend, Kaiserworte eilfertig verarbeitend (ja vorwegnehmend), Denunziation und Demagogie nicht scheuend, bewährt er sich als Pionier der von Staats wegen erwünschten öffentlichen Meinung. Dank der immanenten Wertung des Autors, der Heßlings Reden ironisch entlarvend einfunktioniert, charakterisiert sich Diederich Heßling unentwegt selbst als Heuchler und als Ausbund moralischer Häßlichkeit. Insbesondere trägt er zu seiner Selbstcharakteristik als Deutscher bei, wenn er allenthalben mitteilt, was deutsch und Deutschtum sei, was ein deutscher Charakter und ein deutscher Mann sei, was deutsche Zucht und Sitte, was deutsche Treue, eine deutsche Familie, die deutsche Barttracht, deutsche Kunst und anderes Deutsche mehr sei. Roman des Deutschen ist Heinrich Manns Untertan mithin gerade durch die erbitterte Abweisung und Abstrafung des deutschen Nationalismus, den der sozialkritische Realist mit egoistischem Besitz- und Machtstreben, mit Untertanengeist und Kaiserverehrung unauflöslich verbunden findet. Durch diese Eigenschafteln allein aber hätte Heßling nicht seine historische Dimension als Verkörperung einer ganzen zu Ende gehenden Epoche gewonnen; die vermittelt ihm sein Erfinder erst durch die genial genutzte Folie des letzten deutschen Kaisers. (Bestätigt wird das übrigens durch den Substanzverlust der Heßlingfigur, den sie bei ihrer Weiterverwendung in dem Roman Die Armen erleidet.)

Ganz davon abgesehen, daß jedes Meisterwerk unwiederholbar

ist, konnte deshalb gerade der Untertan keine spezifische Romantradition stiften. Die Heinrich Manns Richtung folgenden, ideologisch über ihn hinausgehenden Autoren mußten seine Leistung auf völlig andere Weise zu nutzen verstehen als durch den Versuch einfacher Fortsetzung oder Analogiebildung. Sie mußten oder konnten aber auch in der polemischen Reaktion auf die irreführenden Muster der Burte und Grimm weiterführende Ansätze für die romanhafte Gestaltung zentraler Lebensporbleme der deutschen Nation finden. Ein kurzer Ausblick, der unsere Betrachtung abschließen und zusätzlich motivieren wird, mag das andeuten. Johannes R. Bechers Experimentalroman Levisite oder Der einzig gerechte Krieg, im gleichen Jahr wie Volk ohne Raum erschienen, erzählt unter anderem die Geschichte eines jungen Deutschen, der in mehrfacher Hinsicht einen Gegenentwurf zu Cornelius Friebott darstellt: Peter Friedjung, Bürgersohn und Kriegsfreiwilliger von 1914, findet Anschluß an die kommunistische Bewegung, demonstriert zusammen mit friedlichen Arbeitern gegen die Vorbereitung eines neuen imperialistischen Krieges und wird dabei von der brutal zuschlagenden Reaktion tödlich verletzt. Aber Becher korrigiert die Friebott-Legende nicht nur durch die Darstellung eines gegenläufigen Klassenwechsels und die Anklage des weißen Terrors, sondern auch durch die Einordnung von Friedjungs Schicksal in den weltweiten Klassenkampf um die Zukunft der Menschheit und, damit im Zusammenhang, durch die prinzipiell richtige Darstellung des Verhältnisses von Nationalem und Internationalem.[30] Er weist damit einen Weg, den er selbst allerdings nicht geradlinig weiter verfolgt. Sein Exilroman Abschied, stofflich auf Deutschland zurückgezogen, führt eine autobiographische Figur vor, die als programmatische Alternative zu Heßling gestaltet ist: Dem Helden Hans Gastl gelingt am Ende der vielfältig verzögerte Ausbruch aus der Untertanen und Krieg produzierenden Väterwelt, so daß er zum Modell eines Wandlungshelden wird, wie ihn dann der frühe Roman der DDR braucht. Eindringliches Befragen des Deutschen nach seinem sozialhistorischen Ort und seinem humanen Wert, nach seinem Wesen und Treiben mußte den soziali-

stisch orientierten Erzähler von der Konzentration auf den Einzelhelden wegführen und zur Entwicklung von Strukturen anregen, die durch mehr oder weniger konzentrierte Figurengruppen Möglichkeiten differenzierender Wirklichkeitsanalyse sicherten. Das Unzeitgemäße und Abwegige der Versuche, mittels herausgehobener Einzelhelden positive Bilder des Deutschen schlechthin zu setzen, wird am klarsten offenbar, wenn man die bedeutenden Alternativen dagegenstellt, wie vor allem Anna Seghers sie in den 30er und 40er Jahren schuf: Da ist ihr Meisterwerk Das siebte Kreuz mit seiner Sieben-Tage-Fabel. Mag Georg Heisler darin auch eine besondere kompositorische Funktion haben, so trägt er doch bei weitem nicht allein die Querschnittshandlung des Romans Das siebte Kreuz, mittels deren die Autorin visionär die ferne Heimatlandschaft vom Herbst 1937 erfaßt und als poetische Summe tiefer Einblicke in das Denken und Handeln einer Vielzahl von Menschen gründlich Auskunft über das Deutschland und die Deutschen jener Zeit gibt. Und da ist das große Gegenstück zum zeitlich zusammengezogenen Deutschland-Roman Das siebte Kreuz, der epische Längsschnitt durch die fünfundzwanzig Jahre deutschen Lebens vom Januar 1919 bis zum Ende des zweiten Weltkriegs, der Roman Die Toten bleiben jung. Ist es nun blanker Zufall, daß sich Heislers Weg durch die gefährlich verfremdete Heimat mit einiger Phantasie wie eine scharf realistische Korrektur von Wiltfebers Heimatsuche lesen läßt? Und kommt es ganz von ungefähr, daß sich Die Toten bleiben jung wie ein bewußt ausgeführter Gegenentwurf zu Volk ohne Raum darstellt? Während Grimm seine ganz auf den Einzelhelden gestellte Geschichte willkürlich-demagogisch für deutsches Schicksal schlechthin ausgibt und auf die böse Pointe des Helden-Todes durch die Roten hinführt, geht Anna Seghers weitsichtig und im besten Sinne umständlich der geschichtlichen Wahrheit wirklich auf den Grund. Von der Ermordung des Spartakisten Erwin durch die deutschen Weißgardisten ausgehend, entwickelt sie eine vielsträngige Handlung, durch die deutsches Schicksal (samt Gewinn und Verlust von Raum) entmystifiziert und transparent gemacht wird, schafft sie einen zwar nicht erzähltechnisch, aber

konzeptionell völlig neuartigen Roman des Deutschen, der diesen Namen insofern erst eigentlich verdient, als er, um Hermann Hesses Worte zu gebrauchen, mit dichterischer Kraft "die Geschichte des deutschen Nationalismus und des deutschen Kommunismus erzählt"[31].

Anmerkungen

1 Seghers, Anna: Ansprache in Weimar (Rede auf dem Internationalen Schriftstellertreffen 1965). In: Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Bd. I. Die Tendenz in der reinen Kunst, Berlin 1970. S. 153.

2 Mann, Thomas: Der Zauberberg. Gesammelte Werke. Bd. 2, Berlin 1955. S. 1014.

3 Mann, Thomas: Vom Geist der Medizin. Offener Brief an den Herausgeber der "Deutschen Medizinischen Wochenschrift". Gesammelte Werke. Bd. 11, S. 731.

4 Kähler, Hermann: Döblins "Berlin Alexanderplatz". Döblins Naturphilosophie und der Roman. In: Weimarer Beiträge, Nr. 11/Jg. 28 (1982) S. 35.

5 Heinrich Mann an René Schickele am 31. Dezember 1907, zitiert nach: Heinrich Mann 1871-1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern, Berlin und Weimar 1971. S. 124.

6 Vgl. Ödön von Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald. Herausgegeben von Traugott Krischke. Frankfurt am Main 1983. S. 39.

7 Vgl. Hubert Orłowski: Untersuchungen zum falschen Bewußtsein im deutschen Entwicklungsroman, Poznań 1971. S. 119.

8 Burte, Hermann: Wiltfeber der ewige Deutsche, Leipzig 1912. S. 79 (im Original gesperrt). Vgl. dort auch S. 68: "Denn diese Welt hier ist ein Abbild der großen (...)".

9 Das Motiv meint bei Burte nicht Unfähigkeit zu sterben, wie in der Sage vom ewigen Juden, sondern den unangepaßten

und unzeitgemäßen Deutschen, der deshalb von den Wurstigen verfolgt und geplagt wird, heimatlos, unstet im Reiche umherirren muß und insofern den ewigen Juden ablöst. Vgl. Hermann Burte, a. a. O., S. 208, ferner 206, 210, 211, 227, 236, 237 und 339.

10 Ebd. S. 181 (im Original gesperrt).

11 Vgl. Zehntes Hauptstück: Vom Hofe, welcher unterging. Ebd. S. 239-291.

12 Eine Münsteraner Dissertation von 1935 kritisierte Burtes Buch: Wiltfeber sei nicht der ewige Deutsche, sondern nur ein Deutscher des Jahres 1911, der noch nicht zur Entscheidung und zur Klärung komme. Vgl. Arthur Sack: Burtes "Wiltfeber", der heimatlose "Zwischenmensch". Bochum 1936. S. 38. Dagegen betont ein nazistisch orientierter Apologet Burtes, der offensichtlich zum Freundeskreis des Autors gehört, in einer Monographie die präfaschistische Note des Romans: "Der Durchbruch dieser deutschen Volksbewegung konnte letztlich nur mit politischen Machtmitteln erfolgen. Aber als Seher, Sichter und Sager wird dem Darsteller dieser um neuen Sinn ringenden Kampfzeit immer die Gestalt des Wiltfeberdeutschen erscheinen müssen, weil dieser schon warnend vor Krieg und Zusammenbruch das Hakenkreuz als rettende Heilsrune erhob" (Max Dufner-Greif: Der Wiltfeberdeutsche Hermann Burte. Karlsruhe 1938. S. 3). Tatsächlich läßt Burte, seinen Helden gelegentlich ein Heldenkreuz in den Sand zeichnen; vgl. Burte, a. a. O., S. 89.

13 Grimm, Hans: Volk ohne Raum. Ungekürzte Ausgabe in einem Band. Gütersloh o. J., S. 10.

14 Ebd.

15 Vgl. ebd. S. 936-952. An dieser Passage läßt sich besonders gut Grimms Technik im Umgang mit dem vorgefundenen Material studieren; er zitiert vielfach das Protokoll des sozialdemokratischen Parteitags, hält sich aber nicht streng an den Wortlaut, montiert stellenweise auch Zitate aus dem

dort diskutierten Buch Gerhard Hildebrands ein, die im Protokoll nicht zu finden sind, kurz: er manipuliert das Vorgefundene selbst dort, wo er scheinbar exakt dokumentiert. Das geht sogar so weit, daß er dem Parteitagsprotokoll seinen deutschtümelnden Stil aufzwingt: Wo es im Protokoll "Individualist vom reinsten Wasser" heißt, steht bei Grimm "Selbstling" (vgl. Protokoll über die Verhandlungen des Parteitags der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, Chemnitz 1912. Berlin 1912. S. 475 bzw. Hans Grimm, a. a. O., S. 946).

16 Vgl. Hermann Burte, a. a. O., S. 291.

17 Vgl. Hans Grimm, a. a. O., S. 620-647.

18 Vgl. ebd. S. 1211-1279.

19 Vgl. ebd. S. 564 f.: "Der Sozialismus hat bei den Klassen angefangen statt bei den Völkern. Die internationale Sozialdemokratie hat die Völker zu gering geachtet, vielleicht darum, daß ihr Begründer ein Jude war." Grimm läßt das von Friebott gegen Martin Wessel äußern.

20 Das Titelmotiv wird schon in den Überschriften der vier Bücher abgewandelt und betont (sie heißen: Heimat und Enge, Fremder Raum und Irregang, Deutscher Raum, Das Volk ohne Raum), aber vor allem passim immer wieder eingeflochten und hartnäckig entwickelt. Vgl. besonders S. 278, 336, 654 f., 985 f., 1055 f., 1100 f., 1132, 1228 ff., 1238, 1272.

21 Grimm, Hans; a. a. O., S. 1270.

22 Welzig, Werner: Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1967. S. 122.

23 Mit den Worten einer klassischen "Untertan"-Rezension: " (...) am fünfundzwanzigsten Februar 1892 demonstrieren die Arbeitslosen vor dem Königlichen Schloß in Berlin, und daraus wird in dem Buch eine grandiose Szene" (Kurt Tucholsky: Der Untertan. In: Rheinsberg. Der Zeitsparer. Fromme Gesänge, Träumereien an preußischen Kaminen. Auswahl 1907 bis

1919, Berlin 1969. S. 413).

24 Mann, Heinrich: Der Untertan, Berlin 1956. S. 59. Das Titelmotiv wird damit über die Figurenperspektive Wilhelms II. in den Romantext eingeführt.

25 Ebd. S. 95.

26 Ebd. S. 455.

27 Arthur Schnitzler an Heinrich Mann, 3. Januar 1919. Zitiert nach: Heinrich Mann 1871-1950., a. a. O., S. 142.

28 Vgl. Heinrich Mann, Der Untertan, a. a. O., S. 94.

29 Vgl. ebd. S. 457. Dem Autor liegt nichts an einer mystifizierenden Dämonisierung der Figur, doch ist dieser abschließende Einsatz des Teufelsmotivs zweifellos ein ganz bewußt gesetzter Wertungsakzent; darauf deutet auch die vorbereitende Einführung des Motivs S. 92 und S. 256.

30 Bechers Roman, in Deutschland sofort nach seinem Erscheinen beschlagnahmt und dadurch hier wie in den anderen kapitalistischen Ländern wirkungslos geblieben, ist in jüngster Zeit wiederholt eingehend gewürdigt worden, zuletzt von Dieter Schiller in: Weimarer Beiträge, Nr. 4 Jg. 28 (1982) S. 76-97. Daß der Autor aber offenbar wichtige Anregungen für sein kühnes Buch durch Jack Londons Roman Die eiserne Ferse erhalten hat (als Fortsetzungsroman der Roten Fahne vom 22. 1. 1923 bis 26. 4. 1923 deutsch erstveröffentlicht), ist bislang unbemerkt geblieben und sei an dieser Stelle endlich einmal mitgeteilt, zumal es von Belang für den internationalen Horizont des Becherschen Buches war.

31 Hesse, Hermann: Über Literatur, Berlin und Weimar 1978. S. 466 (Rundbrief an einige Freunde in Schwaben. Sommer 1950).

Johannes K r o g o l l (Hamburg)

Hofmannsthals Andreas - Der Bildungsroman als Abenteuerroman

Leider kann ich augenblicklich zum Gegenstand nur Vorläufiges sagen, ich erlaube mir deshalb auch, es in vorläufiger Form zu tun*. Der Grund dafür geht nur bedingt zu meinen Lasten. Ich habe der Angabe vertraut, daß der Andreas-Band in der historisch-kritischen Ausgabe Anfang September verläßlich erscheinen würde. Dies ist nicht geschehen.

Ich kann deshalb lediglich von der gegenwärtigen Textlage aus, die völlig unzureichend ist, einige Hypothesen aufstellen, die mehr meine zukünftige Beschäftigung mit dem Text strukturieren dürften, als daß sie bereits eine abschließende Meinungsbildung über ihn darstellten.

Definiert man "Abenteuer" als ein zufallendes, nicht intendiertes Erlebnis mit mindestens vorübergehend verwirrendem Effekt, dann ist der Andreas, soweit er ausgeführt ist und soweit diese Ausführungen sich von den Skizzen und Entwürfen her interpretieren lassen, ein Abenteuerroman.

Das bedeutet, daß "Lernen durch Irren" - im Sinne des Wilhelm Meister - hier nicht möglich ist. Irren setzt immer eine, wenn auch verfehlte, Intention voraus.

Gleichwohl ist der Andreas unverkennbar als Bildungsroman konzipiert. Spätestens die Notizen des dritten Konvoluts der Entwürfe zeigen deutlich - durch Hinweise auf Goethe selbst und durch Wendungen wie: "er lernt", "sein Weg" -, daß hier ein

*Der vorliegende Beitrag ist eine Transkription eines Tonbandprotokolls.

Bildungsroman in bewußter Analogie zu dem Goethes entsteht.

Wir erkennen drei Phasen der Entstehung: eine erste Phase von 1907 bis 1912/13, bis zur Ausführung des uns vorliegenden Fragments; eine zweite Phase von 1913 bis 1915; eine dritte schließlich von 1917 bis 1927 (oder sogar darüber hinaus). Dabei weitet sich das ursprüngliche Konzept wesentlich aus, hinein in einen definierten historischen Raum mittels ausgedehnter, politisch akzentuierter Reisen nach England und in den Orient. - Das ist kein Buch der Konzeption. Vielmehr deutet sich auch darin eine Analogie zu Goethe an, hier zu seinen Wanderjahren.

Um so unübersehbarer jedoch scheitert das Konzept. Die "Lehrjahre" des Andreas werden nicht fertig geschrieben; seine "Wanderjahre" nehmen nicht einmal Konturen an.

Was mich interessiert, ist der Zusammenhang, zumindest der mögliche Zusammenhang zwischen dem Zwiespalt zwischen Abenteur- und Bildungsroman und dem Scheitern des Projekts.

Die erste Phase bis hin zur Ausführung des Fragments ist relativ überschaubar. Es ist mit Hilfe der überkommenen Skizzen und der inzwischen freigelegten Quellen deutbar und im Wesentlichen auch ausinterpretiert.

Die Grundlinien dieser Interpretation hat bereits 1955 Alewyn gezogen.[1] Er hat auch die entscheidende psychiatrische Quelle, die in den Text eingeflossen ist, vor Augen geführt.[2] Diese Linien sind in weiteren Arbeiten nur mehr oder weniger ausgezogen und verästelt worden; am differenziertesten 1972 in dem Aufsatz von Gerhart Baumann,[3] der insbesondere auch auf zeitliche Parallelen verweist: auf Rilkes Malte Laurids Brigge, auf Musils Törless und auf Prousts Recherche.

Ich will deshalb hierauf nicht näher eingehen. Man kann diesen Teil des Textes zusammenfassend skizzieren als Darstellung einer wohl anvisierten aber nicht durchgeführten Ich-Findung einer dissoziierten Persönlichkeit über eine Reihe von "abenteuerlichen" Begegnungen. Die erste, ausgeschriebene, mit Romana führt den Helden aus sich heraus, aber noch nicht zu sich hin. Die zweite mit dem Maltheser Sakramozzo sollte offenkundig eine Vermittlungsfunktion haben. Die dritte schließlich mit der

geheimnisvollen Fremden, die später in die nicht nur latent, sondern klinisch schizoide Doppelfigur Maria-Mariquita auseinandertreten sollte, wäre entscheidend geworden. In einer interdependenten Katharsis sollten Ich-Spaltung wie Dissoziation sich gegenseitig aufheben, Andreas auf sich und so wieder zu Romana zurückgeführt werden.

Wie auch immer: Deutlich ist, daß nicht ein Integrationsprozeß des Helden in die Gesellschaft angestrebt wird. Diese tritt nur als Irritationsraum in Erscheinung. Vielmehr geht es hier um den Weg nach "Innen" im Sinne des vielfach in den Skizzen und Entwürfen zitierten Novalis, um einen Typus des Bildungsromans also, wie ihn der Kollege Salyámosy für diese Zeit herausgestellt hat. - Allerdings (und hier setze ich mich von der Auffassung Salyamosys ab: Das "Ich" wird in Hofmannsthals Roman nicht propagiert, sondern problematisiert.

In diesem Zusammenhang möchte ich den Blick auf zwei Problemfelder lenken. Einmal auf die Widersprüche, zumindest auf das innere Spannungsverhältnis der verschiedenen Elemente in dem Quellenreservoir Hofmannsthals. Sodann auf die Problematik, die in der anvisierten Lösung der Probleme selbst wieder angelegt ist, nämlich in dem interdependenten Heilungsprozeß von Andreas und Maria-Mariquita als einem Weg zur Konstitution von Individuen.

Die Quellen speisen sich zunächst einmal aus einem Bereich, der durch Fragen der damaligen Gegenwart motiviert ist: das Interesse an der psychischen Konstitution des Menschen, ihrer Besonderheit, ja Abseitigkeit. Movens und Vehikel zugleich ist die Psychiatrie der Jahrhundertwende.

Hofmannsthal greift hier - darauf hat Alewyn verwiesen - auf eine psychiatrische Fallstudie von Morton Prince aus dem Jahre 1906 zurück.[2] Prince schildert ein extremes Beispiel personaler Dissoziation an einer amerikanischen Studentin, die sich in eine Reihe von Pseudopersonen aufspaltet, von denen zwei Varianten im Mittelpunkt des Interesses stehen und zum Ansatzpunkt der Heilung werden: eine fast nonnenhaft reine Persönlichkeit B_1 und eine sinnlich-frivole Person B_2. Beide stehen

in einem halbbewußten Konflikt miteinander und spielen sich gegenseitig Streiche, bis es dem behandelnden Arzt gelingt, die eine Person über die andere auszuschalten. Von einem vergleichbaren psychopathologischen Fall berichtet Theodule Ribot in seinen Pathologisch-psychologischen Studien.[4]

Er war Hofmannsthal über Ernst Macks Erkenntnis und Irrtum zugänglich. - Eine andere Quelle gegenwärtiger Fragestellung ist in Bezug auf den Maltheser, auf den ich hier nicht näher eingehe, Rudolf Kassners Melancholia von 1908[5] mit ihrem Thema der inneren Isolation.

Diesem Gegenwartsinteresse steht auf der andern Seite gegenüber, wenn nicht entgegen ein Rekurs Hofmannsthals auf vergangenheitsorientierte Spekulationen, vornehmlich auf die Rosenkreuzermystik wenngleich ihrerseits durch gegenwärtige Publikationen vermittelt. Zu verweisen ist hier auf Herbert Silberer[6] und vor allem - wie Manfred Pape gezeigt hat - auf Ferdinand Maack.[7] Hofmannsthals Exemplar der Ausgabe zeigt einschlägige Anstreichungen und direkte Verweisungen auf den Andreas. Sie sind relevant für die Deutung des interdependenten Heilungsprozesses der latent schizoiden Person Andreas und der aktuell schizophrenen Persönlichkeit Maria-Mariquita: der "allomatischen Lösung".

Nun bin ich gemeinhin zurückhaltend mit dem Gebrauch der Begrifflichkeit von 'Ad me ipsum'[8], jenes Selbstinterpretaments Hofmannsthals ex post, als eines Schlüssels zum Werk des Autors. Hier ist der Gebrauch jedoch einmal unzweifelhaft erlaubt. Hofmannsthals Notizen in Maacks Buch zeigen, daß er den Begriff "allomatisch" im Zusammenhang mit und damit für den Andreas aufgreift und nutzbar macht. - Darauf komme ich zurück.

Im eigentlichen Sinne vermittelt wird dieses spannungsvolle Verhältnis von Gegenwartsinteresse (als Problem) und Vergangenheitsorientierung (als Problemlösung) durch den "magischen Idealismus" des Novalis, wie er uns in den Fichtestudien und in den Fragmenten von 1795 bis 1797 insbesondere in den "Blüthenstaub"-Fragmenten entgegentritt. Novalis wird vielfältig zitiert. Hofmannsthal zeigt sich fasziniert von Hardenbergs Bemühung, die Naturphilosophie Schellings, die ihrerseits bereits die Dialek-

tik von "Ich" und "Nicht-Ich" aus Fichtes Wissenschaftslehre in eine Identität von Ich und Natur überführt hatte, in einen reversiblen Prozeß zu verwandeln, in dem durch die totale Analogie von Welterkenntnis im Ich und Icherkenntnis in der Natur die Welt Traum und der Traum Welt wird (wie es im Heinrich von Ofterdigen heißt).

Ich verweise zunächst einmal auf dieses hier skizzierte Spannungsverhältnis der Bezugsgrößen in den Quellen Hofmannsthals.

Ein anderes weiteres Problem ist dies, daß die "allomatische Lösung", die ja zur Selbstfindung des Ich führen soll, auf eine spezifische Weise von Ich weg führt, mithin in sich selbst widersprüchlich ist.

Aufgrund der von Pape ausgewiesenen Quelle für Hofmannsthals Vorstellungen können wir heute - soweit in diesem Kontext überhaupt möglich ist - relativ präzise und frei von Spekulationen bezeichnen, was mit "allomatisch" gemeint ist. Maack verfolgt das Gedankengut der Rosenkreuzer auf seine allchimistischen Wurzeln zurück und legt drei Gesetze der Rosenkreuzer-Mystik frei: Periodizität, Polarität und Dualität. Auf kurze Formeln gebracht läßt sich die Lehre etwa so zusammenfassen: Es gibt kein Ich für sich selbst allein, es gibt keine "Autome", sondern nur "Allome"; das Selbst hat sich jeweils anderen zu verdanken, alles kommt von außen. Alles verwandelt sich zwar (Gesetz der Periodizität), jedoch verwandelt es sich nicht aus sich selbst (Gesetz der Polarität); dazu ist jeweils ein Zweites erforderlich (Gesetz der Dualität). Jede Transformation ist hiernach eine "allomatische". Merkwürdigerweise wird das Ich dabei, sieht man genau hin, höchst modern begriffen als soziale Funktion. Die allomatische Lösung, die bei Hofmannsthal ja zur Ich-Findung führen soll, definiert das Ich als ein soziales. Anders gesprochen: Die allomatische Lösung ist ihrerseits bereits eine soziale Lösung.

In der zweiten Phase, d.h. in der Zeit zwischen 1913 und 1917, scheinen sich die Überlegungen Hofmannsthals wesentlich um eben dieses Problem herum zu bewegen.

Hierzu ist einschränkend zu sagen, daß die Textgrundlage für

diese Phase nicht nur ungenau, sondern auch unscharf eingegrenzt ist. Es ist erkennbar, daß die im dritten Konvolut der vorliegenden Ausgabe mitgeteilten Ideen und Überlegungen teilweise nach dem ausgeführten Teil, dem eigentlichen Fragment also, anzusetzen sind, mithin in die zweite Entstehungsphase gehören. Das gilt einmal für die geplante Episode von der Frau an der Aar, die auf einem Gedicht von R. M. J. Lenz basiert,[9] vor allem aber - und darum geht es mir hier - für die konkreter werdenden historischen Konturen und eine damit einhergehende Verschiebung der geschichtlichen Bezüge. Andreas soll sich an die Begegnung seines Großveters mit dem Kaiser erinnern und an die Adelung seines Vorfahren; im Zusammenhang mit handwerklichen Tätigkeiten des Malthesers soll er auf bürgerliche Lebensformen der Zeit um 1840 vorausschauen. - Jedenfalls beginnen Linien eines historischen Profils herauszutreten.

Diese Tendenz prägt die Überlegungen für die Fortführung in der dritten Phase entscheidend. Zumindest der spätere Teil der Erzählung soll nun aus dem gleichsam umhegten Raum des Theresianischen Zeitalters in die riskante Zeit der Befreiungskriege und der Restauration gezogen werden. Es sollte stattfinden ein Gespräch mit dem Grafen Stadion über den Fehler, die Kaiserkrone niederzulegen und sich vom Deutschen Reich zu trennen. Andreas sollte nach England kommen und dort neue Formen gesellschaftlichen Lebens kennenlernen. Auf einer diplomatischen Reise sollte er an der Vermittlung Österreichs mit der Pforte beteiligt werden. Kurz: Alles deutet darauf hin, daß in Andreas' "Wanderjahren" noch einmal eine Epoche Österreichs als Modell für mögliche soziale Problemlösungen vorgestellt werden sollte.

Dies ist vermutlich so zu deuten, daß nach 1917 für Hofmannsthal die "soziale Lösung" nicht mehr denkbar ist als familiäre Lösung, wie es sich im ersten Entwurf des 'Andreas' noch in der möglichen späteren Heirat mit Romana andeutet. Von den drei Möglichkeiten einer "sozialen Lösung", die Ad me ipsum konzipiert - dem "Kind", dem "Werk", der "Tat" -, scheint für den späten Hofmannsthal nur noch die Tat akzeptabel zu sein, eine historisch-gesellschaftliche Lösung. Eine Lösung freilich konservativer Prä-

gung; das muß man sehen.

Auch hierbei zeigt sich wieder ein ganz analoges Spannungsverhältnis zu dem, das wir eingangs bei der Quellenadaption beobachteten. Wir sehen auf der einen Seite die Hinwendung zu einem Gegenwartsproblem - der Auflösung der Donaumonarchie -, wir erkennen auf der andern Seite nicht nur den Rückgriff auf ein historisches Gewand, sondern darüber hinaus den Regreß auf eine zurückliegende geschichtliche Situation als Modell für eine noch als denkbar anvisierte Lösungsmöglichkeit: die Restauration.

Hofmannsthals Roman ist gescheitert. Man kann dieses Scheitern analytisch beschreiben als den Versuch der Darstellung einer Ich-Findung, die latente Umformulierung dieses Prozesses in einen sozialen Prozeß, die Überführung der sozialen Problematik aus dem primären familiären Raum in den eigentlichen gesellschaftlichen und die Unfähigkeit (bezogen auf die Zeit nach 1918)eine Antwort auf die konkreten historischen Fragen mit den Mitteln der Restauration zu finden. Denn diese Lösung ist für den späten Hofmannsthal nach 1927 nachweislich nicht mehr möglich. Er empfindet sich, wie es in einem Brief an Burckhardt heißt, in einer "langsam zusammenstürzenden Welt",[10] "in einer harten, finstern und gefährlichen Zeit",[11] wie es an anderer Stelle heißt. Vergleichbare Hinweise finden sich in dem Aufsatz Von Wert und Ehre deutscher Sprache.

Für diese Zeit greift Hofmannsthal an anderer Stelle zurück auf das historische Paradigma von 1860, auf das Österreich nach den Schlachten von Magenta und Solferino, finanziell ruiniert, weltpolitisch zwischen den Stühlen Rußland und Preußen. Dies herabgekommene Wien von 1860 ist der Rahmen für die Arabella, in der die familiäre Lösung für die sozialen Probleme scheinhaft restituiert wird als ironisierendes Libretto für eine musikalische Komödie mit provokant operettenhaften Zügen (wie ich andernorts zu zeigen versucht habe[12]).

Wie ist das Scheitern des Romanprojektes über seine analytische Beschreibung hinaus zu erklären und zu bewerten?

Ich neige nicht dazu, es persönlich-individuell zu begründen,

wie es vielfach versucht worden ist, insbesondere unter Hinweis auf die Parallelen der im Andreas zum Ausdruck kommenden Persönlichkeitsproblematik mit dem fast gleichzeitig entworfenen Dichterbild in dem Essay Der Dichter und unsere Zeit von 1907.[13] Ich möchte auch nicht wie Manfred Diersch[14] auf eine spezifische Klassenproblematik abheben. Beides mag seine Rolle spielen, erscheint mir aber partiell und als Basis für ein Urteil deshalb ungeeignet.

Unter dem Aspekt der Systemtheorie sehe ich Hofmannsthals Versagen in dem nicht bewältigten, in seiner Situation wohl auch nicht zu bewältigenden, gleichwohl notwendigen Komplexitätszuwachs an Erfahrung.

Die Erklärmodelle für kollektive Erfahrungsverarbeitung sind unter der Zentrifugalkraft dieser Erfahrungen seit dem Mittelalter immer wieder zusammengebrochen. Sehr vereinfachend skizziert führt der Weg von der erschütterten Religion über die idealistische, alsbald sozial definierte Moral der Aufklärung und über die Wissenschaftsadaptionen des 19. Jahrhunderts zur Aufdeckung der relativen Beliebigkeit der Persönlichkeitsstrukturen (noch im Gewande einer gewissen Gesetzmäßigkeit) durch die Psychologie der Jahrhundertwende.

Dem stehen in Hofmannsthals Lebensraum einer verfallenden und endlich zerfallenen Monarchie keine institutionellen Sozialformen gegenüber, die - etwa im Sinne moderner Demokratien - durch bloße Institutionalisierung von Vermittlungsformen unter Abstraktion von den zu vermittelnden Inhalten in der Lage wären, den erreichten komplexen Bedürfniszuwachs nach Beliebigkeit des Verhaltens angemessen, wenn überhaupt, zu regulieren.

Damit verliert Hofmannsthal die Möglichkeit, individuelle Entwicklung als gelungene soziale Integration zu beschreiben. Auch und gerade im Rückgriff auf abgesunkene (deshalb aber ja keineswegs vernichtete) Denkvorstellungen, im Rückgriff auf retroperspektive Utopien also, kann dies nicht gelingen.

Der projektierte Entwicklungsroman muß scheitern. Das Scheitern des Andreas-Projektes erscheint in diesem Licht al-

lerdings als sein eigentlicher Vorzug. Es offenbart die Sensibilität Hofmannsthals für die Probleme seiner Zeit und zugleich für ihre situative Unlösbarkeit.

Nicht nur durch seinen Inhalt, in sich selbst ist Hofmannsthals Andreas insofern ein "Abenteuerroman". - Die respektablen Abenteuer haben meistens kein Happy-End.

Anmerkungen

1 Alewyn, Richard: Andreas und die wunderbare Freundin. Zur Fortsetzung von Hofmannsthals Roman-Fragment und ihrer psychiatrischen Quelle. Euphorion 4/49 (1955), S. 448-482. Wiederabgedr. in: Alewyn, Richard: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen (1963³).

2 Prince, Morton: The Dissotiation of a Personality, New York 1906.

3 Baumann, Gerhart: Hugo von Hofmannsthal: "Andreas oder die Vereinigten". Selbstverständnis und Roman. In: G. B.:Vereinigungen, München 1972. S. 115-144.

4 Ribot, Theodule: Die Persönlichkeit. Pathologisch-psychologische Studien. Dt. v. F. Th. F. Pabst, Berlin 1894.

5 Kassner, Rudolf: Melancholia. Eine Trilogie des Geistes, Berlin, 1908.

6 Silberer, Herbert: Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, Wien 1914.

7 Maack, Ferdinand: Zweimal gestorben. Die Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem 18. Jahrhundert, Leipzig 1912.

8 Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke, Frankfurt a. M. 1959. Aufsätze S. 211-244.

9 Lenz, Jakob Michael Reinhard: Ges. Schriften. Hrsg. v. Franz Blei. Bd. 1, München, Leipzig 1909. S. 205-207.

10 Hofmannsthal, Hugo von, und Carl J. Burckhardt: Briefwechsel, Frankfurt a. M. 1958. S. 21. - Vgl. S. 233.

11 Hofmannsthal, Hugo von, a. a. O., Prosa IV, S. 437.

12 Krogoll, Johannes: Hofmannsthal - Strauß. Zur Problematik des Wort-Ton-Verhältnisses im Musikdrama. In: Hofmannsthal Forschungen. Bd. 6, Wien 1981. S. 81-102.

13 Hofmannsthal, Hugo von, a. a. O., Prosa II, S. 264-298.

14 Diersch, Manfred: Vereinsamung und Selbstentfremdung als Lebenserfahrung Wiener Dichter um 1900. In: Viktor Žmegač (Hrsg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Königstein/Ts. 1981. S. 81-106.

László Ónodi (Budapest)

Das Ethische als Bildungsziel - H.v. Hofmannsthal: Andreas oder die Vereinigten

Der Roman Andreas - wie bekannt - ist Fragment geblieben; Hofmannsthal hat nur etwa ein Viertel des ganzen geplanten Werkes vollendet, wie es sich aber fortgesetzt werden sollte, wissen wir allein aus Hofmannsthals Notizen und Entwürfen. Die Schwierigkeit ergibt sich daraus, ob das Fragment auf Grund der weiteren Intentionen des Dichters als etwas Vollständiges interpretiert werden könnte oder nicht. An Hand der Fachliteratur läßt sich die Frage schwer beantworten: es gibt Analysen, die sich nur auf die fertigen Teile beschränken, andere versuchen aber die Aussage des Werkes vom rekonstruierten Ganzen abzuleiten. Unsere Interpretation läßt Hofmannsthals Skizzen zum Werk auch nicht außer Acht, braucht sie aber vor allem zum richtigen Verständnis der schon in den fertigen Kapiteln angedeuteten Problematik.

"Die Heimat stirbt auf Reisen"[1] - notierte sich Hofmannsthal das alte chinesische Sprichwort, und gerade das ist der Grund, warum sich Andreas auf die Reise machte: der Wiener Bürgersohn wollte aus dem engen Milieu heraus, wollte von seinem problematisch gewordenen Ich los, wollte seine eigene Identität. Die Erziehung Andreas' vollzieht sich durch die Liebe und allein durch die Liebe. Die Freundschaft zu Sacramozo spielt hier keine entscheidende Rolle, wie wir es sehen werden; viel wichtiger ist aber aus diesem Aspekt Sacramozos Verhältnis zu Maria, als Beispiel einer falschen Liebesauffassung.

Andreas hat sein erstes Liebeserlebnis in Kärnten, in der

österreichischen Provinz. Dieses Abenteuer scheint nur eine Episode zu sein, was auch seine Stelle im Roman begründet, es ist nämlich mitten in das Venezianische Erlebnis eingeschoben als Andreas' Erinnerung an frühere Ereignisse, die - könnte man glauben - etwas Abgeschlossenes sind. Das scheint auch noch zu bekräftigen, daß das Kärtensche Abenteuer Andreas nicht erzogen hatte. In Venedig angekommen stand er ebenso fremd der Welt gegenüber, wie am Anfang seiner Reise. Tatsächlich ist aber Andreas' Beziehung zu Romana, sein Erlebnis der österreichischen Provinz durch Romanas Liebe das entscheidende Moment an seiner Entwicklung. Diese scheinbare Episode bildet in der Tat den Kern der ganzen Problematik; in den anderen Abenteuern werden nur die möglichen Varianten der gleichen Frage Andreas nahegebracht. Es ist auch nicht zufällig, daß Hofmannsthal in den Entwürfen zur Fortsetzung des Romans Andreas zu Romana zurückführen wollte.

Andreas und Romana sind nicht "gleich", und zwar aus dem Gesichtspunkt der Freiheit. Romana ist nämlich ethisch frei, sie kann sich ohne Scham und Vorbehalt Andreas hingeben, Andreas ist aber ästhetisch frei, d.h. er ist dieser vorbehaltlosen Hingabe noch nicht fähig. Andreas könnte Romana erst wirklich bekommen, wenn auch er sie frei - d.h. ethisch frei - wählen könnte; und er könnte sie erst frei wählen, wenn er zu sich selbst gelangen könnte. Hier schließt sich der Kreis; der Ausgangspunkt wird eigentlich zum Ziel, eber nur wenn die angegebene Bahn durchlaufen wird. Und so wird auch die Episode zum Schlüsselkapitel, indem Andreas sich selbst findet.

Die Begegnung mit Romana erlebt Andreas wie ein Märchen. In Romana wird alles angedeutet, was im Leben erstrebenwert ist, zwar ohne den Weg dazu; "es war Andreas, als schaue er in einen Kristall, in dem lag die ganze Welt, aber in Unschuld und Reinheit."[2](36) Andreas erblickt also das Ziel, blieb aber Beobachter, Außenseiter dieser Ordnung. Am besten zeigt das vielleicht die Liebesszene zwischen Andreas und Romana: die krankhafte Zurückgeworfenheit auf sich selbst und das ästhetische Moment, die Geliebte vor anderen durchaus zu verstecken, verhindert

Andreas, wirklich zu lieben: "Er hob sich auf, es durchfuhr ihn, daß es der erste Kuß in seinem Leben war. (...) Der Wind bewegte die Tür, Andreas war es, als habe wer hereingeschaut."[3] (42) Andreas erlebte hier also etwas, womit er nichts anzufangen wußte. Wie bereits festgestellt, er stand nach diesem Abenteuer ebenso fremd der Welt gegenüber wie davor, doch war es mehr: er ist in Verzweiflung geraten, d.h. er wurde auf einmal seines hoffnungslosen Zustandes inne. In der Verzweiflung tauchen erst Probleme auf, die bisher nicht auf das Ich bezogen worden sind: quälende Kindheitserlebnisse, die Beziehung zu den Eltern, die Gegenüberstellung von Tod und Leben, die Frage der Zeit usf. Es darf unserer Aufmerksamkeit auch nicht entgehen, das auch das folgende im Zustand der Verzweiflung eingesehen wird: "(...) das viele Herumlaufen ist unnütz, man lauft (sic!) sich selber nicht davon."[4](62) Damit wird Andreas für die Erziehung offen. So wird im späteren die Erinnerung an Romana immer die Funktion haben, sich auch an sich selber, d.h. an die Krise der Persönlichkeit zu erinnern, und das treibt Andreas von Romana weg und zu ihr zurück. Er muß zwar Romana verlassen, es gelingt ihm doch für eine Zeit das Mädchen auf seine Weise zu behalten, d.h. sie im Traum und in der Erinnerung ästhetisch zu besitzen. Das ist der erste, im wesentlichen mißlungene Versuch im Bereich des Ästhetischen, die Verzweiflung zu überwinden.

Die Erziehung, das Problematisch-Werden des Ästhetischen, beginnt eigentlich bei Nina. Wichtig ist, daß Andreas vor dem Abenteuer mit Nina ein Geheimnis, ein seltsames Mann/Weib trifft - wir wissen aus Hofmannsthals Notizen, daß es Maria/Mariquita war -, eine Erscheinung, die er sich nicht erklären kann. Dieses Geheimnis wirkt auch auf seine Beziehung zu Nina aus, und ist für Andreas' Entwicklung entscheidend.

Das Liebesabenteuer mit Nina beginnt wie das mit Romana: es stellt sich heraus, daß Andreas unfähig ist, mit seiner Begierde Nina zu erreichen; entweder die Erinnerung an Romana oder das Gefühl, daß jemand da ist, löscht sie gleich aus. Dann versucht Andreas seine Beziehung zu Nina in der Phantasie zu gestalten,

wie auch im Falle von Romana gewesen ist. Die Vorstellung des Dachgartens, wo Andreas alles, inbegriffen Nina selbstverständlich besitzt, ist ein typischer Versuch des ästhetischen Zustandes. "(...) er war kein zufälliger Besuch, den jedes Knarren einer Tür aufschreckte (...) er war der berechtigte Freund, der Herr dieses Zaubergartens und der Herr seiner Herrin." (101) Ninas Frage zieht ihn zwar aus dem glücklichen Traum zurück, aber weil sie eben nur ein Objekt für ihn ist, könnte dieses Bewußtwerden auch nicht besonders störend sein; ein Objekt nämlich, das bloß da ist, läßt sich immer wieder leicht in die Phantasie verwandeln. Nicht aber das Geheimnis. Es beunruhigt Andreas, und treibt ihn wiedermal zur Verzweiflung. "Der Gedanke an seine Unbekannte fiel ihm ein, aber wie ein Schreck. (...) Dieses Wesen war in der Welt, darin lag etwas, das unentfliehbar war." (102) Das ist der Punkt eigentlich, wo sich Andreas zu entwickeln beginnt, in der Verzweiflung, die diesmal im Ästhetischen nicht zu lösen ist. Schutz suchend nähert er sich Nina: "Die Brust wurde ihm enger, ihm war, als müsse er Schutz suchen, er trat im Zimmer zurück, er stützte sich auf die Lehne des Sofas und beugte sich über Nina." (102) Die Erinnerung an alte Kinderträume stört zwar auch hier seinen Entschluß, weckt Zweifel, aber nicht minder das Träumen selbst: es sind nämlich "bis zum Ekel oft geträumte Kinderträume". (103) Ohne Hoffnung, verzweifelt erfaßt nun Andreas Ninas Hand, damit verliert er aber Nina als bloßes Objekt, d.h. er verliert sich als bloßes Subjekt, und das schreckt ihn auch zurück: "Die Ahnung eines Lächelns lag noch auf ihrer Oberlippe, aber ein vergehendes, beinahe angstvolles Lächeln schien einen Kuß dorthin zu rufen. Nichts konnte ihn tiefer und jäher erschrecken als diese Zeichen die einen andern vielleicht kühn, ja frech gemacht hätten. (...) Er war verwirrt über die Maßen". (103) Andreas ist also in eine Sackgasse geraten: vor dem Schreck sucht er Nina, aber vor Nina bekommt er wieder mal Schreck. Es ist aber fraglich, ob er noch irgendwohin fliehen kann. Sein letzter Versuch, Nina nochmals im Traum und in der Phantasie allein für sich zu retten und zum glücklichen Gefühl vor der Qual zurückzufinden, muß

auch scheitern. Andreas hat also keine andere Wahl, als das Geheimnis zu verstehen, damit sich seine allgemeine Angst auflöst. Die "Freundschaft" mit Sacramozo führt Andreas eigentlich zum Geheimnis - im Roman folgt auch ja gleich der Kaffeehausszene, wo Andreas Sacramozo zum ersten Mal trifft, die Szene vor und in der Kirche, wo Andreas Maria/Mariquita erblickt -, aber das Geheimnis zu lösen und dadurch auch sich selbst zu finden, fällt allein Andreas zu. Sacramozo will auch das Geheimnis des Lebens lösen, und in diesem Sinne kann er zur Entwicklung von Andreas beitragen, aber nur als negatives Beispiel. In Sacramozo findet Andreas nämlich sein problematisches Ich, den "ästhetischen Zustand" wieder, er schaut sich in Sacramozo wie in einem Spiegel. Der Ekel vor dem Gemeinen, die Unvermöglichkeit menschlicher Beziehungen charakterisiert sowohl Andreas als auch Sacramozo, wohl aber mit dem Unterschied, daß Andreas in der Verzweiflung "der geometrische Ort fremder Geschicke" (108) wird, d.h. sich unwillkürlich fremden Einflüssen aussetzt und sich dadurch entwickelt, Sacramozo aber in einem Zustand der Auswegslosigkeit erstarrt, und zwar in dem der mystischen Trance, weil er an sich selbst nicht zweifelt, sondern nur an seinem Geschick. Die Beziehung zwischen Andreas und Sacramozo ist im Fragment nur angedeutet, aber es ist bereits bei ihrem ersten Treffen im Kaffeehaus offensichtlich, daß Sacramozo Andreas wie ein Magnet anzieht. Andreas' große Neigung zu Sacramozo ist damit zu erklären, daß Andreas am Mangel des Selbstgefühls leidet, Sacramozo aber ihm als eine vollkommen entfaltete Persönlichkeit vorkommt. Andreas ahnt in ihm einen "harmonischen Kontrast zwischen Erscheinung und Geist". (115) Er besinnt sich aber bald darauf, daß die Beziehung zum Malteser ihm nicht hilft, sich selbst zu finden, sondern nur die Möglichkeit dessen negativ enthält, d.h. Sacramozo erinnert Andreas stärker an seine Krise, durch ihn sehnt er sich noch quälender nach einer Lösung. "Durch Sacramozo erkennt Andreas: er liebe Romana Finazzer." (118) Romana bedeutete nämlich für Andreas - wie bereits festgestellt - ein erwünschtes Ziel ohne den dazu führenden Weg, Sacramozo

aber einen möglichen Weg, der aber zu nichts führt, bzw. im Falle menschlicher Beziehungen die Vernichtung der anderen Person bedeutet. Je mehr sich Andreas in eine Liebesabenteuer mit Maria/Mariquita verwickelt, desto mehr entfernt er sich von Sacramozo. Die Doppelgängerfigur Maria/Mariquita, dieses Produkt Sacramozos, läßt Andreas begreifen, daß an Sacramozo alles nur "Fassade" ist, d.h. nur von außen her alles vollkommen und bewundernswert scheint; von innen her aber - also in der Beziehung zu Maria/Mariquita - wird sich Andreas der Unmöglichkeit von Sacramozos Lebenslauffassung bewußt. Ihm wird klar - obzwar Sacramozo war, der ihn zu Maria führte -, daß er das Geheimnis mit seiner Hilfe nicht verstehen kann. So bleibt der Malteser - auch wenn Hofmannsthal ihn vielleicht am präzisesten zu charakterisieren versuchte und auch wenn einige Literaturhistoriker in ihm die edelste Gestalt des Romans sehen - nur Nebenfigur. Seine Funktion ist, Andreas zu Maria zu führen, bzw. mit seinem Beispiel einer falschen "Liebesbeziehung" zu Maria Andreas begreiflich zu machen, was verfehlt wurde. Maria/Mariquita ist die Kehrseite von Romana: was in Romana vollkommen ist, wurde in Maria/Mariquita Pathologie. Durch das Pathologische muß nun Andreas begreifen, daß Sacramozos Ästhetizismus, hohe Selbstliebe, seine "gegenstandlose Beziehung" zu Maria zur Spaltung dieser Person geführt hat, und er muß lernen, wie das Gespaltene, das Getrennte wieder vereinigt werden kann. Sacramozo sucht in allem "das Geheimnis des Lebens" und gelangt endlich nur zur Verzweiflung und folgerichtig zum "echten philosophischen Akt", zur Selbsttötung.[3] Andreas aber entwickelt sich dazu, an dem Geheimnis wirkend teilzunehmen, d.h. wirklich liebend sich vereinigen zu können, wodurch er auch seine Identität findet. Die Liebesbeziehung zu Maria ist für Andreas nur ein Mittel der Selbstfindung, indem er in der anderen Person das Selbst finden hilft; damit wird er aber für Romana frei. An diesem Punkt hat Hofmannsthal noch einige Abenteuer vorgesehen, wie z.B. Zustinas und Ninas Liebe zu Andreas, aber das alles paßte nicht mehr in den Roman: die Entwicklung von Andreas hat sich mit dem Abenteuer zu Maria

vollendet. Maria wurde Andreas' Werk, und indem er es bildete, bildete er sich selbst. Damit erwarb Andreas ein "Können" - das Motiv von Andreas' Nicht-Können zog übrigens bis zu diesem Punkt ganz charakteristisch durch den ganzen Roman durch -, gewann darin ein eigenes Selbstgefühl, und ist zu keinem Abenteuer mehr fähig. Er müßte nun - wie in den Notizen entworfen - zu Romana zurück, weil er bereits imstande ist, sie frei zu wählen. Diese freie Wahl bedeutete erst den Durchbruch zum Ethischen.

Anmerkungen

1 H. v. Hofmannsthal: Aufzeichnungen, Frankfurt a. M. 1959. S. 194.

2 Zitiert wird nach: H. v. Hofmannsthal: Andreas, oder die Vereinigten, Berlin 1932.

3 Ebd. S. 136. Hofmannsthal versucht hier mit einem Novalis-Zitat /"Der echte philosophische Akt ist Selbsttötung"/ Sacramozo zu charakterisieren.

Penka A n g e l o v a (Veliko Tirnovo)

Zwei Arten der Verräumlichung der Zeit im Roman des 20. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel der Romane von Kafka, Musil und Hesse

Im Roman des 20. Jahrhunderts ist eine Lockerung der Sujetweltstruktur festzustellen, ein freies Spiel mit zeitlich-räumlichen Dimensionen, das einen bestimmten ästhetischen Wert hat und Ausdruck von Inkohärenzen auf der Inhaltsebene ist. Die Verräumlichung der Zeit in den Romanen stellt eine Möglichkeit der Lockerung der Sujetzeitstruktur dar und verdeutlicht das gestörte Verhältnis des Helden zur Sujetzeit. Wenn wir von Verräumlichung der Zeit sprechen, meinen wir eine Besonderheit der Zeit- und Raumgestaltung in bestimmten Romanen des 20. Jahrhunderts. Wir meinen eine Deformation der Zeit im Raum, ein Erstarren der Zeit zu räumlichen Komponenten, wobei die Zeit ihre primäre Funktion, Entwicklungen und Prozesse zu zeigen, verliert. Hier wird uns nicht der Raum an sich interessieren, sondern nur jener Raum, der die Charakteristika der Zeit trägt und in der Sujetwelt des Romans vorwiegend durch diese und wegen dieser zeitlichen Bedeutung existiert.

Die Verräumlichung der Zeit ist auch dem Roman des 19. Jahrhunderts bekannt. Eine Untersuchung von Hubert Ohl über Raabes Romanschaffen zeigt uns die zeitliche Funktion des Raumes bei Raabe. Der Autor spricht sowohl von Verräumlichung der Zeit als auch von Verzeitlichung des Raumes.[1] In Anlehnung an Ohl werden wir im folgenden diesen Terminus verwenden. Der Sachverhalt wird aber ein anderer sein. Bei Raabe, und somit bei Ohl, ist die Verräumlichung der Zeit ein Mittel, durch das in den Räumen "vielmehr die Geschichte in die Gegenwart hinein-

(ragt)."[2] Durch die Verräumlichung der Zeit tut sich bei Raabe "hinter den scheinbar ruhenden, außerhalb der Zeit stehenden Dingen oder Räumen die Tiefe der Zeit auf, erscheinen sie im Lichte einer zeitlichen Tiefenperspektive."[3] Sie bedeutet nichts anderes, "als daß demjenigen, der einen bestimmten 'Raum' (...) unter zeitlichem Aspekt sieht, die verschiedenen, in diesem Raum 'versammelten' Zeitstufen gleiche Gegenwärtigkeit gewinnen."[4] Es wird dadurch der Eindruck einer Kontinuität der Überlieferung erzeugt.

Ausgehend von der bei Raabe festgestellten Form der Verräumlichung der Zeit wollen wir am Beispiel der Romane von Kafka, Musil und Hesse im folgenden untersuchen, welche Wandlung dieses traditionelle Mittel im 20. Jahrhundert bei der Gestaltung der Sujetwelt erfährt und wie es mit der inhaltlichen Grundproblematik zusammenhängt.

Die Verräumlichung der Zeit zeigt sich, abgesehen von der unterschiedlichen Erzählperspektive (Ich-Erzählung oder Personalperspektive), in den einzelnen Romanen als eine Ansicht oder Wahrnehmungspotenz der jeweiligen Hauptfigur. Deswegen scheint es uns berechtigt zu sein, sie im Zusammenhang mit der Problematik der Figuren und mit dem Menschenbild der Autoren zu behandeln. Es sei nur vorweggenommen, daß die Verräumlichung der Zeit bei den drei zu untersuchenden Autoren das gestörte Verhältnis der Hauptfiguren zu ihrer Zeit und zu sich selbst verdeutlicht. Sie ist ein Mittel, die Zerrissenheit und den Verlust der Kontinuität im eigenen Leben der Figuren zu zeigen.

1. Die Welt als Motivation des Augenblicks

"(...) ja, die ganze sichtbare Welt ist vielleicht nichts andres als eine Motivation des einen Augenblick lang ruhenwollenden Menschen. Ein Versuch, die Tatsache der Erkenntnis zu fälschen, die Erkenntnis erst zum Ziel zu machen."[5] Diese Notiz aus "Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg" verrät eine Betrachtungsweise aus einem "archimedischen Standpunkt", wie ihn Kafka nannte, außerhalb der Welt. Diese Betrachtungs-

weise kann auch als Schlüssel zum Verständnis von Kafkas Zeiterfahrung und von der Struktur der Sujetzeit in Kafkas Romanen dienen. Die psychologische Zeit von Kafkas Romanhelden scheint stehengeblieben zu sein.

Diese Besonderheit der Zeit in den Romanen von Kafka ist schon von der Literaturkritik bemerkt worden. Roman Karst bezeichnet Kafkas Zeitbegriff als typisch für den Zusammenbruch des traditionellen Epos im 20. Jahrhundert und meint, daß bei Kafka die Zeiger der Uhren angehalten haben und bewegungslos geblieben sind.[6] Theodore Ziolkowski bezeichnet dieses Stehenbleiben als Paralyse der Zeit[7], und Ingeborg Henel spricht von einem "Stillstehen der Zeit vor der Entscheidung"[8], wobei sie den ganzen Roman Der Prozeß als eine Parabel vom Augenblick des Überlegens deutet, während dessen der Mensch seine Lage abschätzt und sich zu handeln entscheidet. Dieser Augenblick des Überlegens wird ins Grenzenlose des unvollendeten Romans gedehnt. Die psychologische Uhr ist für einen Augenblick stehengeblieben, und dieser Augenblick hat sich zu einer Ewigkeit ausgedehnt, und die ganze sichtbare Welt verwandelt sich in eine Motivation dieses Augenblicks. In dem einen Fall ist es die Entscheidung (Der Prozeß), im anderen die Erkenntnis (Das Schloß). Beide sollen Selbstzweck sein, lösen sich vom normalen kausalen Zusammenhang der Ereignisse. Da spielt die Zeit keine Rolle mehr, und die ganze Welt in ihrer Mannigfaltigkeit tut sich vor dem ratlos Stehenden auf. "Die Mannigfaltigkeiten, die sich mannigfaltig drehen in den Mannigfaltigkeiten des einen Augenblicks, in dem wir leben. Und noch immer ist der Augenblick nicht zu Ende, sieh nur!"[9] Diese Mannigfaltigkeit der Welt in dem einen Augenblick der reinen Gegenwart, der kein Zuvor und kein Nachher kennt, schildert Kafka in seinen Romanen.

Das epische Erzählen in Kafkas Romanen bezieht sich auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit in ihrer absoluten Gegenwart. Kafka erzählt nicht eine Fabel mit einem bestimmten Anfang und einem bestimmten Ende, sondern gibt nur den ständigen Wechsel der Wahrnehmungen und Deutungen der Wirklichkeit. Die einzelnen Situationen sind lose miteinander verbunden und reflektieren

ein und dasselbe Grunderlebnis im entsprechenden Roman. Sie reflektieren es nur immer wieder aus einem neuen Blickpunkt im standigen Wechsel der Bedeutungen des kaleidoskopischen Spiels des Lebens. Der Erzähler und die Hauptfigur kreisen um das eine Erlebnis und betrachten, erfahren und erkunden es von allen möglichen Seiten. "Variation als Prinzip" nennt Peter Richter dieses Verfahren bei Kafka.[10]

Insofern sind die einzelnen Stationen auf dem Weg von Kafkas Romanhelden nichts als sichtbar gewordene Zeit; sie existieren nur als Zeitfunktionen und sind austauschbar.

Das Problem der Wechselbeziehungen zwischen Zeit und Raum scheint in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts nicht nur die Wissenschaftler, sondern auch die Schriftsteller bewegt zu haben. Auf literarischem und literaturwissenschaftlichem Gebiet hat man versucht, diesen Wechselbeziehungen nachzuspüren. Stellvertretend und mit einer großen Resonanz sind Maurice Maeterlincks Reflexionen darüber. "Der Raum ist sichtbare Gegenwart. Die Zeit ist Raum, der in Bewegung kommt und Zukunft und Vergangenheit wird. Der Raum ist ausgedehnte horizontale Zeit. (...) Der Raum ist Zeit, die bleibt, die Zeit ist Raum, der flieht."[11]

Kafkas Romane schildern "die ausgedehnte horizontale Zeit". In Kafkas Welt existieren die Erscheinungen für sich allein und weisen nicht über sich hinaus. Sie haben den gewohnten Bedeutungszusammenhang verloren, weil ihnen die Vergangenheit und die Zukunft fehlt. Das Geschehen der Romane kann man nicht von einem Anfangs- oder einem Endpunkt überschauen, man ist nur der Vielfalt der Bedeutungen ausgeliefert. "Die Figuren und Gegenstände werden nicht als identische im Fortgang des Geschehens beschrieben,ihre Bedeutung verändert sich (...). In Kafkas Romanen überwiegen die Beschreibungen von Deutungen und Wahrnehmungen der Hauptfiguren, ohne daß jemals eine als zutreffend autorisiert würde."[12] Eine einheitliche Wahrnehmung der Wirklichkeit fehlt, weil sie aus einer unheimlichen Nähe, aus der Nähe "ihres gegenwärtigen Erscheinens"[14] betrachtet wird.

Die Gänge in Pollunders Haus (Amerika) dehnen sich aus und ziehen sich zusammen, je nach der jeweiligen Aufnahmebereitschaft Karl Roßmanns, die Zahl der Zimmer von Hotel Occidental steigt mit jedem neuen Kapitel, die Kanzleien im "Prozeß" haben keine bestimmte Zahl und Lage, der Gang auf dem Dachboden im Prozeß hat auch keine bestimmte Größe und verändert sich je nach der Wahrnehmung der Hauptfigur. Die Beschreibung des Schlosses ist dermaßen ambivalent, daß nicht einmal klar wird, ob das tatsächlich ein Schloß ist oder eine Fortsetzung des Dorfes. Dinge und Personen haben keine eigene Bedeutung und Identität, sie sind der augenblicklichen Wahrnehmung des jeweiligen Erzählers (Olgas Bericht über Klamm) und der divergierenden Wahrnehmung der Hauptfigur ausgeliefert. Die Qualitäten haften ihnen nicht an, sie werden ihnen je nach Belieben Stimmung u. ä. des jeweiligen Augenblicks zugesprochen, d. h. sie sind zeitlich gebundener räumlicher Ausdruck des Wahrnehmungsvermögens der Figuren. So vertritt auch der alte Mann aus der Geschichte vom nächsten Dorf die neue Zeitauffassung vom Menschen, vom Zusammenbruch der menschlichen Identität und Einheit der Persönlichkeit. Im Gespräch mit Walter Benjamin bemerkt Brecht folgendes zu dieser Geschichte: "Zum nächsten Dorf kommt einer nie, wenn er den Ritt aus seinen kleinsten Teilen - die Zwischenfälle nicht gerechnet - zusammensetzt. Dann ist das Leben für diesen Ritt zu kurz. Aber der Fehler steckt hier im 'einer'. Denn wie der Ritt zerlegt wird, so auch der Reitende. Und wie nun die Einheit des Lebens dahin ist, so ist es auch seine Kürze."[14] Auch in seinen Romanen zeigt Kafka das ewige Nieankommen seiner Helden im Gesetz (Der Prozeß), in der Gesellschaft, im echten sinnvollen Leben (Das Schloß). An einem jeden Punkt des "Rittes" ist der Mensch ein anderer, kommt er verändert an. Und weil die Einheit der Persönlichkeit fehlt, so fehlt auch die Einheit der Wahrnehmung der Wirklichkeit. Und weil das epische Erzählen auf die Wahrnehmung der Gegenwart, des jeweiligen Augenblicks orientiert ist, so ist diese Wahrnehmung divergierend. Die Erscheinungen und Gegenstände sind das verräumlichte Zeitgefühl der Figuren. Nicht die zeitliche Tiefenperspektive tut sich auf,

wie bei Raabe, sondern die Oberflächenstruktur des Augenblicks.

Maeterlinck gibt in seinem Buch Die vierte Dimension das Beispiel mit einer Kugel und einem Würfel, die von einem Tier wahrgenommen werden. Dem Tier fehlt der Sinn für die dritte Dimension, es nimmt alle Erscheinungen zweidimensional an, wenn es einen Würfel oder eine Kugel sehen würde, würde es nur das Quadrat oder den Kreis wahrnehmen können. Und wenn es um diese Körper gehen würde, würde es mit der Zeit auch die Winkel und die konvexen Flächen wahrnehmen. "Wäre es fähig, über diese Phänomene nachzudenken (...) nämlich über die Winkel und die konvexen Flächen, so würde es sich diese nur in der Zeit vorstellen. (...) Die dritte Dimension ist für das Tier ein Zeitphänomen und nicht, wie für uns ein Raumphänomen"[15]. So ergeht es uns Menschen, meint Maeterlinck, mit der vierten Dimension. So ergeht es auch Musils Helden Ulrich mit seiner neuen Dimension, dem Möglichkeitssinn. Das, was für Kafkas Helden ein Verhängnis war - der Verlust der Einheit der Wahrnehmung der Gegenwart, das Erstarren der Zeit in Raum -, ist für Ulrich die vom Autor gesegnete neue Dimension des Zivilisationsmenschen. Seine neue Dimension, der Möglichkeitssinn, ermöglicht ihm, alle Gegenstände und Ereignisse nicht nur so zu nehmen, wie sie sind, sondern auch so, wie sie sein könnten. Die Welt ist ihm wie ein Laboratorium, in dem er Versuche über Möglichkeiten anstellt. Wie Eberhart Hilscher mit Recht vermerkt, probt Ulrich "die denkbaren Verfahrensweisen wie ein Regisseur durch, diskutiert und analysiert, zieht einen breiteren Personenkreis zum erregenden Experiment der Daseinsforschung heran."[16] Wie wir es schon bei Kafka kennen, ist es auch für den Mann ohne Eigenschaften charakteristisch, daß nicht eine Geschichte in ihren zeitlichen und kausalen Verknüpfungen und Beziehungen von Anfang bis zum Ende erzählt wird, man kann nicht von einem jeden Punkt des Erzählens rückwärts und vorwärts schauen, sondern sein Inhalt ist "die Form der Gegenwart, die durch den ständigen Wechsel der Bedeutungen wahrgenommen wird."[17]

Alles Geschehen im Roman wird zum "Seinesgleichen geschieht",

wie die Überschrift zum zweiten Teil des Romans lautet. Das Geschehen ist in sich ununterscheidbar und gleich. Im Roman gibt es trotz der vordergründigen Fabel um die Parallel-Aktion keine einheitliche Fixierung von Zeitgeschichte und "zur Geschichte des Romans werden nur die divergierenden Wahrnehmungen von Wirklichkeit."[18] Also auch im Mann ohne Eigenschaften haben wir ein Stehenbleiben der Zeit im Augenblick der Reflexion zwecks Erkenntnis. Die Erkenntnis wird zum Selbstzweck gemacht. Die Zeit erstarrt zum Raum - zu einer immerwährenden Gegenwart, in der die Denkweisen ausprobiert werden.

2. Die "zu Raum gefrorene Zeit" der humanistischen Tradition

Auch bei Hesse wird im Laufe des Romangeschehens der Raum ins Symbolische gehoben. Hier werden wir uns nur mit einer Eigenschaft des Raumes befassen - nur mit den Fällen, in denen er die Charakteristika der Zeit in sich trägt oder die Zeit symbolisiert. Um das zu verdeutlichen werden wir den Steppenwolf als erstes von Hesses Werken in Betracht ziehen.

Im "Magischen Theater" erlebt Harry Haller in einem Zugleich alle nichtausgelebten Möglichkeiten seines Lebens. In einem jeden der Räume des "Magischen Theaters" kann er ein Stückchen Vergangenheit oder Zukunft erleben. Die Geschehnisse sind nicht mehr zeitlich, sondern nur räumlich getrennt; es ist eine zu "Raum gefrorene Zeit" (7,345)[19], in der sich Haller bewegt. "Und die Ewigkeit war nichts andres, als die Erlösung der Zeit, war gewissermaßen ihre Rückkehr zur Unschuld, ihre Rückverwandlung in den Raum." (7,345) Zeitabschnitte werden im "Magischen Theater" zu Räumlichkeiten, die jederzeit zu betreten sind. "Wünsche, Träume und Möglichkeiten, die einst einzig in meiner Phantasie gelebt hatten, waren jetzt Wirklichkeit und wurden gelebt." (7,345) Das Magische Theater ist das Theater der ewigen Werte. Seine Patrone sind die Unsterblichen, und Unsterblichkeit ist auch ein Aspekt der Überwindung der Zeit und der Zeitlosigkeit. "In der Ewigkeit aber, siehst du, gibt es keine Zeit; die Ewigkeit ist bloß ein Augenblick, gerade lange genug für

einen Spaß" (7, 284) - so wird Haller von Goethe, einem der Patronen des Magischen Theaters, im Traum belehrt.

Auch die Morgenlandfahrer wandern "nicht nur durch Räume (...), sondern ganz ebenso durch Zeiten. Wir zogen nach Morgenland, wir zogen aber auch ins Mittelalter oder ins goldne Zeitalter" (8,337). Hesses Bund der Morgenlandfahrer ist das Reich aller Errungenschaften des Geistes. Die zeitlich-räumliche Beschaffenheit dieses Reiches, das für Hesse die Idee der Humanität schlechthin versinnbildlicht, können wir mit Bachtin als das romantische Chronotop bezeichnen[20] und die Verräumlichung der Zeit als eine Deformation der Zeit betrachten. Im Archiv der Morgenlandfahrer sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den zahllosen Schränken, Schubladen und Büchern enthalten. Im Archiv erscheinen die Oberen des Bundes - Albertus Magnus, der Fährmann Vasudeva, der Maler Klingsor (8,371), der Archivar Lindhorst, der als Pablo verkleidete Mozart (8,377) und andere.

Dieses Erstarren der Zeit zu einem Raum, der den Helden umgibt, kennen wir schon bei Kafka. Bei ihm hat jedoch die Verräumlichung der Zeit eine andere Funktion. Während Kafkas Helden nur auf sich selbst angewiesen sind und in dem einen ewig dauernden Augenblick ihre Abtrünnigkeit von der Zeit als einen Schmerz und ein Urteil erleben, so sind Hesses Helden in ihrem humanistischen Ewigkeitsreich, wenn auch für kurze Zeit, aufgehoben. Dort finden sie zu sich selbst und erleben die Motivation des Augenblicks als Erfüllung ihrer selbst und als Identitätsfindung. Bei beiden Autoren ist jedoch die Verräumlichung der Zeit Ausdruck und Folge der verlorenen Identität ihrer Figuren, des gestörten Verhältnisses des Menschen zu seiner Stellung in der Zeit und zu sich selbst.

Wie im Steppenwolf, so hat auch im Demian der Raum eine symbolische Bedeutung. Der Lebenslauf von Sinclair deutet gleichnishaft auf die Etappen der Menschheitsentwicklung, wie sie von Hesse verstanden wurde - vom Abfall aus dem Paradies, über Kain, den Schächer und den verlorenen Sohn bis zum Erreichen einer neuen, bewußten Ordnung. Das Nacheinander der Menschheitsentwicklung wird im Nebeneinander der vom Helden durchwanderten

Räume dargestellt. Diese Art von Verräumlichung der Zeit finden wir auch im Glasperlenspiel - die Kastalische Provinz und das Archiv der Glasperlenspieler sind eine "zu Raum gefrorene Zeit" der Menschheitskultur, die der Held sich Stufe um Stufe und Raum und Raum aneignet[21]. In diesen beiden Romanen, ebenso im Siddhartha, haben wir eine Verräumlichung der Zeit, ein Nebeneinander von Räumen, die in einem kontinuierlichen Nacheinander der biografischen Zeit durchschritten werden. Die Landschaft der Kastalischen Provinz oder von Sinclairs Entwicklungsstationen symbolisiert die Entwicklungsstufen im Lebenslauf von Josef Knecht und Sinclair. Hinter ihr tut sich die Tiefe und Kontinuität der biografischen Zeit dieser Figuren auf; hinter ihr tut sich auch die Tiefe einer ins Symbolische gehobenen Menschheitsentwicklung auf. Diese Art von Symbolik des Raumes, der Verräumlichung der Zeit ist ein bekanntes Mittel der Erhebung des Schicksals des Helden ins Exemplarische. Wir können sie z.B. auch in Goethes Faust finden.

Siddhartha bietet uns alle beide Möglichkeiten der Verräumlichung der Zeit: die der biografischen Symbolik und die der Motivation des Augenblicks. Siddharthas biografische Entwicklung spielt sich auf den beiden Ufern des Flusses in drei Zeitabschnitten aus je etwa 20 Jahren ab, so daß der amerikanische Forscher Theodore Ziolkowski mit Recht von einer "Landschaft der Seele" spricht: "Geist und Sinne, geographisch festgelegt als zwei Bereiche, die durch den Fluß voneinander getrennt werden."[21] Dies sind auch die Bereiche, in denen die Zeit zum Raum erstarrt ist. So ist die Stadt, in der Siddhartha die Welt der Sinnesfreuden erlebt hat, die Stadt des Gottes Kama, des Gottes der Begierden. Diese "Landschaft der Seele" ist räumlich und geographisch ausgebreitet.

In der Vision am Ende der Legende erlebt der Held die Gleichzeitigkeit und Überzeitlichkeit im Bilde des Steines und des Flusses, die den ewigen Umlauf der Materie und das Zugleich dieses Umlaufs symbolisieren. "Heute aber denke ich: dieser Stein ist Stein, er ist auch Tier, er ist auch Gott, er ist auch Buddha, ich verehre und liebe ihn nicht, weil er einst-

mals dies oder jenes werden könnte, sondern weil er alles längst und immer ist." (5,463) Der Stein symbolisiert das Sein und das Werden zugleich, die Ewigkeit in ihrer Wandlung. Wenn Siddhartha den Fluß und den Stein betrachtet, so sieht er sein ganzes Leben und die ganze Erdgeschichte in ihrer Wandlung.

Hesse führt in dem einen Fall die Verräumlichung der Zeit als phantastisches Mittel ein, das die Streifzüge der Phantasie und der Imagination ins Reich der zeitlosen Humanität unternimmt, um aus der verhaßten Nachkriegswirklichkeit einen Ausweg zu finden. Bei Raabe ist die Verräumlichung der Zeit ein Ausdruck der an den Raum gebundenen Tradition von ein paar Generationen, bei Hesse zu Raum erstarrte Tradition des humanistischen Gedankens aller Zeiten, doch fehlt die Tradition und Kontinuität im Leben der einzelnen Persönlichkeit. Bei Raabe ist es eine Verbundenheit und die Auseinandersetzung mit der vererbten Tradition, bei Hesse die Suche nach der geistigen Tradition und ihre freie Wahl. Bei Kafka und Musil bringt die Verräumlichung der Zeit den Bruch des Helden mit der Tradition seiner eigenen Persönlichkeit, den Zusammenbruch der Einheit und der Kontinuität der Persönlichkeit.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß in den Romanen aus dem 20. Jahrhundert, die wir in den Mittelpunkt unserer Betrachtung gezogen haben, die Verräumlichung der Zeit ein Ausdruck des gestörten Wahrnehmungsvermögens der Figuren ihrer Zeit und sich selbst gegenüber, ihres gestörten Identitätsgefühls ist. Während sie im 19. Jahrhundert die Kontinuität der Tradition ausgedrückt hat, weist sie im Roman des 20. Jahrhunderts auf den Zusammenbruch der Tradition im Lebenslauf der einzelnen Persönlichkeit. In den Fällen, da eine biografische Kontinuität im traditionellen Sinne räumlich dargestellt wird, geschieht es in der Form der Legende (Siddhartha) oder der Gesellschaftsutopie (Das Glasperlenspiel). Insofern können wir die Wandlung der Verräumlichung der Zeit in den behandelten Romanen aus dem 20. Jahrhundert als Ausdruck der Wandlung der Wahrnehmung der Gegenwart und des Menschenbildes des modernen Zivilisations-

menschen in der spätbürgerlichen Gesellschaft verstehen. Diese Wandlung resultiert aus der Unmöglichkeit, eine aus den Fugen geratene Welt einheitlich wahrzunehmen. Die neue Persönlichkeits- und Weltauffassung liegt nicht an einem "Augenfehler", durch den die Welt wie in einem Zerrspiegel reflektiert wird; diese Auffassung liegt am Zusammenbruch der traditionellen Ordnungen und am Verlust einer Sinngebung der Wirklichkeit. Weltzerfall und Realitätsverlust der Figuren sind Resultat einer dem Menschen feindlich gewordenen Wirklichkeit.

Anmerkungen

1 Ohl, Hubert: "Verzeitlichung des Raumes" und "Verräumlichung der Zeit". In: H. O.: Zeitgestaltung in der Erzählkunst, Darmstadt 1978. S. 229.

2 Ebd. S. 236.

3 Ebd. S. 237.

4 Ebd. S. 241.

5 Kafka, Franz: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a. M. 1966. S. 49/50.

6 Zitiert nach Philip Grundlehner: Kafkas Uhren und sein Begriff der Zeit. In: Literatur und Kritik, 1977. S. 386.

7 Ziolkowski, Theodore Strukturen des modernen Romans. Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge. München 1972. S. 58.

8 Henel, Ingeborg: Die Türhüterlegende und ihre Bedeutung für Kafkas "Prozeß". In: Deutsche Vierteljahresschrift, 37/1963. S. 69.

9 Kafka, Franz: Hochzeitsvorbereitungen, a. a. O., S. 273.

10 Richter, Peter: Variation als Prinzip. Untersuchungen zu Franz Kafkas Romanwerk. Bonn 1975.

11 Maeterlinck, Maurice: Die vierte Dimension. Berlin und Leipzig 1929. S. 95.

12 Steffan, Jürgen: Darstellung und Wahrnehmung der Wirklichkeit in F. Kafkas Romanen. Nürnberg 1979. S. 35.

13 Ebd.

14 Benjamin, Walter: Versuche über Brecht, Frankfurt a. M. 1966. S. 124.

15 Maurice, Maeterlinck, a. a. O., S. 74.

16 Hilscher, Eberhart: Poetische Weltbilder, Essays. Berlin 1979. S. 179.

17 Steffan, Jürgen; a. a. O., S. 165.

18 Ebd. S. 166.

19 Zitiert wird nach: Hermann Hesse: Gesammelte Werke, 12 Bde, Frankfurt a. M. 1970.

20 Vgl. dazu meine Dissertation "Die Rezeption klassisch-romantischer Dichtung und Weltauffassung im Erzählwerk Hermann Hesses", Jena 1981. S. 53 f.

21 Vgl. dazu Hesses Gedicht Stufen. in: GW, Bd. 9, S. 483.

22 Ziolkowski, Theodore, a. a. O., S. 148.

Norbert O e l l e r s (Bonn)

Karl Roßmanns Untergang. Zu Kafkas Roman Der Verschollene

Max Brod, Kenner und Freund und Nachlaßverwalter Franz Kafkas, fügte dessen 1927 zuerst veröffentlichtem Romanfragment "Der Verschollene" - veröffentlicht unter dem Titel Amerika, weil der Autor das Buch seinen 'amerikanischen Roman' zu nennen gepflegt habe -, Max Brod fügte diesem also ein Nachwort an, in dem es heißt, Kafka habe "gesprächsweise öfters" hervorgehoben, "daß dieser Roman hoffnungsfreudiger und 'lichter' sei als alles, was er sonst geschrieben hat." Das Schlußkapitel, das 'Naturtheater von Oklahoma' sollte "versöhnlich ausklingen". "Mit rätselhaften Worten deutete Kafka lächlend an, daß sein junger Held in diesem 'fast grenzenlosen' Theater Beruf, Freiheit, Rückhalt, ja sogar die Heimat und die Eltern wie durch paradiesischen Zauber wiederfinden werde." - Eine Idylle also, fast im Stil und Geist Schillers, der 1795 wähnte, es könne ihm vielleicht gelingen mit einer poetischen Darstellung dieses Äußerste zu erreichen: "alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freyheit, lauter Vermögen - keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem allen mehr zu sehen (...)." (An W. v. Humboldt am 30. November 1795.) Hätte Kafka solches im Sinn gehabt, es wäre verständlich, daß die Ausführung über seine Kräfte ging, der Roman also Fragment bleiben mußte; auch Schillers Dichter-Traum erfüllte sich nicht.

Hätte Kafka das Idyllen-Konzept je ernsthaft erwogen und seine Realisierungsmöglichkeit bedacht, dann müßten sich deutliche Spuren dieses Plans in dem überlieferten Roman-Material finden lassen. Brod hat schnellen Erfolg bei seiner Suche,

denn er sieht Karl Roßmann ausgezeichnet durch "kindliche Unschuld" und "rührend naive Reinheit"; "dieser gute Junge" gewinne "schnell unsere ganze Liebe", heißt es; der Weg, den Kafka eingeschlagen habe - der Weg zum Paradies - sei der "der schlichten, mitfühlenden Menschlichkeit". - Das Gegenteil, so vermute ich, ist zutreffender. Der eingeschlagene Weg führt - fast schnurstracks - in den Abgrund, an jeder Menschlichkeit vorbei. Im Abgrund verschwindet Karl Roßmann, europäischer Mittelschüler, Alter: 16 Jahre, Gelegenheitsarbeiter, der sich zuletzt "Negro" nannte; als Abgrund dient ein Theater, das diesen Namen in mehrfacher Hinsicht verdient, das nicht nur als seine eigene Kulisse dominiert, sondern das auch als Parodie seiner selbst, als entfremdete Kunstanstalt monströsen Ausmaßes fungiert: das "Naturtheater von Oklahoma" (oder, wie es Kafka, nicht ohne Grund, nannte: "... von Oklahama"; es kann verständlich sein, daß Max Brod es besser machen wollte und "Oklahoma" schrieb; nicht verständlich ist, daß spätere Editoren ihm folgten), - Karl Roßmann, als Negro im Abgrund der Scheinkunst verschollen, untergegangen, nach genauem Plan, auf nachzuzeichnender Bahn.

Es ist bekannt, daß Kafka zahlreiche Details seiner Amerika-Darstellung dem zuerst 1912 erschienenen Buch von Arthur Holitscher: "Amerika. Heute und morgen. Reiseerlebnisse" entnommen hat. Der Name Negro, der Name Oklahama, der Untergang Negros sind in diesem Buch aufzufinden; eine photographische Abbildung gegen Ende des Buches zeigt einen jungen Neger, der in einem Baum aufgeknüpft ist, umstellt von neun Weißen, offenbar seinen Mördern, mit steifen Hüten. Im Hintergrund, auf der anderen Seite des mächtigen Baumes, läßt sich ein weiterer Gehenkter, ebenfalls schwarzer Hautfarbe, erkennen. Wohlgemerkt: Festgehalten ist dieses auf einer Photographie. Holitscher, in kaum zu überbietendem Sarkasmus, hat diesem Bild den Titel gegeben: "Idyll aus Oklahama". Dazu ließe sich viel erklärender Text zitieren, es sei mit dem wenigen genug: " (...) der <u>weiße</u> Amerikaner, der vor einem Richter erscheint, gilt solange als unschuldig, bis seine Schuld erwiesen ist. Ein <u>Schwarzer</u>

aber gilt so lang als schuldig, bis sich seine Unschuld sonnenklar herausgestellt hat. Ohne viel Federlesens wird ein Farbiger in den Süd- und Mittelstaaten an den nächsten Ast geknüpft, niedergeknallt oder verbrannt, auf bloßen Verdacht hin, oder aber nur, weil das Volk wieder einmal Blut sehen oder verbranntes Menschenfleisch riechen möchte. - Man sollte es bei Gott mit der Einführung von Stiergefechten versuchen, in Georgia oder Oklahama oder Tennessee!"

Negro, einst Karl Roßmann, kann seine Unschuld nicht sonnenklar herausstellen, also ist sonnenklar, was mit ihm geschieht. Auch erscheint klar, warum er Negro werden mußte: als Weißem war ihm keine Schuld nachzuweisen, aber er konnte nicht als unschuldig gelten, schließlich war die ganze amerikanische Entreprise eine Kette von Strafen, und wenn nicht Strafen für Verfehlungen - für was sonst? - "'Sie sind starrköpfig', sagte die Frau (die Oberköchin) und sah von ihm weg, 'man meint es gut mit Ihnen, möchte Ihnen gern behilflich sein, und Sie wehren sich mit allen Kräften.'" - "Von Deiner Familie, Karl, kommt nichts Gutes", hatte der Onkel ihm geschrieben. Und noch einmal die Oberköchin: "Gerechte Dinge haben auch ein besonderes Aussehen, und das hat, ich muß gestehen, deine Sache nicht." - Dagegen räsoniert der Angeklagte: "Es ist unmöglich, sich zu verteidigen, wenn nicht guter Wille da ist", und wenig später, noch deutlicher auf die Passionsgeschichte anspielend: "Er senkte den Kopf und antwortete nicht, auf diese Frage wollte er unbedingt nicht antworten." - Und einmal schwieg Karl Roßmann, weil ihm klar war, daß jedes seiner Worte so ausgelegt werden konnte, wie es dem Ausleger paßte und ihm, Roßmann, zum Nachteil gereichte.

Karl lebte in einer Welt, die ihm ganz und gar zum Nachteil gereichte; er war für diese Welt ungenügend eingerichtet und wäre, um überleben zu können, auf Mitgefühl, auf Hilfe, auf Mitleid angewiesen gewesen. Doch: "auf Mitleid durfte man hier nicht hoffen, und es war ganz richtig, was Karl in dieser Hinsicht über Amerika gelesen hatte". Mit seinem Leid also mußte jeder selbst fertigwerden, Karl war nicht stark genug, dieser

Forderung zu genügen, und daher verfiel er auf abstruse Vorstellungen, das ihm drohend Gegenübergestellte so zu verändern, daß er Mitleid, Hilfe gewärtigen könne: "Karl erhoffte in der ersten Zeit viel von seinem Klavierspiel und schämte sich nicht, wenigstens vor dem Einschlafen an die Möglichkeit einer unmittelbaren Beeinflussung der amerikanischen Verhältnisse durch dieses Klavierspiel zu denken." Welcher Knabe hat je törichter gedacht? Freilich kommen Karl solche Gedanken in einem Zustand völliger Wehrlosigkeit, denn "vor dem Einschlafen" meint er wohl: im Bett; und dort ereignen sich die durch Widerstandslosigkeit provozierten Unglücke. - Damit sind wir am Beginn der Geschichte und wollen uns dort etwas aufhalten.

Es ist nicht ganz überflüssig, daran zu erinnern, daß die uns allein bekannte zweite Fassung des Romans "Der Verschollene" Ende September 1912 in Angriff genommen wurde, unmittelbar nach der Niederschrift der Kurzgeschichte "Das Urteil", der Vater/Sohn-Geschichte Kafkas par excellence, der Verlobungs- und Bettgeschichte, die das Muster für ähnliche Darstellungen bot. Am 29. September trug Max Brod in sein Tagebuch ein: "Kafka in Ekstase, schreibt die Nächte durch. Ein Roman, der in Amerika spielt." Zwei Tage später: "Kafka in unglaublicher Ekstase." Am folgenden Tag, dem 2. Oktober: "Kafka, der weiter sehr inspiriert ist. Ein Kapitel fertig.". Dieses erste Kapitel, Der Heizer, las Kafka dem Freund schon am 6. Oktober vor. Weitere Kapitel schlossen sich in großer Schnelligkeit an, dann trat, Anfang 1913, eine erhebliche Stockung ein, erst im Oktober 1914 entsteht das Kapitel, das Max Brod "Das Naturtheater von Oklahoma" genannt hat und das uns als Schlußkapitel des Romans geläufig ist.

"Der Heizer" war Kafka wichtig genug, um als Fragment schon im Frühjahr 1913 veröffentlicht zu werden - "es ist ein Fragment und wird es bleiben, diese Zukunft gibt dem Kapitel die meiste Abgeschlossenheit" (an Kurt Wolff am 4. April 1913) - was heißt: die Zukunft des Fragments ist entschieden; das Fragment ist als Fragment, das es notwendigerweise bleiben muß,

bis zum Endpunkt seiner möglichen Entwicklung gelangt; diese Gewißheit ist in der Tat abschließend. Kafkas Einschätzung legt es nahe, diesem Anfangskapitel seines Romans besondere Aufmerksamkeit zu schenken. "Als der sechzehnjährige Karl Roßmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von New York einfuhr, erblickte er die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sinnenlicht. Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte." So beginnt Der Heizer, so der Roman "Der Verschollene": Der, über den berichtet wird, nur hier von außen, muß oder darf ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten, ein Sohn nicht unbegüterter, aber dennoch, wegen der erlittenen Schmach: armer Eltern, er wird ins Land der Freiheit verbannt, weil er, einmal, von einem Dienstmädchen im Bett, unfrei gemacht, das Schicksal einer unfreiwilligen Vaterschaft erlitten hat; und dies soll nicht ans Licht der Sonne. Eine unfreiwillige Reise ins Land der Freiheit, das sich unter diesem Aspekt so nachdrücklich vorzeigt, daß Karl die Freiheitsstatue, ungewöhnlich korrekt und prononciert, als Statue der Freiheitsgöttin bezeichnet. Diese Genauigkeit hängt zweifellos mit dem subjektiven Eindruck eines stärker gewordenen Sonnenlichts zusammen, das natürlich nicht stärker geworden ist; es läßt den Jungen nicht nur schärfer sehen, es blendet ihn auch so, daß er nicht imstande ist wahrzunehmen, was die Göttin tatsächlich in der Hand hält: eine Fackel. Ein Schwert sieht Karl, doch es ist für ihn nicht ein Instrument der Unterdrückung, sondern ein Mittel zum Schutz der Freiheit: Dieser Schutz war ihm wohl wichtiger als der Glanz Freiheit, der von einer Fackel kommt.

Karls fatales Versehen wird im Laufe der Geschichte eingeholt. Damit dieses Versehen nicht als zufällig erscheint und damit seine Folgen als kränkend ungerecht empfunden werden können, wird Karls Unfähigkeit, sich in der Welt zurechtzufinden, gleich am Anfang drastisch genug vorgestellt: Er denkt nicht daran

wegzugehen, wenn es an der Zeit ist, er glaubt, alles beieinander zu haben, um das Schiff verlassen zu können, doch hat er seinen Regenschirm, Schutz vor Unbilden der Natur, vergessen, auf der Suche nach ihm verirrt er sich, dann klopft er "an eine beliebige kleine Tür", "bei der er in seinem Herumirren stockte." Es kann dem aufmerksamen Leser nach zwei Minuten der Lektüre nicht fraglich sein, daß es mit Karls Zuständigkeit in seinem Leben in dieser Welt nicht zum besten steht: Er vergißt, er verliert sich, er irrt umher, er versieht sich; er ist von der Außenwelt, der Welt der Objekte, durch eine tiefe Kluft getrennt. Die Gründe für Karls Haltung, für seine Unfähigkeiten werden so wenig genannt wie die Gründe für die Beschaffenheit der Welt, an der er zugrundegeht.

Daß Karl ein Recht auf Irrtum hat, weil er erst 16 ist (nicht einmal 16, wie sich später herausstellt, und nicht einmal volle 15 Jahre war er, als das Dienstmädchen sich seiner bemächtigte), daß die Jugendlichkeit Irrtümer gestattet oder gar liebenswert macht, ist eine Vorstellung, die Kafka ganz und gar fremd war: Karl geht nicht zugrunde, weil er jugendlich unerfahren ist, weil ihm die intellektuelle Reife fehlt, sondern weil er unfähig ist, sich zu akkommodieren, - mag das moralisch gefordert sein oder nicht: diese Frage des jungen Hölderlins (oder Schellings oder Hegels): "Wie muß eine Welt für ein moralisches Wesen beschaffen sein?" (aus dem Entwurf "Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus") interessierte Kafka überhaupt nicht, er mochte im vorliegenden Fall höchstens bedenken, daß im Strafgesetzbuch dem Jugendlichen mehr Freiheit auf Irrtum zugestanden wird als dem Erwachsenen, was hier heißen mag: Karl ist nicht vor dem Menschengesetz schuldig, aber er wird dennoch gerichtet, weil die Welt, in die er gerät, dem Menschengesetz keine Achtung erweist. Die Fehler, die Karl macht, sind subjektiv verständlich, aber das interessiert keinen, auch den Erzähler nicht; es geht um das fast mechanische Funktionieren einer Welt der Objektve, die sich zu einer seelenlosen Gesellschaft ohne Transzendenz, ohne Zuneigung, ohne Hoffnung verfestigt hat. Keiner entrinnt ihr, der nicht inegriert ist,

der nicht mitmacht, der zweifelt. "Verflucht sei, wer uns nicht glaubt!" heißt es auf dem Werbeplakat des Naturtheaters.

Verflucht sei, wer sich nicht fügt, wer sich nicht aufgibt, wer seine Subjektivität, die sich stets in der Kollision mit der Objektewelt, die ihre Objektivität verbirgt, zu erkennen gibt, nicht fortwirft, - so könnte es in jedem Kapitel des Romans heißen; - Karl, der unfertige Knabe, beinahe Kind noch, ohne Einsicht in die Mechanismen des Unmenschlichen, anfällig gegenüber dem Wunsch nach Güte und Gerechtigkeit, geht an seiner Subjektivität aus Kindlichkeit zugrunde. Diese Subjektivität, die Kindlichkeit, steht am Anfang seines Leidensweges; da er sich sträubt gegen die Vergewaltigung durch die Köchin Johanna: widerlich ist ihm, was geschieht, "eine entsetzliche Hilfsbedürftigkeit" ergreift ihn. Da das Äußerste geschieht, sieht er "nicht das geringste". Schon hier wird der Zusammenhang zwischen lebensentscheidenden Ereignissen und der Unfähigkeit zur Einsicht, zur Erkenntnis dessen, der handelnd das Leben entscheidet, demonstriert: Je weniger intim Karl in der Folge mit Frauen, die Intimität immerhin ermöglichen, wenn auch nicht erzwingen, ist, um so mehr nimmt er von ihnen wahr: von Klara, die mit ihm ringt und ihn schließlich aufs Kanapee streckt und "wie probeweise" seine Wange berührt, sieht er immerhin "das erhitzte Gesicht", von Therese, die zu ihm kommt, als er im Bett liegt, ordentlich zugedeckt, bemerkt er, da er zu ihr aufschaut: "ein rundes, gleichmäßiges Gesicht, nur die Stirn war ungewöhnlich hoch, (...). Ihr Anzug war sehr rein und sorgfältig. In der linken Hand quetschte sie ein Taschentuch." Da er das alles wahrnimmt, steht fest, daß er von Therese nicht bedroht wird. - Zum Abschied fuhr sie "mit der Hand (..) sanft über seine Decke hin und lief in ihr Zimmer." Über Therese, deren erotische Annäherungen fast entsexualisiert erscheinen und zu der Karl deshalb ein besonderes Verhältnis gewinnt, wird - ebenso wie zum Problem der Sexualität - später noch einiges zu sagen sein.

Zurück zum Heizer-Kapitel, in dem Karls Unvermögen und sein drohender Untergang bereits deutlich präludiert werden: Bevor

Karl das Schiff, das ihn nach Amerika gebracht hat, verläßt, mischt er sich lebhaft in einen Rechtshandel ein: Da er den Heizer vom Obermaschinisten ungerecht behandelt wähnt (die Argumente für diese Annahme reichen in der Tat nur für ein Wähnen aus), versucht er, der 16jährige, vor dem Kapitän das Recht zu erstreiten, eifrig, aber ganz und gar dilettantisch; sein Eifer bringt ihm keinen Erfolg, am Ende nimmt ihn überraschenderweise sein Onkel Edward Jakob in Empfang und verläßt mit ihm das Schiff. "Es war wirklich, als gebe es keinen Heizer mehr." Eine schicksalhafte Episode im Leben Karl Roßmanns, der sich weitere schicksalhafte Episoden anschließen werden, ist zu Ende: die Feststellung "es war wirklich", läßt daran keinen Zweifel.

In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß nicht nur Der Heizer sondern der ganze Roman ein Text des fortgesetzten "Vielleicht" ist, der Annahmen, Mutmaßungen, Zurücknahmen, Kombinationen, ein Text, in dem der Schein sein Recht bekommt, ein Text der Konjunktive, der scheinbaren Unsicherheiten, des Als-ob. "Ich sollte mich vielleicht an diesen Mann halten", denkt Karl, als er den Heizer trifft. Dieser bezweifelt, daß Karls zurückgelassener Koffer bewacht werde, das hätte "vielleicht" in Hamburg geschehen können. Karl nimmt an, daß die Schulen in Amerika "vielleicht" strenger seien als in Europa, an seinen Koffer denkend, meint er zweimal kurz hintereinander, er sei "vielleicht" schon verloren etc. Wenn es heißt: "Karl (...) fühlte sich so kräftig und bei Verstand, wie er es vielleicht zu Hause niemals gewesen war", dann werden sogar die persönlichen Erfahrungen dessen, von dem aus ganz allein die Geschichte erzählt wird, ins Ungewisse gezogen: auch diese Erfahrungen sind so subjektiv, daß sie fraglich, auf jeden Fall kaum vermittelbar erscheinen. Alle Personen des Romans halten sich übrigens an ihre Subjektivität, d.h. an den Zwang, der von Zufällen ausgehen könnte, diese werden stets bezogen auf die Hauptfigur. Den überbordenden "vielleicht"-Vorbehalten korrespondieren die kaum selteneren Mitteilungen über den Anschein der Dinge oder Ereignisse. Der Bekannte

"schien" nicht sehr beglückt zu sein, als ihn Karl um die Bewachung des Koffers bat, Roßmann "schien" es so, als habe eine Formulierung des Heizers "einen verborgenen Haken", "Der Oberkassier schien diesen Paß für nebensächlich zu halten (...)", etc. etc. Die Beispiele lassen sich fast beliebig vermehren, wie auch die des "als-ob" vom Typus: "er erhob sich, als sei das der Höchstpunkt seines Lebens". Diese "Als" oder "Als-ob"-Welt ist freilich mit der Anschein- oder Schein-Welt des Romans nicht identisch, weil sie mehr die Bilder- und Vorstellungswelt des 'Helden' repräsentiert und eine Art von Insel der Poesie im Meer der Schein- und Vielleicht-Philosophie bildet. Die derart demonstrierte Dominanz des zum Verderben führenden Subjektiven erklärt dann auch mühelos die vielen sachlichen Unstimmigkeiten innerhalb des Romans, über die sich die Kafka-Interpreten so oft überflüssigerweise den Kopf zerbrechen.

Die Perspektive, aus der heraus Kafka seine Geschichte erzählt, die Perspektive Karl Roßmanns, macht es überflüssig, darüber zu rätseln, warum die Eltern, die den Sohn nach Amerika strafverfügt haben für eine Tat, die dieser weder juristisch noch moralisch zu verantworten hat, weder getadelt noch schuldig gesprochen werden, so wenig wie das Dienstmädchen, das den ersten Akt der Freiheitsberaubung Karls vollzogen hat. Zwar empfindet Karl über das Geschehene Schmerz, aber er akzeptiert es als unvermeidlich; er spürt dumpf, daß die Kopulation seine Identität zerbrochen hat, es bedarf in dieser Hinsicht keiner Wiederholung, um die Zerstörung der Persönlichkeit irreversibel zu machen. Karl hofft mit seinen Eltern, die er von Herzen liebt, daß ihm in der Neuen Welt ein neues Leben geschenkt werde. Nachdem er die Erfahrung gemacht hat, daß die bloße Existenz in Situationen führen kann oder gar führen muß, die, als das eigentlich Menschliche, unerträglich sind - eine bescheidene, eine kindliche, aber ernsthafte Erfahrung -, macht er sich, auf dem Schiff, auf die Suche nach menschlichen Situationen, die erträglich sind, die den Menschen mit sich im Einklang bestehen lassen; sein Suchen

ist rührend-liebenswert, nichtsdestoweniger kindlich-töricht-hilflos. Der andeutungsweise Versuch, im Bett des Heizers mit der Welt ins Reine zu kommen, mißlingt kläglich: Sicher sollte hier die Begegnung mit dem Dienstmädchen aufgehoben werden: Das Bett als Ort des Schmutzes möge sich in einen Ort der Zuflucht verwandeln. Die Erinnerung an Raban (in den Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande) stellt sich ein, der sich als Käfer in seinem Bett wohlig ausstreckt, wenn es hier heißt, Karl fühle sich im Bett des Heizers "so heimisch" und er wünsche, "sich im Bett zu einem von allen Sorgen (...) befreiten Schlafe auszustrecken."

Das sich Karl im Bett des Heizers wohl befindet, ist gewiß ein Hinweis darauf, daß er sich einen homoerotischen Schutzwall errichten möchte (freilich unbewußt) gegen heterosexuelle Überwältigungen. "Und nun weinte Karl, während er die Hand des Heizers küßte, und nahm die rissige, fast leblose Hand und drückte sie an seine Wangen, wie einen Schatz, auf den man verzichten muß." So am Ende der Heizer-Episode, worauf sich der Onkel gedrängt fühlt, Karl fest an sich zu pressen und "ihn mit der linken Hand" zu streicheln. "So gingen sie langsam Stufe für Stufe hinab und traten engverbunden ins Boot (...)". Im Boot saßen der Onkel und Karl eng beieinander. - Doch diese Zuneigung des Onkels war Karl nicht von Nutzen, so wenig wie die des Geschäftsmannes Pollunder, der seinen "Arm um Karl" legte und ihn "zwischen seine Beine" zog. Daß Mack "ihm manchmal auf die Wange klopfte", daß sich Delamarche, der Vagabund mit Ansprüchen, in ihn "einhängte", und dessen Kompagnon Robinson versuchte, Karl "durch Streicheln für sich zu gewinnen", sind Indizien des durch solche Zuneigungs-Beweise allenfalls retardierten Untergangs-Prozesses dessen, der beizeiten erfuhr, daß er ungelegen sei.

Die sexuelle Alternative hilft Karl so wenig wie die soziale: daß er sich, Sohn nicht unbegüterter Eltern, die ihn verstoßen haben, mit einem Vertreter der untersten Klasse zu arrangieren trachtet, um sicher zu sein, daß er nicht beherrscht werde von diesem, führt zu dem grotesken Versuch, des Heizers Lehrmeister,

um nicht zu sagen: Repressant zu werden; ein Scharlatan-Advokat. Den Landstreichern Robinson und Delamarche ist Karl wenig später, der Not gehorchend, schon näher, was aber bedeutet: von ihnen ist noch weniger Hilfe zu erwarten, weil sie für die Befriedigung von Kompensations-Bedürfnissen gar nicht taugen. Und so wird es weiter gehen: Karls Plazierung im Hotel Occidental bringt ihn um jede Selbständigkeit, die Aufnahme ins Naturtheater schließlich um sich selbst.

Noch ein Wort zu Karls Einmischung in die Angelegenheiten des Heizers: Es ist durchaus fraglich, ob es Karl überhaupt je um den anderen geht und nicht vielmehr allein um sich. Er, der, wenn auch mit Schirm, so doch schutzlos in die weite Welt gejagt wurde, erwartet, angesichts einer kriegerisch bewehrten Libertas - so sieht er die Freiheitsgöttin ja fälschlich - die Ächtung von Gewalt, die zur Unfreiheit führt, wie sein eigenes und anschneinend auch das Beispiel des Heizers zeigen. Die partielle Übereinstimmung der Fälle läßt Karl völlig übersehen, daß mit dem Heizer nichts zu gewinnen ist, da seine Mentalität und sein Bestreben mit Karls Vermögen und Absichten nicht konvenieren. Auf jeden Fall mischt sich Karl eilfertig in Dinge, die ihn möglicherweise gar nichts angehen. Er hält ein Plädoyer für Freiheit und Gerechtigkeit unter der falschen Voraussetzung, daß die Göttin zum gerechten Kampf gerüstet und bereit sei; er hat, wegen des Sonnenlichts, das ihm übermäßig stark erscheint, nicht wahrgenommen, daß die Göttin nur - scheint. Die Folgen seines nie erkannten Versehens beschreibt der Roman, genauer: im Laufe des Romans häuft Karl Versehen auf Versehen, ohne sich darüber je klar zu werden, so daß die Summe der Versehen immer bedrohlicher anwächst, was zur Folge hat, daß die Wirkungen immer schrecklicher werden.

Karl bleibt sich durchaus treu, wenn er beim Anblick des Bambusstöckchens seines Onkels assoziiert, es stehe "wie ein Degen" ab - ein Instrument der Wahrhaftigkeit wieder, beileibe keines des mörderischen Angriffs. Karl faßt Vertrauen zu seinem Onkel, den er als Ersatzvater ensieht und bald, aus knabenhafter Unbesonnenheit, enttäuschen wird, wie er zuvor

seinen leiblichen Vater, aus knabenhafter Unerfahrenheit, wie dieser annehmen mußte, enttäuscht hatte. (In bezug auf diese knabenhafte Unerfahrenheit sei, ausnahmsweise, und auch nur in Paranthese, an ein autobiographisches Detail aus Kafkas Brief an seinen Vater erinnert: Mit 16 Jahren vielleicht habe er dem Vater geprahlt, daß er in sexuellen Dingen einmal in großer Gefahr geschwebt habe, worauf ihm der Vater sagte, er könne ihm schon helfen, diese Dinge ohne Gefahr zu betreiben.)

Karl, in der Obhut des Onkels, vergißt schnell, was ihm gerade noch wichtig war: den Heizer, den verlorenen Schirm, den verlorenen Koffer; er nimmt, von anscheinend sicherem Port aus, Amerika wahr, den "drängenden Verkehr" (auf die auch in diesem Roman gelegentlich gemeinte Doppelheit des Begriffs "Verkehr" soll hier nicht näher eingegangen werden, es sei nur darauf verwiesen), den drängenden Verkehr also, die betäubende "Mischung von Lärm, Staub und Gerüchen", (...) durchdrungen von einem mächtigen Licht." Nach den Erfahrungen, die wir mit Karls Beobachtungen in starkem Licht gemacht haben, läßt sich vermuten, daß er mehr Schein als Wirklichkeit erkennt. Durch sein Klavierspiel will Karl die Welt verändern: entfremdete Existenz aufheben durch künstlerische Entfremdung, könnte man sagen, und nicht viel fehlt, um Karl als Vorläufer Herbert Marcuses zu feiern: "Die Spannung zwischen dem Wirklichen und dem Möglichen wird zu einem unlösbaren Konflikt verklärt, in dem die Versöhnung kraft des Oeuvres als <u>Form</u> besteht: Schönheit als 'promesse de bonheur'."

Doch Karls Klavierspiel bringt so wenig Versöhnung durch Kunst, wie Franz Kafkas Roman, dem der Autor selbst gar keine Kraft zutraut, der dennoch, in dem bewußten Verzicht auf den Versuch der Gesellschaftsveränderung durch die künstlerische Form - was hier heißt: durch literarische Kunst - tief in Probleme der Gesellschaft, die für ihn auch, wenn nicht sogar vorrangig solche der Individuen sind, hineinführt und aufdeckt, was die Ideologie - die des Fortschritts durch Herrschaft - verschweigt. Natürlich ist es entschieden zu simpel, den Roman zu einer antikapitalistischen Manifestation

zu degradieren, zu einer Abrechnung mit dem Imperialismus, aber immerhin darf nicht übersehen werden, daß die Verhältnisse, an denen Karl zugrunde geht und die in ihren Mechanismen, wenn auch nicht realistisch-abbildhaft, so doch symbolisch-realistisch deutlich genug geschildert werden, daß diese Verhältnisse solche des kapitalistischen Zeitalters, einer spätbürgerlichen Gesellschaftsformation sind und also eo ipso kritikwürdig sind, dies im konkreten Fall um so mehr, als Kafka ausdrücklich gesagt hat, Karl sei, im Gegensatz zu Josef K., der Hauptfigur des Prozeß-Romans, schuldlos: "Roßmann und K., der Schuldlose und der Schuldige, schließlich beide unterschiedslos strafweise umgebracht, der Schuldlose mit leichterer Hand mehr zur Seite geschoben als niedergeschlagen." (Tagebuch vom 30. September 1915.)

Wenn Karl schuldlos ist, so bedeutet das für Kafka allerdings nicht, daß die Gesellschaft, die ihn straft, deswegen schuldig ist. Karl und K. werden beide "unterschiedslos strafweise" umgebracht, Schuld und Schuldlosigkeit interessieren nicht den, der umbringt, das Opfer wird allein mit den Gründen für die Bestrafung konfrontiert, in diesem Fall: Unerfahrenheit, Unbotmäßigkeit, mangelnde Anpassung, mangelnde Reife, auch Weigerung der bedingungslosen Selbstaufgabe; nur Kinder können so verstockt sein. Strafe auch für die Hoffnung auf Glück, Strafe aber vor allem dafür, daß der Mensch, Karl, so ist, wie er ist, und nicht anders sein kann.

Das 2. Kapitel des Romans endet damit, daß Karl das Haus seines Onkels verläßt, gegen dessen Willen, wie sich später klar herausstellt: "Du hast dich gegen meinen Willen dafür entschieden, heute abend von mir fortzugehen, dann bleibe aber auch bei diesem Entschluß Dein Leben lang", - so heißt es in dem Verbannungs- und Abschiedsbrief, der Karl nach einigen Turbulenzen in einem fremden Haus um Mitternacht übergeben wird. Nach dem Vater und dem Heizer ist der Onkel die dritte Bezugsperson, die Karl verliert, weil ihm nicht in den Sinn gekommen war, was zu geschehen oder zu unterbleiben habe, um die Beziehung zu sichern.

Karl, ohne Beziehungen, aber nicht unabhängig, vogelfrei, aber nicht frei, steht zum erstenmal fast vor dem Nichts; doch er hat noch seine Papiere, er hat seinen Koffer wieder, der ihm auf dem Schiff abhanden gekommen war, er hat eine Salami und Geld; doch damit findet er keinen Zufluchtsort jenes Komforts, den ihm sein Onkel geboten hatte, er rettet sich, fürs erste, in ein Hotel, wo er als Liftboy angestellt wird, für nur zwei Monate, dann wird er fristlos entlassen, weil er für Momente seine Pflicht vernachlässigt hatte. Die neuerliche Vertreibung hat einen weiteren sozialen Abstieg zur Folge, Karl wird, nun ohne Ausweispapiere, die sich in der im Hotel zurückgelassenen Jacke befinden, vom Landstreicher Delamarche und dessen dickleibiger Geliebten Brunelda zu niedrigen Diensten gezwungen.

Karl wird, das ist abzusehen, bei einigermaßen gleichbleibender Entwicklung, alsbald im brodelnden Nichts versinken. Dieses Nichts ist die parodistisch geschändete Kunst im Naturtheater von Oklahoma; jeder wird aufgenommen, Karl, der sich als Erster meldet, wird mit knapper Not als Letzter aufgenommen, auch noch nicht endgültig, alles muß noch überprüft werden, es ist aus mit ihm, nicht einmal die trompeteblasende Freundin Fanny vermag er zu erkennen, die ihm dies mit biblischem Pathos vorhält: "Ich habe zwar besonders laut geblasen, aber du hast mich nicht erkannt." Karl (nun: "Negro, technischer Arbeiter") reist mit dem Naturtheater davon, "kleine Schaumwellen" treiben auf Bergströmen, und sie sind "so nah, daß der Hauch ihrer Kühle das Gesicht erschauern machte." Dies ist das Ende des Romanfragments, von dem ein besonders erschauerndes Detail noch betrachtet werden muß. Doch zuvor sei noch einmal die Auffassung wiederholt, daß im Naturtheater nicht, wie Brod meinte, eine heile Welt erstanden ist, sondern der Zufluchtsort des Nichts, eine Scheinwelt, die mit Kunst nichts, mit Künstlichkeit einiges zu tun hat, die im übrigen auch Schlaglichter auf amerikanische Verhältnisse wirft, die bisher weitgehend ausgespart waren: die Vermarktung des Glaubens etwa, die Vorspiegelung unbegrenzter Möglichkeiten, die gewaltsame

Unterdrückung von Skepsis, Kritik, Rationalität; Einschüchterung durch riesige Engel und Teufel, die einen ohrenbetäubenden Lärm machen etc.

Erschauern macht besonders eine Episode des Romans, deren Parabelcharakter und damit zentrale Bedeutung fast ebenso offenkundig ist, wie das bei der Parabel "Vor dem Gesetz" im Prozeß-Roman der Fall ist. Im Hotel Occidental, von dem im 5. Kapitel berichtet wird, ist die Schreibmaschinistin Therese Berchtold tätig, uneheliche Tochter einer Pommerin und eines in die USA ausgewanderten Baupoliers; Mutter und Tochter waren ihm gefolgt, doch er war bald darauf "ohne viel Erklärungen" nach Kanada entschwunden. Therese erzählt eines Tages Karl Roßmann die Geschichte vom Ende ihrer Mutter, als sie, Therese, gerade fünf Jahre alt war: Sie waren in einem schrecklichen Schneesturm durch New York geirrt, auf der Suche nach einer Schlafstelle, "der Tag war ohne einen Bissen im Freien verbracht worden", Blut hatte die Mutter gehustet. "(...) einmal oder zweimal hockte die Mutter atemlos auf der Stufe einer stillen Treppe nieder, riß Therese, die sich fast wehrte, an sich und küßte sie mit schmerzhaftem Anpressen der Lippen". So ging es die ganze Nacht. Am Morgen sind die Beiden auf einer Baustelle, auf der die Mutter Arbeit finden sollte; sie erkletterte einen bis zu mäßiger Höhe ausgeführten Bau, oben stieß sie einen "Ziegelhaufen um und fiel über ihn hinweg in die Tiefe. Viele Ziegel rollten ihr nach und schließlich, eine ganze Weile später, löste sich irgendwo ein schweres Brett und krachte auf sie nieder."

Beschrieben wird hier zunächst einmal das Schicksal von Auswanderern, wie es sich, der einschlägigen Amerika-Literatur, die Kafka sehr wohl kannte, zufolge, sehr oft zugetragen hat. Holitscher etwa teilt mit: "Der arme jüdische Arbeiter, der schon entnervt, geschlagen vor der Schlacht, von den heimatlichen Pogromen anämisch geworden, ins Land der Freiheit und der siegreichen Energie kommt, hält selbstverständlich dem Speed nicht lange stand. Er hat die Wahl zwischen Selbstmord, Erschöpfungstod, Wahnsinn und Verbrechen. Er wählt die Land-

streicherei. Sans Adieu verläßt er, zumeist in einem Alter von 37 bis 40 Jahren, Weib und Kinder, wird ein 'Bum' und verschwindet im Westen oder im Süden." - Frantisek Soukup berichtete in seinem (ebenfalls 1912 erschienenen) Amerika-Buch von einem, der nach Amerika fuhr, "um hier eine bessere Arbeit zu finden und dann die Frau und die Kinder nachkommen zu lassen (...). Er läuft von früh bis abends und kann eine Arbeit finden (...). Verzweiflung sieht ihm aus den Augen. Glaube mir, sagte er, daß ich schon so müde, entkräftet und verdrießlich bin auf alles, (...) daß ich lieber in den Fluß springen würde."

Nun ist die Geschichte Thereses und ihrer nicht verheirateten Eltern -der Vater verschollen, die Mutter umgekommen - sehr viel mehr als bloße Reportage (dabei auf jeden Fall auch soziale Anklage wie nichts sonst, das im Roman Karl Roßmann unmittelbar betrifft), die Geschichte ist vor allem die Geschichte der Hauptfigur des Romans, auch wenn diese sich selbst so nicht zu sehen vermag; freilich müssen wir vorsichtig sein mit unseren Übertragungsvorschlägen, weil kein objektiver, überlegener interpretierender Erzähler durch die Hintertür in die Geschichte kommen sollte, dennoch: In allen drei Gestalten, von denen Therese berichtet, spiegelt sich Karl Roßmann: Als Vater eines unehelichen Kindes, den es nach Amerika verschlägt, der seine Angehörigen ohne Nachricht von sich läßt, der plötzlich verschwindet (ob in Kanada oder im Naturtheater von Oklahama, ist gleichgültig); er ist vergleichbar Thereses Mutter, ziellos umherirrend, nach Arbeit suchend immer kraftloser werdend; schließlich, Realitäten mißachtend oder nicht mehr erkennend, stolpert er über sie und stürzt ab (ins Naturtheater vorläufig aufgenommen, mit der Aussicht, Oklahama zu erreichen, ist er auf dem Weg in die Tiefe); er ist schließlich in manchem Therese sehr ähnlich, die sich an den Verlust eines Bündels genauso schmerzlich erinnert wie Karl anfangs an den mutmaßlichen Verlust seines Koffers; die ihre Beziehung zur Mutter so ähnlich beschreibt, wie Karl die Beziehung zu seiner Mutter zuweilen gedacht hat. Daß Karl ebenso wie Therese eine Art Pflegekind der Oberköchin ist und daß beide stets von Kündigung be-

droht sind, sei, als weitere Äußerlichkeit, wenigstens erwähnt.

Karl ist zu unerfahren, zu jugendlich, vielleicht zu ichbezogen, um aus der Erzählung Thereses etwas für sich lernen zu können. Er erfährt nicht, warum er untergeht. Es könnte scheinen, als verhielte er sich wie einer, der glaubt, dem Untergang geweiht zu sein. In Wahrheit wird er, schuldlos, strafweise umgebracht.

Lajos P ó k (Budapest)

"Das Lied erzeugt seinen Sänger"
Reflexionen zum Zauberberg und zum Schloß

Die von mir als Gegenstand dieses Vortrags gewählten beiden Romane gehören zweifelsohne zu den besten unter den in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts entstandenen. Die geschichtliche Nähe ihrer Entstehung macht eigentlich - trotz den offensichtlichen Unterschieden der durch die beiden Schriftsteller repräsentierten Schaffenspsychologie und gesellschaftlichen Perspektive - unvermeidlich die Begegnung mit ähnlichen sozialen und ästhetischen Problemen.

Die beiden Romane sind die Früchte von Jahren, reflektieren einen Zeitabschnitt, in dem sich die Geschichte verdichtet hat, die im europäischen Denken, in der Lebensform der Gesellschaften reifenden Veränderungen wuchsen zu Trennmauern heran, und die Traumgesichte eines dem Abschluß nähernden Zeitalters erfüllten die Literatur. Es gibt schon Ansichten, nach welchen die großen Romane auf einer solchen gesellschaftlichen Basis zu entstehen pflegen; aber das gehört auch zu den Wahrheiten, deren Gegenteil sich genauso in der Geschichte der Weltliteratur beweisen läßt. Wenn man aber nach romangeschichtlichen Angaben sucht, läßt sich eines jedenfalls feststellen; daß nämlich nach dem ersten Weltkrieg und den darauffolgenden mitteleuropäischen Revolutionen eine Situation entstand, in welcher - wie das Mihály Babits in seinem Gedicht verkündet -:

"Nicht der Sänger erzeugt das Lied:
das Lied erzeugt seinen Sänger."

Dies lautet in der Sprache der Soziologie mit den Worten

Karl Mannheims ausgedrückt: die Epoche der Entstehung der beiden ausgewählten Romane ist die Zeit des Scheidewegs der Intellektuellen, in der sich die schöpferische Intelligenz entweder den - gelegentlich auch durch ihre Herkunft und gesellschaftliche Lage gegebenen - Ansichten und Institutionen der bestehenden gesellschaftlichen Struktur und politischen Mentalität anschließen kann, oder aber die eigene Souveränität bewahrt, also sich selbst wählt, sich dadurch mit ihrer zwischen den Frontlinien, den Interessengruppen mal hier, mal dort aufprallenden, einsamen, reflektiven Lage zufrieden gibt und mit dem öffentlichen Leben, mit der politischen Bewegung nur vermöge abstrakter ethischer Ansprüche und überaus praktischer kunstpolitischer Interessen eine Beziehung aufrecht hält. Man findet in Europa und Amerika gleichhergestalt die seitens Mannheims charakterisierten Entscheidungen auf dem Scheidewege auf, obwohl Mannheim die Entscheidung derjenigen Schriftsteller nicht wahrgenommen hat, die sich gerade zu jener Zeit auch in Mittel- und Westeuropa der Klassengesellschaft entgegengestellt haben, und sich bemühten, ein neues Beziehungssystem von Literatur und Gesellschaft auszuformen, mit der Idee der Verpflichtung. Auch fehlt unter den Beobachtungen Mannheims der Fakt, daß es sich bereits eine neue Strömung der Weltliteratur sozialistischen Geistes in Entfaltung befand, welche die Beziehung von Schriftsteller und Gesellschaft neuorganisierte. Der Prozeß der Laizisierung von Gesellschaft und Künsten, der seit der Renaissance und der Aufklärung unaufhaltsam fortschreitet, entwickelte unmittelbar vor Beginn der schriftstellerischen Laufbahn von Mann und Kafka zwei charakteristische Künstlerische Phänomene und Bewegungen: in dem Naturalismus eine Annäherung an die gesellschaftliche Wirklichkeit, eine Verflechtung mit ihr, die enger wurde als alle vorangegangenen; und dann, in der Sezession (Jugendstil), ein zum Luxusartikel-Werden der Künste oder deren Esoterisieren zum Religionersatz. Bereits der Naturalismus und die Sezession deuten auch die Erschütterung der alten Grundlagen an; und mit dem Auftritt der um 1910

aufkommenden Avantgarde-Generation vertieft sich noch mehr der Abgrund zwischen den liberalen Traditionen und den neuen Ansprüchen: für eine Zeit wird auch in den westeuropäischen Ländern die Sicherheit, die Ethik des Besitzes und bei einzelnen Richtungen das in die Ratio gesetzte Vertrauen fraglich.

Zu Beginn der zwanziger Jahre entwickelt sich aber in München und in Prag - wo eben diese Romane entstehen - aus verschiedenen Ursachen und in unterschiedlicher Weise für kurze Zeit eine Situation, in der - wenn sie auch keine Beständigkeit und Sicherheit verspricht - das Erlebnis der Epochenwende jedenfalls eine Perspektive in zwei Richtungen bietet. Die Tatsache, daß der Impuls zu beiden Romanen aus einer früheren Zeit stammt, ist ein Hilfsargument: es bedeutet nur die Änderung des Gehalts der Romane, ihre Vollendung mit einer veränderten Idee. Nicht allein Mann und Kafka - alle wirklich bedeutenden Autoren, die jene Epochenwende erleben, verzichten auf die Rolle eines laudator temporis acti und versenken sich keineswegs in eine Nostalgie. Keiner der Romane fand den politischen oder philosophischen Stein der Weisheit. Die Ambitionen einer messianistischen Literatur schwanden schon in den Erfahrungen der unmittelbaren Vergangenheit. Thomas Mann schickt seinen Helden in die Schlachten des ersten Weltkrieges, ihn, der volle sieben Jahre im Lungensanatorium den Wert der Gedanken und Verhaltensformen erwägen durfte - er gibt aber auf den Weg nicht die Bedrohung des Untergangs, sondern die Hoffnung des neuen Werdens mit. Der die Entfremdung der eigenen Welt zu Parabelgeschichten und Visionen ausbauende Kafka spricht erstmals im Schloß aus, daß das menschliche Kämpfen nicht unbedingt auf verrückte Besessenheit deuten muß, es kann auch einen Sinn haben.

In dem Zauberberg bricht über das im Roman dargestellte gewaltige Panoptikum der Ideen und Verhaltensformen des Bürgertums die Feuerbrunst des ersten Weltkrieges herein, und der Autor selbst, der klassische Bürger, isoliert sich nicht mehr vermöge seines Künstler-Daseins vom Bürgertum, wie zur Zeit des Tonio Kröger; der Grund ist jetzt hiefür der "Sündenfall"

des Bürgertums, die Wucherung des Nationalismus und des Irrationalismus.

Die in Georg Lukács's Theorie des Romans enthaltene Metapher, die mit bei Lukács selten anzutreffender Unmittelbarkeit andeutet, daß der Roman ein Abenteuer der Seele sei, eine Reihe von Proben, auf daß der Held sich selbst und die Welt entdecken kann, illustrieren die beiden Romane gleichsam exemplarisch. Im Falle des Zauberberg ist auch die Entstehungsgeschichte von Belang: es finden sich nur wenige Kunstwerke in der Weltliteratur, die ermöglichen, daß der Forscher die Spuren der Wandlungen einer rasch wechselnden Welt und die Entwicklung des Ethos des schriftstellerischen Auftrags so offenkundig verfolgen könnte wie beim Zauberberg.

Ich führe einige bekannte Fakten und Äußerungen an. Zur Zeit der Niederschrift der ersten Seiten des Zauberberg im Sommer 1913 sollte die Sanatoriumsgeschichte ein humoristisches Gegenstück zum Tod in Venedig werden /Thomas Mann an Ernst Bertram, am 24. 7. 1913./. Nach dem ersten Jahr des Weltkriegs hat er diese Konzeption noch nicht aufgegeben /an Paul Amman, am 3. 8. 1915./, die politisch-pädagogische Absicht erhält aber einen besonderen Nachdruck, die einen jungen Mann durch die Proben gegensätzlicher geistiger Medien - Humanität und Romantik, Fortschritt und Reaktion, Gesundheit und Leiden - führen will. Thomas Mann erachtet das Thema für geeignet, das Problem der Dekadenz, des Hinsinkens ins Sterben und der in die Gesellschaft und in die Psyche eindringenden Verwesung abzuschließen. Diese Absicht modifiziert sich jedoch allmählich zu einer Synthese und zum Entwurf eines Panoramas. Die unverändert gültige pädagogische Absicht verlieh dem Zauberberg dennoch nicht den Charakter eines Thesen-Romans; er blieb dessenungeachtet ein Themen-Roman. Das Thema ist von Wichtigkeit, und das Endergebnis läßt sich kaum zu einer These vereinfachen.

Die Bedeutung eines Differenzierens zeigt evident der Fakt, daß der Autor dieses Thema damals, mit jahrelanger Arbeit, - eigentlich während er am Zauberberg schreibt - erstmals in den Betrachtungen eines Unpolitischen herausbringt. Mit der Gedan-

kenwelt der Betrachtungen geraten erst nach einigen Jahren die Humanitätsvisionen des Zauberberg in Konflikt. Thomas Mann entfernt sich langsam von den Betrachtungen /Brief an Bertram vom 8. Juli 1922/, aber zu Beginn der zwanziger Jahre hält er schon auch auf dem Boden der Demokratie die Entfaltung eines neuen Humanismus für möglich, was er bislang mit allen seinen Gedanken in Abrede gestellt hat.

Vorderhand ist der Beweggrund des Standpunktwechsels viel eher die Manifestation der Gefahr des deutschen Konservativismus und Nationalismus als etwa die Anziehungskraft der Demokratie. Einen Monat vor dem Brief an Bertram erfolgte die Ermordung von Rathenau. Drei Monate später deutet die entscheidende Wendung auch öffentlich der im Berliner Beethoven-Saal gehaltene Vortrag Von deutscher Republik an.

Der Schriftsteller erwirbt - wie auch sein Romanheld, Hans Castorp - im Krankheitszustand und vom Blickpunkt der Krankheit betrachtet seine Erfahrungen. Hier erscheint übrigens meistens nicht mehr die deutsche Projektion der Probleme, sondern ihre europäische, allgemeine Perspektive. - Die Krankheit, der Tod, die zum Zustand gewordene Unordnung stürzen den Bau der Gesundheit um. Aus diesem Erlebnis gelangen Roman und Autor empor "zur Idee des Menschen und des Staats" /an Arthur Schnitzler, 4. 9. 1924./. Die Metaphern und Gedankengänge des Romans und auch Naphta und Settembrini, die um die pädagogische Eroberung des Haupthelden miteinander diskutieren, vermitteln allesamt die dauernde Spannung des Zwangs der Wahl. Es handelt sich über das Vergehen oder das Leben, den Geist und die Freiheit; das Schattenspiel der Gedanken ist eine Konsequenz von gesellschaftlichen Prezessen und weltanschaulichen Kämpfen. Die Frage ist: wohin führt der Weg aus der Erschütterung des bürgerlichen Daseins? Die erlebte Geschichte drängt das ursprüngliche Konzept des Romans zu dieser Frage hin. Die Absicht eines humoristischen Kompensierens des Tod in Venedig schwindet allmählich, obwohl das Thema und die geplante Geschichte unverändert bleiben.

Die Funktion des Zauberbergs als Schauplatz ist in diesem

Prozeß nicht allein der hermetische Zauber einer Existenz über der Welt. Manfred Dierks Forschungen deuten auf den auch bei Nietzsches anzutreffenden Zauberberg in der Geburt der Tragödie hin. Nietzsches Zauberberg ist allerdings der Olymp, die strahlende Traumwelt der apollinischen Kultur, welche aber die Greuel des menschlichen Seins verschleiert hat. Der Zauberberg Thomas Manns verschleiert nichts, ist er doch in einer augenfälligen Weise das Zuhause der Krankheit, des Todes und - jedenfalls - auch das des Kampfes um das Leben. Er ist bei weitem nicht die Behausung der leidenschaftlichen und unabhängigen Götter oder der Schauplatz des künstlerischen Esoterismus: hier stoßen über Hunderte von Seiten die Ideen einer ihr Antlitz, ihre Philosophie wechselnden Welt aneinander, die Abenteuer und die Spiele der Phantasie werden durch intellektuelle Kräfte organisiert, aber den Fuß des Berges umgeben auch hier die Greuel des menschlichen Daseins.

Bisher habe ich von den Manifestationen des Schriftstellers bloß diejenigen angeführt, die aus der Zeit der Entstehung des Romans herrühren, es kommt aber das nachträgliche Manipulieren der Wirkung, der Funktion des Werkes auch bei Mann nicht selten vor. Jetzt will ich dennoch aus seinem in Princeton gehaltenen Vortrag zitieren. Es mag der wesentliche Satz darin sein, in welchem er erklärt: die Nachwelt sieht im Zauberberg "ein Dokument der europäischen Seelenverfassung und geistigen Problematik im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts."

Fritz Hoffmann, der die Entstehungsgeschichte und Wirkung des Romans eingehend dokumentierte[1], wies die Einfügung zahlreicher - vereinzelt unbedeutend erscheinender - lebens- und zeitgeschichtlicher Tatsachen in den Roman nach, von der ersten Reise nach Davos bis zur Begegnung mit Hauptmann. Leider blieb die Dokumentation, welche den Schaffensprozes des Romans verfolgt, nicht erhalten, wie zum Beispiel die der Buddenbrooks aufbewahrt wurde. Der Roman ist - das würden wahrscheinlich auch die verloren gegangenen Dokumente beweisen - "bis zu einem Grade ja auch ganz von selbst geworden" /die Formulierung stammt von Thomas Mann, im Brief an Julius Bab vom 23. 4.

1925), ein gesellschaftlicher Roman, obwohl der Schriftsteller an gleicher Stelle nicht dies für das wichtigste Moment des Werkes hält.

Der Brief ist als Antwort auf die Zauberberg-Kritik von Julius Bab entstanden, derzufolge dem Schriftsteller die Kritik des Vorkriegskapitalismus nicht gelungen ist; im Sanatorium spiegelt nur die Luxus-Welt einer von der Arbeit der anderen lebenden engen Schicht die Probleme der Zeit wider. Wie das Gedicht von Brecht, die Ballade von der Billigung der Welt, sagt: "Der Mann ist blind und nicht bestochen". Thomas Mann kann aber höchstens als Parodie des sozialen Aspekts diese Aussprüche auffassen, wie zum Beispiel den, daß er auch von dem Acht-Studen-Arbeitstag hätte schreiben müssen.

Der soziale Aspekt des Romans ist nämlich, dem Charakter und Asthetikum der sich in ihm entfaltenden sozial-psychologischen Anamnese und schriftstellerischen Aussage nach, viel abstrakter und konzentrierter. Der brauchbare Begriff oder Metapher ist nicht das Rundbild, nicht die extensive Vollständigkeit, nicht das Balzacsche gesellschaftliche Panorama, sondern vielleicht die Sammellinse, welche die Strahlen in sich sammelt, die die geistige Sphäre der Zeit bestimmen, und nicht die Bilder der Gesellschaft selbst.

Die Schlüsselfigur ist in der Perspektive meines Themas nicht Hans Castorp und offenbar nicht Naphta, sondern Settembrini.

Naphta ist die Datenbank der Vernunft- und Freiheitfeindlichkeit; das ist seine Funktion im geistigen Kampf um Hans Castorp. Sein Selbstmord ist schriftstellerisches Urteil oder eher törichte Hoffnung, je nach dem, ob wir vom Jahre des Erscheinens des Romans, 1924 rückwärts oder in die Zukunft blicken. Was Hans Castorp betrifft, begründet am Beginn des Romans /"Bei Tienappels"/ ein umfangreiches Kapitel die überpersonelle Bedeutung seines Schicksals, obwohl er "denn doch wohl mittelmäßig war, wenn auch in einem recht ehrenwerten Sinn." Auch die Gesten des Pathos, der Würde der "Mitte", die bekannten Merkmale der Bürgerlichkeit bei Thomas Mann können in seinem Verhalten

kaum bemerkt werden. Jahrelang strömen die Argumente Naphtas und Settembrinis in sein Bewußtsein, er bewahrt jedoch sein die Antinomien kühl, etwas verträumt erwägendes, distanzierendes Verhalten.

Die Beziehung zu Settembrini wird am Beginn des Romans durch die Abneigung bestimmt, mit der Thomas Mann am Anfang des Schreibens des Romans jede Äußerung des "Zivilisationsliteratentums" aufgenommen hat. /Zeitgemäßes Dokument ist der Brief an Amann vom 10. September 1915/. Die Entwicklung des Settembrini-Bildes des Romans, die Reihe der Momente, durch die dieser Don Quijote des Liberalismus, der Vernunft, des Kampfes gegen die Leiden zum Gespräch mit Hans Castorp vor dem Duell gelangt: dieses Gespräch sagt neben dem Schnee-Kapitel das meiste über den Ideengehalt des Werkes und wesentlich mehr als das Schnee-Kapitel darüber, daß der Roman den geistigen Schatten der wirklichen Erscheinungen mit der wirklichen Welt nicht verwechselt.

Naiv wäre und den Geist des Romans verfälschen würde, wenn man die Humanitäts-Idee des Schriftstellers sogar mit der in den letzten Settembrini-Philippiken formulierten Humanität identifizieren würde. Eine noch zu lösende Aufgabe ist die ausführlichere Analyse der Settembrini-Texte, welche in seinem Verhalten und seinen Argumenten die Zunahme der geistig symphatischen, für Castorp und vielleicht für den heutigen Leser sympathischen Züge Schritt für Schritt verfolgen würde. In der bisherigen Analyse des Zauberberg scheint auch die romanstrukturelle Tatsache ungelöst zu sein, daß der zehn Minuten lange, aber so vieles zurechtweisende Traum Hans Castorps, der ihn von der falschen Treue zum Tod und zur Vergangenheit trennt und in seiner Phantasie die Bilder der Humanität entfalten läßt, die vom tiefsten Bewußtsein der Zukunft, der Krankheit und des Todes durchdrungen sind, den meisten Naphta-Settembrini-Auseinandersetzungen vorausgeht. Als ob dieses Musterexemplar der Mittelmäßigkeit über die wesentlichen Dinge nun bereits mehr wissen würde, als seine klugen und leidenschaftlichen Lehrmeister, und auch seine etwas herablassende,

aber wachsende Sympathie gegenüber Settembrini durch diesen Traum verstärkt wäre.

Die ars poetica-artigen Sätze, welche Thomas Mann zur Zeit der erster Zauberberg-Kommentare an den sich nach dem Roman erkundigenden jungen Ernst Fischer /am 25. Mai 1926/ über die Funktion der Literatur geschrieben hat, stimmen mit diesen Vermutungen und Schlußfolgerungen überein: "Ich glaube, daß ein Künstler nicht verpflichtet ist, viel zu wissen oder Fragen zu lösen, ein Lehrer und Führer zu sein. Ich sagte schon, daß ein Künstler gelegentlich in diese Rolle gedrängt wird und sie dann, so gut es gehn will, ausfüllen und darin genügen muß. Sein Beruf, seine Natur besteht aber nicht im Lehren, Urteilen, Wege wissen, sondern im Sein, im Tun, im Ausdrücken von Seelenlagen."

Thomas Mann hat erklärt, daß Der Zauberberg zehn Jahre früher nicht hätte geschrieben werden können; er hätte auch keine Leser gehabt. Die erste Hälfte des Satzes gilt, glaube ich, auch für Das Schloß von Franz Kafka restlos. Was die zweite Hälfte anbelangt: Der Zauberberg wurde bald nach seinem Erscheinen durch Interpretationen überschüttet, und häufige, große Auflagen bezeichneten, daß er ausgiebig Leser hat. Als jedoch Das Schloß 1926 in München zum ersten Mal herausgegeben wurde, schien es niemanden zu interessieren.

Kafka war damals seit zwei Jahren tot, aber seine in geringer Zahl veröffentlichten Werke waren auch früher in der Diskussion zu den sich mit dem Anspruch der literarischen Revolution damals meldenden Werken, schockierenden Versuchen und Werkstatt-Spielereien nicht anwesend. Dieser Schriftsteller schien im Kreis der in den Zwangsneurosen des "Anders-Machen" ringenden, sich erneuernden Literatur zwischen 1910-1920 kein Neuerer, Entdecker, und noch weniger einer von denen zu sein, dessen Werke einmal eventuell den Mängeln der historischen Orientierung abhelfen werden.

Die Grundfrage, welche die Interpreten vor allem trennte und trennt: verweist Das Schloß auf irgendeine Transzendenz oder ist es die Allegorie irgendeiner konkreten historisch-persön-

lichen Situation. Max Brod deutete es zum ersten Mal als eine Allegorie, die die Verbindung der göttlichen Gnade und des Menschen widerspiegelt und diese Deutung machte den Roman in mehrerer Form zu einer meistens in Theologie mündenden literarischen Parabel des Menschen. Verwandt damit war die Erklärung, die das Verhältnis der Erkenntnisfähigkeit des Menschen und der Wahrheit bemühte. Erstmalig amerikanische Rezensenten sprachen von K. als einem in der Welt der Bürokratie umherstreifenden Jedermann; diese Deutung wurde am gründlichsten von Ernst Fischer ausgearbeitet. Eine besondere Gruppe der Interpretationen ergibt die auf Heidegger, Sartre bauende Auffassung, derzufolge K. in diesem sonderbaren Dorf seine eigene Identität sucht. In der Fachliteratur ist auch die Deutung überraschend häufig, die K. als einen Juden hinstellt, der danach strebt, von der nicht-jüdischen Welt anerkannt zu werden. Jene, die im Schicksal K.-s ein Beispiel für das ewige menschliche Suchen nach einem Nest sehen, betrachten ihn meistens als einen Nachfolger literarischer Ahnen, hauptsächlich von Odysseus, obwohl K. von seinen Vorgängern nichts weiß und nach einer ähnlichen Assoziation suchen wir auch in den gleichzeitigen Aufzeichnungen Kafkas vergebens.

Auch die beiden dicken Bände des Kafka-Handbuchs[2] von Hartmut Binder bezeugen - es handelt sich um die letzte bedeutende Zusammenfassung der Literatur über Kafka - die in der Kafka-Rezeption geltende extreme Unsicherheit. Darüber nur noch so viel, daß meiner Meinung nach bisher sich vor allem jene Interpretationstendenz als produktiv und authentisch erwiesen hat, welche die Ideenwelt der Werke mit der konkreten historischen und persönlichen Lage des Schriftstellers in Verbindung bringt.

Als verwandter Zug des Zauberberg und des Schloss sei angemerkt, daß in beiden Werken - im Vergleich zur vorherigen Laufbahn des Schriftstellers - die Zeichen eines anschaulichen Wechsels wahrgenommen werden können, und zwar offensichtlich als Wirkung der historischen Erfahrungen der damals jüngsten Vergangenheit. Vorläufig kann die Tatsache nur Kuriosität-Wert haben, daß - so wie bei Thomas Mann das Zauber-

berg-Motiv von Nietzsche geliehen wurde - die Grundidee des Schloss bei Schopenhauer zu finden sei. Im siebzehnten Punkt des zweiten Buches der Welt als Wille und Vorstellung ist von einem Menschen die Rede, der unruhig um ein Schloß herum auf und ab geht und vergeblich den Eingang sucht. Übrigens hat Kafka in der Zeit vor der Arbeit am Schloß oft Schopenhauer gelesen.

Wichtiger scheint die Tatsache zu sein, daß er sich - vor allem der Korrespondenz mit Max Brod und Robert Klopstock zufolge - während des Schreibens des Romans intensiv mit dem Sinn des Schreibens, der persönlichen und überpersönlichen Funktion der Literatur beschäftigt hat, was nicht viel später auch Thema zweier bedeutender Erzählungen geworden ist /Josefine, die Sängerin; Ein Hungerkünstler/.

Unlängst ist die neue kritische Ausgabe des Textes des Schloß als erster Band der kritischen Kafka-Ausgabe erschienen, welche belegt, daß Kafka ursprünglich in erster Person den Roman begonnen hat, und erst nach der Liebesszene K.s mit Frieda auf die dritte Person übergegangen ist. Dieses bescheidene Zeichen der persönlichen Veranlassung der Roman-Parabel wird durch eine Meditation im Frühjahr 1922 in der Einsamkeit in Planá ergänzt, wo er seinen Roman verfaßte. Er beschwert sich, daß er beim Schreiben ins Stocken geraten ist. Es taucht der Plan selbstbiographischer Untersuchungen auf, um dann sich in seinen Werken auf diese stützen zu können.

K. kann dennoch mit dem Schriftsteller nicht identifiziert werden. Der Held des Romans ist zum Beispiel ein hemmunglos zielbewußter Mensch. Kafka ist weit weg davon, obwohl er mit ständig betonten Argumenten die moralischen Motive der Absichten, Gemütsbewegungen und die Integration erstrebenden Gesten seines Helden begründet. Die persönliche Veranlassung erscheint in den übertragenen, beinahe wunschbildartigen Momenten des Romans: in der Tatsache, daß K. sich - im Gegensatz zu den anderen Figuren - im Laufe der Kapitel entwickelt, sogar die im entscheidenden Augenblick auf ihn stürzende tragische Schwäche zerbricht ihn nicht. Nicht ganz

genau formuliert: er wird gesellschaftsfähig. Die selbstbiographische Motivation ist augenfällig. Die Kafka-Biographien deuten in diesem kritischen Jahr 1922 auf die Rolle der doppelten Anziehung von Leben und Tod, der wachsenden Isolation wegen der ihn übermannenden Krankheit, - aber auch der starken Rufe des Lebens hin. Ich denke an die Liebe zu Milena Jesenska und die Erlebnisse, die er gerade in diesem Frühling und Sommer im Kreise der Familie seiner Schwester Ottla gehabt hat. Seine in dieser Zeit entstandenen Werke, die Künstler-Novellen - z.B. Ein Hungerkünstler, der dem Schloß unmittelbar vorausgegangen ist - wurden auch nach dem Verfasser der jüngsten, amerikanischen Kafka-Monographie[3] an der Grenze der Fiktion und Selbstanalyse, der Literatur und der autobiographischen Überlegungen geschaffen.

Der Schauplatz des Romans ist trotz der Stromkreise des Persönlichen eine extrem verfremdete Welt. Im Vergleich zum Prozeß: die Wiederholung des Namens K., nunmehr ohne Vornamen, deutet auf Visionen der Phantasie des Schriftstellers hin, die bereits im Prozeß dargestellt wurden. Das Schloß stellt aber gleichzeitig einen gewissen Kontrapunkt des früheren Romans dar. In jenem wurde der Hauptheld durch ein geheimnisolles Gericht zu sich zitiert und zerstört, - in diesem strebt eine nicht weniger geheimnisvolle Behörde, die Welt der Herren des Schlosses, gerade das Gegenteil an: zu verhindern, daß der Landvermesser mit ihnen in Kontakt kommt.

Der Landvermesser ist dem Widerstand des Schlosses gegenüber in einer Textvariante noch viel entschlossener, als im endgültigen Text: "Ich habe eine schwere Aufgabe vor mir und habe ihr mein ganzes Leben gewidmet. Ich tue es frölich und verlange niemals Mitleid. Aber weil es alles ist, was ich habe, die Aufgabe nämlich, unterdrücke ich alles, was mich bei ihrer Ausführung stören könnte, rücksichtslos (...). Zum Kampf bin ich ja hier (...)."

Die sehr hochzuschätzende Studie Thomas Manns über Das Schloß betont nicht diese Tatsache, sondern die entscheidende Rolle der kleinlichen, unmenschlichen, unberechenbaren Bürokratie.

Kafka schreibe eine Satire mit dem besessenen Glauben seines Helden, und die Satire zeichne die gesteigerten, stilisierten Gesten des Alltags der österreichischen Bürokratie in diese abstrakte Welt hinein.

Die Macht bedarf hier keiner Selbstbestätigung: das Mysteriöse der Schloß-Bürokratie ist sozusagen ein Lieblings-Rauschgift der Dorfbewohner, Menschen mit einem unmenschlich engen Horizont. Über die Macht selbst erfährt der Leser eigentlich nichts, - über ihr Mittel, die Bürokratie, umso mehr. Das mysteriöse Labyrinth der Bürokratie wurde hier zu einer absolute Hörigkeit realisierenden, das Verhalten, Bewußtsein der Menschen durchdringenden Macht. Die Schloß-Bürokratie ist auch die Schule K.s, wo das Amt allmächtig über das Schicksal des in seiner Menschlichkeit reduzierten Klienten herrscht. In der Literatur waren bis dahin keine ähnlichen Bilder dem Ausgeliefertsein gegenüber der Behörde zu finden, nicht einmal bei Dickens und Gogol. Aber wie bei den erwähnten Vorgängern, so stecken auch hinter der Schloß-Darstellung Kafkas wahrhafte Erinnerungen und Erlebnisse; die Forschungen Klaus Wagenbachs haben dies glaubwürdig gemacht.

In dieser Roman-Parabel Kafkas ist übrigens die Satire der Bürokratie kein Zweck, sondern Mittel der Parabel. Der Mensch will meistens etwas von der Welt, die Welt widersteht jedoch; in der modernen Welt ist die Bürokratie die häufigste Sphäre des Widerstandes. Auch die Welt will etwas vom Menschen, und diesen Willen vermittelt ebenfalls die Bürokratie. In den Werken Kafkas ist deshalb nicht das Ich wichtig, nicht einmal die Welt, sondern das Verhältnis der beiden zueinander. K. will einen Landvermesser-Status und eine Integrierungsmöglichkeit, "die Welt" aber, die Macht des Schlosses widersetzt sich: hier pflegt man nicht zu wollen.

Die Antwort des Romans ist weder ein eindeutiges Nein noch ein eindeutiges Ja, sondern der zweistufige Konditional: <u>hätte sein können</u> und <u>könnte sein.</u> Diese Antwort wird in der mit Bürgel durchplauderten gespensterhaften Nacht formuliert und verleiht dem Roman unvermeidlich die Akzente der Selbstkorrekti-

on. Die ideelle Spur der Selbstkorrektion bewahren nicht nur Das Schloß, sondern auch andere, gleichzeitig mit dem Schloß oder nach dem Schloß entstandene Werke, vor allem die schon erwähnten Künstler-Novellen.

Die Diagnose des Romans ist doppelt: sie handelt von der verfremdeten, mystifizierten Macht und dem Aufruhr gegen sie. Noch vor der zitierten Szene vereinigt die Geschichte der schönen Amalie mit dem Granatenhalsband die beiden Diagnosen. Zu den Höhepunkten des Lebenswerkes Kafkas gehört die Geschichte der Amalie. Auf das Mädchen wirft ein Beamter des Schlosses, Sortini ein Auge und zitiert es in einem überheblichen, groben Brief zu sich. Amalie reißt den Brief in Stücke und wirft sie dem Boten ins Gesicht. Amalie und die bisher angesehene Familie verliert deshalb ihre Ehre: sie wird durch das Dorf ausgeschlossen, das Schloß ist nämlich stumm und passiv. Über die Geschichte der Amalie könnte auch der Name Courths-Mahlers geschrieben werden, wenn es nur um die verletzte weibliche Ehre gehen würde. Das Geheimnis der Amalie - das ist der Titel des Kapitels - ist nicht ihre Ehre, sondern, daß sie riskierte. Im Gegensatz zu ihrem ganzen Milieu hat sie die sie ins Nichts stoßende Freiheit gewählt.

K. nimmt die von der Geschichte auf ihn strahlende Ermunterung noch nicht wahr, die der Beamte nach der Nacht mit Bürgel, wo der Roman eigentlich zu Ende geht, auch formuliert: "Hier ist alles lauter Gelegenheit". Die Chance der Freiheit steckt nämlich im Gewebe der Möglichkeiten. Die im Er gestellte Frage im Herbst 1921 wies bereits auf die neue Richtung seiner Gedanken hin: "Warum wird das Schicksal des Menschen die Gefangenschaft, die Schwäche"? Die Antwort auf die Frage bereitete hingegen die im Schloß und in den Künstler-Novellen realisierte weltanschauliche Wendung vor. Warum ist das Schicksal des Menschen so? "Weil sogar aus seiner Phantasie die Freiheit fehlt." Die Geschichte der Amalie, die Besessenheit K.s. und der komplizierte Fluß des ganzen Romans, am Ende mit den im schlauen Vorbeireden versteckten Freiheits-

Kodes von Bürgel: das ist eine solche weltanschauliche Wendung und das Dokument einer solchen neuen Moral des schöpferischen Seins, wie die den vom Zauberberg in den Krieg abfahrenden Hans Castorp begleitenden schriftstellerischen Kommentare. Während des Schreibens des Romans formuliert auch Kafka seine erschütterndsten und tiefsten Bekenntnisse über die Funktion des Schreibens und der Literatur in seinem eigenen Leben.

Die groteske Welt des Schlosses und die letzte seelische Nacktheit dieser Bekenntnisse beeinträchtigen die moralische Kraft der Botschaft des Werkes nicht. Die groteske Welt Kafkas, wie Thomas Mann von diesem Roman geschrieben hat, ist tatsächlich das Gegenteil des Realismus, aber nicht so, daß sie nicht wahr ist, sondern, daß sie "überwahr" ist, die Geltung ihrer Wahrheit ist mehr, als die Wahrheit einer reellen Erscheinung.

Man könnte wahrscheinlich zu auf einer breiteren Skala gültigen und historisch überzeugenderen Konsequenzen über die geistformende Wirkung der 20er Jahre gelangen, wenn in unsere Untersuchungen auch andere Literaturen, andere Werke einbezogen wären. Wegen der historischen Nähe ihrer Entstehung, der Verwandschaft der sich gestellten Aufgaben wäre ein solcher Versuch z.B. im Zusammenhang mit den Thibaults von Roger Martin du Gard und des Werkes der Artamonows von Gorki berechtigt.

Seitdem sich vom 17. Jahrhundert an die Eindrücke und Beobachtungen empfindlicher Intellektuellen und die Erfahrungen der schöpferischen Menschen über die äußeren-inneren Quellen der literarischen Werke und die Faktoren ihres Effekts zur Wissenschaft entwickelten, geht die Wissenschaft zwei Wege der historischen und beschreibenden Interpretation der Werke: sie sucht entweder mit Hilfe der im engeren und weiteren Sinne genommenen formalen Zeichen und deren Gesetzmäßigkeiten das tiefere Verständnis der Werke, die Erklärung ihrer ästhetischen Anziehungskraft, - oder durch die Forschung der zeitgeschichtlichen, biographischen Zusammenhänge. Es besteht bei der letzteren Methode eine größere Möglichkeit der Irrtümer, aber - die Ergebnisse anderer Herkunft der vergangenen zwei Jahrzehnte

nicht unterschätzend - scheint die literaturhistorische und ästhetische Nützlichkeit hier unverändert größer zu sein.

Anmerkungen

1. Hoffmann, Fritz: Das erzählerische Werk Thomas Manns. Berlin (DDR) 1976. Siehe besonders S. 108-171.
2. Binder, Hartmut (Hrsg.): Kafka-Handbuch, Stuttgart 1979.
3. Hayman, Ronald: Kafka. A Biography. New York 1982.

Alois W i e r l a c h e r (Heidelberg)

Die allernächsten Dinge. Mahlzeitendarstellungen bei Thomas Mann, insbesondere in Buddenbrooks.

Einführung

Der Feststellung des Gastrosophen und verdienstvollen Literaturkenners Georg von Maassen aus dem Jahre 1928, daß "die Nahrungswahl der Dichter ... ein völlig unbeachtetes Gebiet der Literaturgeschichte" sei[1], ist bis heute wenig hinzuzufügen. Man hat sich zwar mit der 'seelischen Gastronomie der Deutschen' beschäftigt[2], doch auf die leibliche geht nicht einmal das Buch von Hinton Thomas und W. van der Will über 'den deutschen Roman und die Wohlstandsgesellschaft' ein. Auch die Beiträge in den Aufsatzsammlungen und Autorenporträts, die Manfred Durzak, Dietrich Weber, Benno von Wiese und Hans Wagener herausgebracht haben, berühren unser Thema nicht.

Ebensowenig hat ihm die autorenzentrierte Forschung nähere Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl das Motiv z.B. bei Goethe nicht nur im Tasso, sondern auch im Faust, im Werther und im Wilhelm Meister eine Rolle spielt. Erstaunlich ist der blinde Fleck vor allem in der Thomas Mann-Forschung; denn Mann hielt auf eine ausgesprochen gepflegte (bürgerliche) Küche und stellt in seinem Gesamtwerk immer wieder Mahlzeiten dar, vom einsamen Abendimbiß im Kleiderschrank bis zu den Tafelrunden in Buddenbrooks, Lotte in Weimar, im Zauberberg oder in Felix Krull. Dennoch gibt es, so weit ich sehe, nicht einmal einen Aufsatz, geschweige denn eine monographische Abhandlung zum Essen bei Thomas Mann. Man wird dieses Aussparen eines ganzen Themenkomplexes wohl nicht als "Forschungslücke" bagatellisieren wollen, sondern eher als Folge und Ausdruck von Wertsetzungen begreifen

müssen, die kein Geringerer als Friedrich Nietzsche bereits attackierte, als er sich in Menschliches, Allzumenschliches dagegen verwahrte, "daß man die nächsten Dinge, zum Beispiel Essen (...) nicht zum Objekt (...) unbefangenen und allgemeinen Nachdenkens (...) macht, sondern, weil dies für herabwürdigend gilt, seinen intellektuellen und künstlerischen Ernst davon abwendet (...) (man) möge zugestehen, daß die allernächsten Dinge von den meisten sehr schlecht gesehen, sehr selten beachtet werden (...). Man sage nicht, es liege hier wie überall an der menschlichen Unvernunft (...). Vernunft genug und übergenug ist da, aber sie wird falsch gerichtet und künstlich von jenen kleinen und allernächsten Dingen abgelenkt."[3]

Ich möchte im folgenden zeigen, das Thomas Manns Buddenbrooks-Roman als literarische Kritik solcher Ablenkung von den allernächsten Dingen zu verstehen ist. Dabei kommt es mir nicht auf eine möglichst umfassende Interpretation, sondern auf die Herausarbeitung einer unterdrückten oder übergangenen Bedeutungsmöglichkeit des Erzähltexts an.

1. Das Mahlzeitenmotiv in Thomas Manns Buddenbrooks

Thomas Mann stellt in den Teilen eins, drei und acht seines Romans jeweils eine größere Mahlzeit dar; Mahlzeitenanlässe sind die Einweihung des neuen Hauses, das geschäftliche und persönliche Interesse Konsul Buddenbrooks an Bendix Grünlich und der Weihnachtsabend. Gegessen wird stets im Speisezimmer; die Festmahlzeit der Hauseinweihung beginnt nach halb fünf Uhr, um neun Uhr geht die Familie Weihnachtsabend zu Tisch. Das Abendessen mit Grünlich ist nicht näher terminiert.

Untersucht man die drei Mahlzeiten im Hinblick auf ihren Stellenwert im Ganzen des Erzähltexts, geben sich die erste und die letzte als diejenigen Eßsituationen zu erkennen, an denen die "Donnerstagstafelrunde" der weiteren Familie teilnimmt; ferner wird deutlich, daß diese Mahlzeiten das Romangeschehen eröffnen bzw. seinen Abschluß ankündigen und in ihrer Unterschiedlichkeit den Wandel der Sozialstruktur der

Familie abbilden: Hier eine fröliche Vereinigung der Familie in "allgemeiner Heiterkeit" im Sinne Rumohrs,[1] erweitert um die Abundanz des Festes; dort an Stelle dieser Heiterkeit und gutmütiger Ironie, statt angenehmer Scherze und Munterkeit ängstliche Beklommenheit über die Lage der Familie (deren Zukunft von der Konsulin mit hoffendem Herzen beschworen wird) sowie die peinliche Taktlosigkeit Christians, der die Mahlzeit vorsätzlich stört.

Pointiert werden Sozialqualität und Stellenwert der beiden Eßsituationen insbesondere im Aspekt der Speisenwahl und Speisenzubereitung. Beide Mahlzeiten sind dem Menümodell verpflichtet und präsentieren opulente Speisen, doch die heiße Suppe, die das Festessen von 1835 eröffnet - es besteht abgesehen von der Suppe aus Fisch, einem kolossalen Schinken, Unmengen Gemüse, dem Nachtisch und dem Kaffee - gibt es beim Weihnachtsessen des Jahres 1869 nicht. Die Mahlzeit nimmt mit der konventionellen Zweitspeise des Menüs, dem Fisch, ihren Anfang; die Puddinge des Einweihungsfestes werden durch ein Eisbaiser ersetzt. Faßt man die Verminderung warmer Speisen kommunikationssymbolisch auf, wird der Wärmeverlust der Familie offensichtlich. Auch die unterschiedliche Zubereitung der in beiden Mahlzeiten gereichten Kartoffeln spiegelt den familiären Auflösungsprozeß: beim Einweihungsfest gibt es gekochte, beim Weihnachtsessen aber gebratene Kartoffeln. Lévi-Strauss hat die Bedeutungsunterschiede beider Zubereitungsarten klargemacht.

Die bedeutsam eingeführte Beurteilung der "Wirtspflicht" durch Konsul Buddenbrook sowie die innere Reflexion Dr. Grabows, daß jeder sich die Folgen einer Lebensweise, die Tage sitzend zu verbringen und ausgesucht schwere Speisen zu verzehren, selber ausrechnen könne,[2] hellen die dramaturgische Funktion der einleitenden Mahlzeit auf: sie kündigt das Schicksal der Buddenbrooks an. Im Paradox rückblickender Zukunftsvision des Arztes wird ihr Niedergang antizipiert: "Er hatte, so jung er war, die Hand manches wackeren Bürgers in der seinen gehalten, der seine letzte Keule Rauchfleisch, seinen letzten gefüllten Puter verzehrt hatte."(37) Auch "Christian würde leben wie alle Welt. Er würde, wie seine Väter, Verwandten und Bekannten, seine

Tage sitzend verbringen und viermal inzwischen so ausgesucht schwere und gute Dinge verzehren (...). Nun, Gott befohlen! Er, Friedrich Grabow, war nicht derjenige, welcher die Lebensgewohnheiten aller dieser braven, wohlhabenden und behaglichen Kaufmannsfamilien umstürzen würde." (37) Anläßlich der Erzählung von Tonys Hochzeit mit Bendix Grünlich deutet der Erzähler den Hauptgrund des Zerfalls der von den Buddenbrooks repräsentierten Welt noch einmal an: "Mit starken Worten", so heißt es, "(ermahnte Pastor Kölling) im besonderen zur Mäßigkeit"; doch "dann ward ganz außerordentlich gut und viel gegessen." (165) Ähnlich unmäßig verhält sich Grünlich beim erwähnten Abendessen im Haus Buddenbrook. Geschehenskompositorisch dient diese Mahlzeit, die eo ipso Grünlichs Scharlatanerie sowie die fatale Hochschätzung gesellschaftlichen Scheins durch Tonys Eltern vergegenwärtigt, dazu, den Knoten des Familienunglücks der Buddenbrooks fest zu ziehen, während das üppige Weihnachtsessen von 1869 in seinem Maßverlust den Identitätsschwund der Familie zu erkennen gibt: der Weihnachtsputer ist ungeachtet aller sozioökonomischer Schwierigkeiten des Hauses Buddenbrook seit langem der größte. In symbolischer Überhöhung besserer Tage sucht sich die in ihrer Existenz bedrohte Familie ihrer Zukunft zu versichern. Vergeblich. Die Verödung ihrer Religiosität (das Tischgebet erstickt im Üblichen) und die Verkümmerung des Selbst- und Weltvertrauens Thomas Buddenbrooks zu bloßem Aberglauben deuten das Ende an: "Der Senator schob ein paar Schuppen des Fisches in sein Portemonaie, damit während des ganzen Jahres das Geld darin nicht ausgehe; Christian aber bemerkte trübe, das helfe ja doch nicht." (543)

Wie sehr Besonnenheit, Spannkraft und Lebensklugheit der Buddenbrooks innerhalb von 34 Jahren - eine Zahl, deren Quersumme im Zauberberg thematisch wird - leerer Gleichgültigkeit Platz gemacht haben, indiziert nicht nur die Stimmung der Weihnachtsfeier, die dem Essen vorangeht und die an ein "Leichenbegängnis" erinnert, wie der Erzähler meint; Thomas Mann spiegelt den geistig-seelischen Verfall der Familie auch im Eßverhalten Hannos - er ißt mechanisch und weil es zur Sache gehört - sowie im Getränkeangebot der Mahlzeit. Der Wein,

den man trinkt, wird nicht mehr auf seine Qualität geprüft, wie es der alte Buddenbrook während des Einweihungsfestes tut. Man holt keine verstaubten Flaschen mehr aus dem häuslichen Keller; der Wein ist zwar alt, hat aber seine Individualität verloren: es wird "alter Wein von der Firma Möllendorpf getrunken." (544) Dieser Erzählerhinweis ist wichtig: der Wechsel vom Weinhändler Köppen, von dem man den bei jenem Fest getrunkenen Wein bezogen hatte, zur Firma Möllendorpf parallelisiert den Niedergang der Buddenbrooks mit dem Schicksal Möllendorpfs und Döhlmanns. Während Konsul Döhlmann sein ganzes Vermögen "verfrühstückt", stirbt Möllendorpf an seiner Leidenschaft für Kuchen (Torten).

Das kontinuierliche Schwinden der von Rumohr so betonten 'Ordnungskraft' der Sophrosyne (temperantia), mit ihr der Mesotes und des klugen Achtens auf die Diätetik menschlichen Daseins verdeutlicht Thomas Mann - dies sei angefügt - nicht nur in den Speisenopulenz, sondern auch in der Auflösung der herkömmlichen Sitzordnung bei Tisch sowie der zunehmenden Funktionslosigkeit der Tischgestaltung, ich verweise hier nur auf den Umstand, daß für jeden Teilnehmer an der Weihnachtsmahlzeit drei Weingläser vorgesehen sind, obwohl ausschließlich Rotwein der Firma Möllendorpf getrunken wird.

Zwischen Motivähnlichkeit und Funktionsdifferenz der drei Mahlzeiten ist der epische Vorgang zu verfolgen. Das Einweihungsfest eröffnet ihn, das Essen mit Grünlich beschleunigt die Zerstörung der Familie, und das Weihnachtsessen gibt den Verfall zu erkennen. Die Unaufhaltsamkeit dieser Entwicklung macht Thomas Mann im Motiv des von Generation zu Generation schwächer werdenden Magens ansichtig (vgl. S. 35, 307, 379, 381, 406, 451, 541, 611, 706, 751, 756). Ungebrochene Digestionskraft besitzt nur der alte Buddenbrook, der auch zu saftigen Urteilen über fade und substanzlose Gerichte fähig ist: "es schmeckt, als ob man die Zunge zum Fenster hinaushängt." (617)

Die folgende Beobachtung zeigt, daß das Essensmotiv auch im wörtlichen Sinne von zentraler Bedeutung für den Erzähltext ist. Die Forschung hat eine inhaltliche Korrespondenz zwischen Romananfang und Romanmitte feststellen wollen, weil Exposition und

Kulmination des Romangeschehens jeweils einem Fest übertragen werde.[3] Gemeint ist außer dem Einweihungs- das Jubiläumsfest vom 7. Juli 1868. Doch dieses Fest kommt erst im 8. Kapitel des Romans zur Sprache. In die Romanmitte, das sechste Kapitel, plaziert Thomas Mann kein Fest, sondern die Thematisierung des Diners im Gespräch zwischen Gerda und Thomas Buddenbrook. Dieses Gespräch macht den Leser mit jenen repräsentativen Mahlzeiten bekannt, die Buddenbrook, gesellschaftlichen Konventionen folgend, gibt und geben muß, um die Bonität seiner Firma unter Beweis zu stellen. Auch sie sind dem Menüsystem verpflichtet; sie unterscheiden sich vom Einweihungs- und Weihnachtsessen dadurch, daß sie die Anzahl von Gängen aufweisen, welche die Gäste erwarten, um die Firma für solvent halten zu können, und daß sie nicht dargestellt, sondern nur exemplarisch kommentiert werden. Es handelt sich um Mahlzeiten wie die "eine(r) Mittagsgesellschaft, die um fünf Uhr begonnen, und deren Gerüche und Geräusche um elf Uhr noch fortgeherrscht hatten (...) und von der man an der Börse noch acht Tage lang in den lobendsten Ausdrücken sprach, (306) Thomas Buddenbrook rechtfertigt sie kalkulatorisch: "So ein Diner kostet ein wenig mehr (...) aber das ist nicht übel angelegt." (306) Im Lauf des Firmenniedergangs wird diese Geldanlage immer nötiger; schließlich konstatiert der Erzähler: "Wirklich! Thomas Buddenbrooks Dasein war kein anderes mehr als das eines Schauspielers, (...) der (...) sich zur Bühne begibt (...), verbunden mit einer (...) zähen Entschlossenheit, um jeden Preis würdig zu repräsentieren." (614)

Als derartige Schauspielmahlzeiten, wie ich diesen Mahlzeitentyp kennzeichnen möchte, sind auch die angeführten drei textkompositorisch wichtigen Eßsituationen aufzufassen. Aber nicht nur diesen Situationstyp stellt der Roman dar. Thomas Buddenbrook hat aus beruflichen Gründen wenig Zeit, mit seiner Familie in Muße zusammen zu sein. Am ehesten wird dieses Zusammensein gelegentlich der täglichen Mahlzeiten möglich und wirklich. Diese führen im Gegensatz zur Hoffnung des Vaters jedoch nicht zu einer gelingenden Kommunikation zwischen Vater und Sohn. Hanno verharrt in scheuer Distanz zu seinem Vater, beugt sich

stumm über den Teller, nicht aus Trotz, nicht um weh zu tun, wie der Erzähler betont, sondern weil sich das Vater-Sohn-Gespräch asymmetrisch realisiert. Es gerät zu einer Prüfung, die Hannos verzweifelten Widerwillen hervorruft, so daß die häusliche Mahlzeit schließlich "in schweigsamer Mißstimmung (...) zu Ende geführt" wird. (511)

Faßt man die mißgestimmte als gestörte Eßsituation auf und hält man die gegen den Gipfel der allgemeinen Heiterkeit des Einweihungsfests ausbrechende Übelkeit des kleinen Christian sowie die Einlassungen Dr. Grabows, die Plumpheit Grünlichs und das Verhalten des erwachsenen Christian beim Weihnachtsfest für Mahlzeitenstörungen, ergibt sich der Schluß, daß der Roman keine ungestörte Mahlzeit darstellt. Das Fehlen der verläßlichen Zeitpunkte der Harmonie wohlgeordneter Familien bilanziert die Krankheit der Familie, deren Ausbruch das epische Geschehen darstellt. Die einfache aber gesunde Mahlzeit wird von aufwendigen Schauspielmahlzeiten und mißgestimmten Familienessen verdrängt, die nicht 'Ernährung und Labung' bieten und Ordnungen stabilisieren, sondern letztlich deren Auflösung beschleunigen.

Nicht den Genuß, den opulente Mahlzeiten ermöglichen, beanstandete Dr. Grabow, sondern das Übergehen diätetischer Grundbedingungen menschlicher Existenz. Diese Bewertungsposition behält Thomas Mann in allen Essensdarstellungen bei. 1925 weisen Erzähler und Familie in Unordnung und frühes Leid des Professors "bürgerlichen Ehrgeiz" reicher Speisenangebote zurück; der Löwenappetit im Sanatorium des Zauberberg wird vom Erzähler als "unheimlich, ja abscheulich" disqualifiziert.[4] Entsprechend, wenn auch sehr abgeschwächt, bewertet Thomas Mann in den 30er Jahren (Lotte in Weimar) die große Essenslust. Lotte sieht als Perzeptionsfigur von "still forschender Aufmerksamkeit", der es selbst "an Eßlust fehlte"[5] - ein erzähltechnisches Verfahren, das sich nach 1945 zu einem Stereotyp verhärten wird -, dem essenden Jugendfreund "mit Frauenscharfblick" zu: "Goethe hatte sich als einziger zwei von den Muscheln genommen, ließ dann aber die zweite fast unberührt. Daß bei ihm, wie man zu

sagen pflegt, die Augen weiter gingen als der Magen, zeigte sich auch nachher bei dem vorzüglichen Filet, das, mit Gemüsen reich garniert, auf langen Schüsseln herumgereicht wurde, und wovon er sich so überreichlich auf den Teller häufte, daß er zuletzt die Hälfte übrigließ. Dagegen trank er in großen Zügen, vom Rheinwein sowohl wie vom Bordeaux, und sein Einschenken (...) galt vorzugsweise ihm selber." (362) Auch in den 40er Jahren distanziert sich Thomas Mann (mittels der Kritik an der grotesken Figur Kumpf, Adrians Lehrer im Doktor Faustus) von der Habgier des Essens: "Da Adrian und ich bei Kumpf Visite gemacht hatten, wurden wir ein und das andere Mal in seinen Familienkreis geladen und hatten Abendessen mit ihm, seiner Gemahlin und ihren beiden grell rotwangigen Töchtern (...). Eine von ihnen sprach den Segen, während wir uns diskret über unsere Teller neigten. Dann aber legte sich der Hausherr, unter vielseitigen Expektorationen (...) gewaltig ins Zeug mit Essen und Trinken, zum Zeichen und guten Exempel, daß er gegen Weltfreude und gesunden Kulturgenuß nichts einzuwenden habe; ermahnte auch uns wiederholt, brav mitzuhalten und die Gottesgabe, die Hammelkeule (...) nicht zu verschmähen und nahm nach verzehrter Süßspeise zu unserem Schrecken eine Gitarre von der Wand, um uns (...) mit dröhnender Stimme Lieder zu singen (...).[6] Nur langsam beruhigt sich Adrian auf der Straße von einem "Lachanfall".

So deutlich Thomas Manns Abwertungen auch sind, eine Verurteilung der Lust an "langen Speisefolgen" im großbürgerlichen Milieu gestattet er sich erst im Rückblick Felix Krulls: Es war weithin "eine geistlose Völlerei."[7]

2. Rumohr, Nietzsche und Thomas Mann

Manns Urteil trifft wie dasjenige des großen Gastrosophen die protzige Schlemmerei eines dekadenten Bürgertums sowie die schon von Rumohr bekämpfte Unverständigkeit von Hausfrauen, die sich mehr für den Glanz der Mahlzeiten als für die Bekömmlichkeit des Gebotenen interessieren, "auf ein ganz einfaches Mittagbrot" laden, wie es die Konsulin in Buddenbrooks tut,[1] aber Berge

von Speisen servieren lassen. "Bei deutschen und überhaupt nordischen Schmäusen", schreibt Rumohr, "begeht man häufig den Fehler, alle Schüsseln herumzureichen und dergestalt die Kommensalen zu nötigen, aus Langeweile und Überdruß sich den Magen zu überladen."[2]

Rumohrs Tadel und Erläuterung der Hyperphagie Begüterter ergänzt Thomas Mann um die Kritik, die Nietzsche an der "Dummheit in der Küche" geübt hat. Manns Bekanntschaft mit den entsprechenden Schriften Nietzsches ging ja der Abfassung des Romans voraus; der Beginn des Nietzsche-Studiums Thomas Manns wird in der Forschung auf 1894/95 datiert.[3] In Menschliches, Allzumenschliches rügt Nietzsche nicht nur, "daß man die nächsten Dinge, zum Beispiel Essen (...), nicht zum Objekt des stetigen unbefangenen und allgemeinen Nachdenkens (...) macht"; er fügt hinzu: "im Kleinsten und Alltäglichsten unwissend zu sein und keine scharfen Augen zu haben - das ist es, was die Erde für sie viele zu einer 'Wiese des Unheils' macht."[4] Im Zarathustra deutet der den Geist als Magen; an einer anderen Stelle in Menschliches, Allzumenschliches (Der Wanderer und sein Schatten) sinnt er über 'Das Schicksal und der Magen' nach. (991) In der Morgenröte wendet er sich in einer Reflexion über "Rausch und Ernährung" gegen allen "pöbelhaften Geschmack, welcher den Rausch wichtiger nimmt als die Ernährung."[5] Im selben Text findet sich schließlich auch das Verdikt über die Schauspielmahlzeiten vorgeformt, das der Roman vorträgt: Gegen "die schlechte Diät" der "wohlbestellten Klasse der Gesellschaft" gewendet, führt Nietzsche aus: "Selbst wenn hochansehnliche Gelehrte zusammenkommen, ist es dieselbe Sitte, welche ihren Tisch wie den des Bankiers füllt: nach dem Gesetz des 'Vielzuviel' und des 'Vielerlei' (...) was wollen also diese Mahlzeiten? - Sie repräsentieren! Was (...)? Den Stand? - Nein, das Geld: man hat keinen Stand mehr! Man ist 'Individuum'! Aber Geld ist Macht, Ruhm, Würde, Vorrang, Einfluß; Geld macht jetzt das große oder kleine moralische Vorurteil für einen Menschen, je nachdem er davon hat! Niemand will es unter den Scheffel, niemand möchte es auf den Tisch stellen; folglich

muß das Geld einen Repräsentanten haben, den man auf den Tisch stellen kann: siehe unsere Mahlzeiten! (1151).

Im Sinne dieser Kritik des "unvergleichlich größten und erfahrendsten Psychologen der Dekadenz", wie es im Kapitel "Einkehr" der Betrachtungen eines Unpolitischen heißt, wendet Thomas Mann seinen künstlerischen Ernst den nächsten Dingen zu. Das Unheil der Buddenbrooks wird als Folge ihrer Mißachtung der nächsten Dinge, dem hier nicht näher zu erörternden Umgang mit Geld und unverständigem Essen dargestellt. Zugleich weist der Roman den ästhetizistischen und dionysischen Lebensbegriff zurück. Moral, auch die Essensmoral, ist noch für den späten Thomas Mann "Lebensstütze, und der moralische Mensch ein rechter Lebensbürger."[6]

Auf sich selber bezogen schreibt Thomas Mann einmal: "Da mein physiologischer Locus minoris resistentiae, von dem alles ausgeht, der Magen ist, sollte ich bei intensiver Arbeit nicht so gut essen, tue es aber doch, aus Mangel an hygienischer Disziplin, richtiger: aus mangelnder Liebe zur Weisheit."[7]

Nimmt man Thomas Manns Wertschätzung der Moral ernst und setzt man sie in Beziehung zu Rumohrs Hausfrauenkritik, dann gibt sich die Verfallsgeschichte Buddenbrooks als künstlerisches Pendant jener Warnung zu erkennen, die der Gastrosoph hinsichtlich der Folgen der gerügten Küchendummheit formuliert hat: "Hieraus", betont er, "folgt zunächst mancher häusliche Unfriede; die Mahlzeit bis dahin der Moment einer fröhlichen Vereinigung der den Tag über verschieden beschäftigten Gatten, gibt nun die Veranlassung zu allerlei albernen, leicht zu meidenden Verdrießlichkeiten (...). Die üble Gewohnheit, nicht selten das bürgerliche Fortkommen selbst, gehen nun ihrem gänzlichen Verfalle mit Riesenschritten entgegen."[8]

Anmerkungen

Einführung

1 Georg von Maassen: Weisheit des Essens, München 1928. S. 203.

2 Vgl. Theodore Ziolkowski: Der Hunger nach dem Mythos. In: Grimm, Reinhold und Jost Hermand (Hrsg.): Die sogenannten zwanziger Jahre, Bad Homburg u.a. 1970. S. 169-201.

3 Friedrich Nietzsche: Werke in sechs Bänden., Hrsg. v. Karl Schlechta, Bd. II, München, Wien 1980. S. 874 f.

Das Mahlzeitenmotiv in Thomas Manns Buddenbrooks

1 Carl Friedrich von Rumohr: Vom Geist der Kochkunst, Welsermühl, Wels o. J. (Nachdruck der 2. Aufl. von 1832)

2 Zitiert wird nach: Thomas Mann: Buddenbrooks, Frankfurt a. M. 1965.

3 Vgl. Ursula Kirchhoff: Die Darstellung des Festes im Roman um 1900, Münster 1969. S. 36.

4 Thomas Mann: Der Zauberberg, Frankfurt 1950. S. 109.

5 Thomas Mann: Lotte in Weimar, Frankfurt 1965. S. 362.

6 Thomas Mann: Doktor Faustus, Frankfurt 1956. S. 155.

7 Thomas Mann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Frankfurt 1957. S. 23.

Rumohr, Nietzsche und Thomas Mann

1 A. a. O., S. 13.

2 Rumohr Carl Friedrich von, a. a. O., S. 289.

3 Vgl. Helmut Jendreieck: Thomas Mann. Der demokratische Roman, Düsseldorf 1977. S. 68.

4 Nietzsche Friedrich, a. a. O., S. 874 f.

5 Nietzsche Friedrich: Morgenröte, a. a. O., S. 1136.

6 Mann Thomas: Nietzsche; vgl. Jendreieck Helmut, a. a. O., S. 78.

7 Mann Thomas: Zur Physiologie des dichterischen Schaffens. In: Reden und Aufsätze, Bd. II, 1965. S. 789.

8 Rumohr, Carl Friedrich von, a. a. O., S. 40 f.

Olga Dobijanka - Witczakowa (Kraków)

Der Gegensatz Künstler - Bürger in Thomas Manns Lotte in Weimar

Schon in der ersten Phase seines Schaffens beschäftigte sich Thomas Mann mit dem Problem der Kunst und des Künstlers, das bis zuletzt in seinen Werken immer wieder auftauchte. In seinen frühen Novellen ist das die dominierende Problematik. So mannigfaltig auch die Aspekte der Behandlung des Themas "Kunst" in dieser Zeit sind, - man beachte z.B. solche Novellen wie Bajazzo, Gladius Dei, Luischen oder Tristan - so zeichnet sich darin eine Opposition zwischen der Sphäre der Kunst und dem, was man vereinfachend als die Sphäre des Bürgerlichen bezeichnen kann, deutlich ab, eine Opposition, die mitunter krassen Gegensatz, Unüberbrückbarkeit, gegenseitige Gefährdung, Feindschaft bedeutet.

Eine solche Darstellung resultierte u.a. aus der persönlichen Situation des Lübecker Patriziersohnes, der die Laufbahn des Künstlers eingeschlagen hatte und sozusagen zwischen zwei Welten schwebte, und aus seiner Empfänglichkeit für aktuelle Probleme seiner Zeit und seiner Klasse: Gerade um die Jahrhundertwende bedeutete die Kunst - wie Hermann Stresau treffend behauptet - neben der "konservativ beharrenden Lebensanschauung" und den "den liberalen Fortschritt fördernden Antrieben", die "dritte Seele" des Bürgers, der in ihr vielfach faszinierende Kraft, aber zugleich ein dubioses Komödiantentum, sittliche Unordnung, Elemente der bedenklichen Dekadenz u.a. erblickte.[1] Demgemäß zeigen die sog. Künstlernovellen des jungen Thomas Mann, die sich mit gewissen Dissonanzen innerhalb des Bürgertums auseinandersetzten, meistens ein ant-

agonistisches Verhältnis des "soliden" Bürgers und des bürgerlichen Künstlers: der solide Bürger betrachtet mißtrauisch die Existenz des Dichters, des Malers oder des Musikers, und dieser zahlt ihm mit Verachtung und Geringschätzung heim (das gegenseitige Mißtrauen und der gegenseitige Unwille kommen auch in den Buddenbrooks zum Ausdruck). Dieser Antagonismus nimmt sogar eine allgemeinere Form des Gegensatzes von Leben und Kunst an, der in fast komisch-satirischer Färbung das Hauptproblem im Tristan ist, in ernster Variante im Tonio Kröger dominiert und zur tragischen Lösung in Der Tod in Venedig führt.

Im Tristan treten als Antagonisten Detlev Spinell, ein Schriftsteller von fragwürdigem Rang, und Herr Klöterjahn, ein tüchtiger, fest in der Wirklichkeit verwurzelter Kaufmann, auf. Ihr Konflikt geht für die Ehefrau Klöterjahns, Gabrielle, tragisch aus: "das Leben" hat ihr die Gesundheit geraubt und die Kunst, gleichsam dem Leben zum Trotz, führt sie in den Tod . Der Vertreter der Kunst ist hier kein wahrer Künstler, sondern ein unproduktiver Ästhet, der die Wirklichkeit verachtet und keine Spur Menschenliebe aufweist (er treibt doch Gabrielle bewußt in den Tod); und der Vertreter "des Lebens" wirkt wiederum in seiner Nüchternheit und Grobheit vielfach abstoßend; beides verleiht der Novelle satirische Züge. Zweifellos wird in der Episode, in der Gabrielle Wagners Musik spielt, die Magie der Kunst gezeigt, die die banalste Wirklichkeit verklären kann und den Menschen in eine solche Höhe zu erheben und ihm so intensive und ungewöhnliche Empfindungen zu gewähren vermag, daß sie fast das Opfer vieler Jahre des "gewöhnlichen" Lebens aufwiegt. Diese Szene jedoch hat keine entscheidende Bedeutung, u.a. im Hinblick auf den Situationskontext, die Auseinandersetzung Spinell-Klöterjahn, die sich für eine ernst zu nehmende Lösung wenig eignet. Thomas Mann läßt auch die Frage danach offen.

Anders wird das Problem in der Novelle Tonio Kroger gestellt. Der Titelheld kann schon als kleiner Junge keine Verständigung mit seiner Umwelt finden, obwohl er sich redlich bemüht, Vertrauen und Liebe wenigstens einiger Menschen zu gewinnen. Seine

Lebenshaltung und seine Gesinnung weichen von denen seiner Umgebung ab, was eine sich vertiefende Vereinsamung des Helden zur Folge hat. Sein erwachtes poetisches Talent erschwert ihm zusätzlich den Kontakt mit Menschen, die das sog. tätige Leben repräsentieren. Nach zahlreichen Enttäuschungen gelangt Tonio Kröger zu der Überzeugung - und hierin kann man eine Wiederholung der oben erwähnten Problemstellung bemerken -, daß sich die Kunst mit dem bürgerlichen Leben nicht in Einklang bringen läßt. Tonio Kröger glaubt sogar auf einer Etappe seiner Entwicklung feststellen zu müssen, daß es "aus ist mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt", daß man als Künstler es nötig hat, "zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis zu stehen". Die ehemalige Sehnsucht nach Freundschaft und Liebe ist dem Streben nach Distanz und Isolation gewichen. Mit der Zeit sieht er jedoch ein, daß die vom Leben entfernte Kunst unmenschlich und unfruchtbar ist und daß eine solche Kunst dem Künstler keine Genugtuung und Erfüllung gewährt. Trotz seiner zur Schau getragenen Verachtung für den gewöhnlichen Bürger und dessen gewöhnliche Existenz (also für "das Leben") hat er auf seinem Entwicklungsweg die Lebensbejahung und die Menschenliebe nicht ganz verloren; er möchte sich dem Menschen nähern und ihm durch sein Talent dienen. In dem die Novelle abschließenden Brief an die Malerin Lisaweta Iwanowna nennt Tonio Kröger die Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen die einzige Kraft, die aus einem "Literaten" einen "Dichter" zu machen vermag. Er weiß schließlich also, daß die Quelle eines wahren Kunstwerks die Menschennähe und -liebe ist.

Tonio Kröger lernt allmählich das Wesen der Kunst und seine Sendung als Künstler verstehen, ist aber noch nicht imstande, den Weg der Erkenntnis zu Ende zu gehen. Er bleibt an der Stelle stehen, wo er bekennt: "Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer". Jedenfalls bahnt sich im Tonio Kröger die Möglichkeit eines neuen, nicht antagonistischen Verhältnisses zwischen der Kunst und dem Leben an. Eines solchen, das seine volle Darstellung

und Begründung im Roman Lotte in Weimar findet.

Dieses Werk Thomas Manns bringt eine Fülle von Problemen, deren Aufzählung eine stattliche Liste ergeben würde. Wir wollen hier aber nur eines herausgreifen: die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Umwelt, auch der Umwelt mit dem Künstler, mit anderen Worten - die Opposition: die Kunst - das Leben (im Sinne "das praktische", das "tätige Leben"). Die Teilnehmer an dieser Auseinandersetzung sind Goethe und Frau Hofrätin Charlotte Kestner, die berühmte Lotte aus dem Werther.

Die Vertreterin des tätigen Lebens, der bürgerlichen Tüchtigkeit in diesem Werk ist von einem ganz anderen Format als etwa Herr Klöterjahn, auch der Vertreter der Kunst steht unendlich höher als jeder andere Künstler in früheren Dichtungen Manns. Und schon die Wahl der beiden Parteien im Streit kündigt einen neuen Ton und eine neue Lösung des Problems an.

Was Goethe im Schaffen Thomas Manns bedeutet, ist allgemein bekannt. Wie tief der große Romancier in das Werk des berühmtesten Stürmers und Drängers und des Klassikers eingedrungen ist, beweisen seine zahlreichen Goethe gewidmeten Schriften. Wie sehr er ihn akzeptierte und für ein Vorbild hielt, geht daraus auch klar hervor (mögen auch "Goethologen" oder "Mannologen" mitunter über Willkürlichkeiten des Mannschen Goethebildes ungehalten sein). In Lotte in Weimar bekennt sich Thomas Mann, der Goethe zum Träger der Hauptgedanken gewählt hat, u.a. zu der Goetheschen Auffassung der "Künstler - Bürger"-Problematik.

Die Titelheldin des Romans, Charlotte Kestner, schreibt in ihrem Brief an Goethe, sie würde sich freuen, in sein Antlitz zu blicken, das, "während wir beide, ein jeder nach seinem Maß, das Leben bestanden", der Welt so bedeutend geworden ist. Aus diesen Worten geht hervor, daß die Hofrätin, sonst eine Person, die sich ihrer bescheidenen, nicht über den Durchschnitt hinausragenden Lebensleistung bewußt ist, sich keineswegs für ein dem großen, berühmten Dichter gegenüber minderwertiges, geringzuschätzendes Wesen hält. Sie kann auf ein fleißiges, produktives Leben zurückblicken, in dem sie keinen

Tag unnütz vergehen ließ. Sie lebte ihrer Losung getreu: nicht verkümmern.

Man kann also sagen, daß sie so lebte, wie das Goethe in Manns Roman, im Gespräch mit seinem Sohn postuliert. Dieses Gespräch enthält viele wichtige Betrachtungen und Feststellungen. Einer der Gedankengänge bezieht sich auf die Tragik des menschlichen Lebens, das bedingt ist durch Zeit und Tod. "Niemals Tod und ewige Jugend", dieser Wunsch könne nicht erfüllt werden, es gelte also, die dem Menschen gegebene Zeit möglichst gut auszunutzen, und das könne nur durch Bewegung, Aktivität erreicht werden. Bloße Dauer sei ein falscher Sieg über Zeit und Tod. An einer anderen Stelle behauptet Goethe, der wahre Sieg über die Zeit sei ein unaufhörliches Sammeln eines möglichst reichen Inhalts dieses Lebens. "Zeit ist Gnade", wenn man sie zu schätzen wisse. "Halte die Zeit!" Überwache sie, jede Stunde, jede Minute", gewähre ihr die "redlich-würdigste Erfüllung" - dieses Rezept sei jedem zugänglich. Einige Erwählte besitzen außerdem Zaubermittel, um die Zeit aufzuhalten und zu verlängern: die große Kunst und die große Liebe.

Einer der Hauptgedanken in Lotte in Weimar ist also, daß in der objektiven Endlichkeit des Menschen sein Bemühen und die Frucht dieses Bemühens unendlich sein kann. Diese These wird nicht nur durch die Gestalt des genialen Künstlers Goethe illustriert, sondern auch durch andere, "gewöhnliche" Personen, mit Frau Kestner an der Spitze. Diese könnten zwar, im Vergleich mit Goethe, als verhältnismäßig klein erscheinen (ihre oft nicht gerade imponierende Dimension, im Lichte der spezifischen Mannschen Ironie, die auch Goethe mit erfaßt, mag stellenweise ein fast spießbürgerliches Porträt ergeben). Wenn man aber als Kriterium das Verhältnis der individuellen Möglichkeiten zu der Lebensleistung in Betracht zieht, stellt man fest, daß die meisten Vertreter des "gewöhnlichen" Lebens nach demselben Prinzip handeln, das Goethes Anschauungen und Lebensweg bestimmt. Und so ist Lotte in Weimar ein Zeugnis einer realistischen und optimistischen Weltauffassung des Autors, ist ein Lobgesang nicht nur auf den Künstler, sondern auch auf Repräsen-

tanten des tätigen Lebens.

Es könnte auch nicht anders sein in einem Werk über Goethe, das, wenn auch vielleicht nicht in allen Einzelheiten, so doch im Wesentlichen ein wahres Bild Goethes bringen will. Über die Ansichten Goethes zum Thema: die Kunst - das praktische Leben, oder: der Künstler - der Bürger, legen seine Dichtungen ein beredtes Zeugnis ab. Auf eine von diesen Dichtungen wird in Lotte in Weimar besonders deutlich angespielt, vor allem in dem merkwürdigen traumhaften Dialog, der den Roman abschließt. Es müßte darin nicht direkt der Name Tasso genannt und ein Zitat aus dem gleichnamigen Drama angeführt werden, um uns gerade an dieses Werk denken zu lassen, wenn wir im den Roman Thomas Manns die Lösung des Problems, das Fazit der diesbezüglichen Diskussion vernehmen.

Es ließe sich eine Parallele zwischen diesen letzten Passagen und dem Schlußmonolog Tassos durchführen. Zwar ist es in Goethes Drama der Künstler, der sich von dem Nicht-Künstler beleidigt fühlt und eine Auseinandersetzung herausfordert, während in Manns Roman die Nicht-Künstlerin den Künstler anklagt, ihn des Schmarotzens an ihrem Leben bezichtigt und ihn nach Jahren zur Rechenschaft zieht. Aber die Antwort, das endgültige Wort kommt in beiden Fällen von dem Künstler. Tasso rafft sich selbst, nach einem Ausbruch des Zorns und der Beschuldigungen gegen den anderen, zu einer tieferen Einsicht auf; bei Thomas Mann beschwichtigt Goethe den ausgesprochenen und unausgesprochenen Groll seiner Opponentin. Zwei wichtige Gedanken sind in beiden Dichtungen gleichlautend: Erstens, es existieren die Sphäre der Kunst und die Sphäre der praktischen Tätigkeit. Beide sind, innerhalb der allumfassenden Natur, gleich wichtig, gleichberechtigt, beide sind auch einander nötig. Tasso sagt: "Die mächtige Natur, die diesen Felsen gründete, hat auch /Der Welle die Beweglichkeit gegeben" und "So klammert sich der Schiffer endlich noch/ Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte". In Manns Roman finden wir eine Variante dieser Feststellung, in den bereits zitierten Worten aus Charlottens Brief an Goethe: "(...) während wir beide, ein jeder nach seinem Maß, das Leben bestanden", was als die Vor-

wegnahme der Konklusion der im Roman geführten Diskussion betrachtet werden kann. Zweitens, beide Dichtungen deuten in ähnlicher Weise einen wesentlichen Aspekt des Künstler-Seins an: Es wird zwar keine Überheblichkeit des Künstlers dem Nicht-Künstler, dem Nur-Bürger gegenüber gebilligt. Aber es wird auch darauf hingewisen, wie hoch die Kosten sind derer, die aus der Wirklichkeit, aus dem eigenen Leben und aus dem Leben anderer, Kunstwerke schaffen; auf die "Qual", die den gewöhnlichen Menschen verstummen läßt und für den Künstler die Quelle seiner Kunst ist, der Kunst, die einen Sieg über die Zeit und die Endlichkeit - nicht nur für den Künstler selbst - bedeutet. So leidet auch die brennende Kerze, die "ihren Leib opfert, damit das Licht leuchte", wenn auch ihre Flamme für Schmetterlinge nicht ungefährlich ist. Das erklärt Goethe der Frau Hofrätin, dem "Opfer der Flamme", die aber doch für ewig als junge, schöne Lotte "in der Nische des Domes der Menschheit" bleiben wird; das sagt er ihr zum Abschied und zur Versöhnung. Dieses letzte Wort des Mannschen Goethe bekräftigt die Goethesche Prägung der Diskussion um die Kunst und den Künstler im Roman Lotte in Weimar, die wohl auch dann nicht zu bestreiten ist, wenn man - was durchaus möglich ist - den vielschichtigen Gehalt des Werkes anders ordnet und andere Elemente des Textes hervorhebt.

Und so ist dieser Roman ein direktes Bekenntnis zu Goethe, nicht das einzige in der großen deutschen Epik. Thomas Manns Vorgänger, Gottfried Keller, stellte in seinem Grünen Heinrich, im Goethe-Kapitel, sein eigenes Goethe-Erlebnis dar, als Danksagung an denjenigen, der ihn zum Sehenden gemacht hatte. Manns Zeitgenosse Hermann Hesse hat im Steppenwolf, in Harry Hallers Traum, dessen Inhalt eine Auseinandersetzung mit Goethe ist, der Größe Goethes, die der Held schließlich anerkennt, ein Denkmal gesetzt. Lotte in Weimar krönt diese Reihe.

Anmerkungen

1 Stresau, Hermann: Thomas Mann und sein Werk, Frankfurt a. M. 1963. S. 12.

Zsuzsa S z é l l (Budapest)

Einige Konsequenzen beim Vergleich von Robert Musils Törleß und Hermann Hesses Unterm Rad

Jahrhundertwende und die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts rücken immer stärker in den Blickpunkt historischer und auch literarhistorischer Untersuchung. Zu erörtern, warum dem so ist, muß heute links liegen bleiben. Doch die sich häufenden Untersuchungen der einzelnen Strömungen und Werke ermöglichen es, einige Bedenken über die Richtigkeit ihrer Ein- und Anordnung laut werden zu lassen.

Ist es nicht absonderlich, daß wir Musils skeptische Gedanken über die schöne Ordnung traditioneller epischer Fiktion teilen, gleichzeitig aber es meist übersehen, daß wir uns eben solcher "epischer Fiktion" begeben, wenn wir Ismen - vermeintlich didaktisch (?) - schön nacheinander behandeln; Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus als jeweils aufeinanderfolgende Schritte literarischen Fortschreitens ansehen.

Die Annahme linearer und kumulativer Entwicklung scheint mir künstlerischem Schaffen eher aufoktroyiert als aus diesem ablesbar zu sein. Genau so, wie mir andererseits die Auffassung von der angeblichen Zeitlosigkeit des dichterischen Wortes erzwungen erscheint. Erlebnisartig mag sich diese Sachlage jedem offenbaren, der die in Herculaneum und Pompeji ausgegrabenen Werke bildender Kunst betrachtet, unter denen einige sozusagen eindeutig der einen oder anderen Stilrichtung viel späterer Jahrhunderte zugerechnet werden könnten.

Was die deutsche Literatur des Jahrhundertbeginns anbetrifft, soll hier an konkretem Beispiel ein Nachweis erbracht werden, der vielleicht zu einigen verallgemeinernden Bemerkungen be-

rechtigt. Unser Beispiel bezieht sich auf den Vergleich von Hermann Hesses Unterm Rad und Robert Musils Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Die Wahl fiel auf diese beiden Werke, da sie als allgemein bekannt angesehen werden können, von namhaften und fast gleichaltrigen Autoren stammen, im gleichen Jahr (1906) erschienen sind, und stofflich aus ähnlichem Milieu schöpfen: Internatsschulen für Knaben.

Vor der Unterbreitung einer vergleichenden Analyse der beiden Werke sei noch einem vorauszusehenden Einwand gegen ein solches Verfahren vorgebaut: Der Stoff birgt in seiner Ähnlichkeit auch einen wesentlichen Unterschied in sich, nämlich den des militärischen und des geistlichen Internats. Dieser Einwand wäre berechtigt, wenn der thematische Unterschied der beiden Werke dieser stofflichen Besonderheit entspringen würde oder zumindest daran gebunden wäre, was aber - wie jeder Kenner der Werke zugeben wird - nicht der Fall ist.

Das Schulinternat ist in beiden Werken - verhältnismäßig unabhängig von dessen Beschaffenheit - der Modellbereich, in dem Lebensfragen so gestaltet werden, daß sie im bildhaft Gegenwärtigen des Internats-Geschehens darüber weit hinausdeutende Bezüge enthalten. Die geschlossene Schulgemeinschaft dient als Modellstruktur, in der einerseits die Jugendlichkeit der Schüler, ihre Situation des Sich-Formens und des Geformtwerdens, andererseits die gegebene Form, das Geformtsein der Schulleitung zu bestimmender Geltung gelangt - wenn auch in jeweils anderer Betonung.

Schon dieser Unterschied der Tonlage oder Tongebung verweist auf weitgehende thematische und gehaltliche Andersartigkeit. Trotzdem wäre es zu vereinfachend, ja entstellend, diese Ungleichheit darauf zu reduzieren, daß Hans Giebenrath eben unter das Rad der verknöcherten, ihm nicht entsprechenden Anforderungen gerät und durch diese niedergewalzt in Verwirrung und schließlich im Tod mündet, während Törleß über seine Verwirrungen zu Einsichten gelangt, die ihn geistig, seelisch und schließlich auch handlungsmäßig dem Schulbetrieb entwachsen lassen.

Um diese globale Differenzierung zu präzisieren, müssen wir die überraschende Menge stofflich gleichartiger, gehaltlich

jedoch weit voneinander entfernter Motive ins Auge fassen.

Es scheint stofflich bedingt, daß das so oft erwähnte Auftaktmotiv des Törleß, die Bahnhofszene, in Unterm Rad ihr Pendant hat. Handlungsmäßig geht es im ersten Falle um die Abreise von Törleß Eltern, im zweiten um Hansens und seines Vaters gemeinsame Reise zur Landesprüfung. Die Szene wird bei Musil zum Motiv der Haltlosigkeit und Leere. ("Gegenstände und Menschen hatten etwas Gleichgültiges, Lebloses, Mechanisches an sich." [1]) Bei Hesse herrscht übertriebene Bewegung: der Kontakt des Vaters mit dem Stationsvorstand und dem Schulrektor, seine Ungeschicklichkeit mit dem Koffer lassen Reiseaufregung zum tonangebenden Stimmungselement werden. Interessanterweise sind beide Szenen vom Entfremdungsgefühl des jugendlichen Haupthelden gekennzeichnet, nur liegt dieses Entfremdet-Sein bei Törleß in den - an ein Marionettenspiel gemahnenden und technizisierten - Umständen, bei Giebenrath jedoch im Heraustreten des Menschen ins Ungewohnte, wobei ein kaum bewußtes Empfinden, daß das Verhalten des Vaters irgendwie peinlich ist, also auch eine innere Distanzierung vom Vater mitwirkt.

Kein Leser wird vergessen, welche Bedeutung die Mathematik für Törleß erlangt, doch kaum einer wird sich erinnern, daß dieses Motiv auch bei Hesse anklingt. Nur eben in völlig anderem Sinne. Hans " (...) gefiel das an der Mathematik, daß es hier keine Irrungen und keinen Schwindel gab, keine Möglichkeit vom Thema abzuirren und trügerische Nebengebiete zu streifen." (52) Und Hansens künstlerisch veranlagtem Freunde Heilner scheint sie eine "mit hinterlistigen Rätseln beladene Sphinx, deren kühler, böser Blick ihre Opfer bannte, und er wich dem Ungeheuer in großem Bogen aus." (80) In diametralem Gegensatz zu dieser Auffassung der Mathematik als Sinnbild des Exakten steht deren Darstellung bei Musil, wo sie zum Moment vielschichtiger tieferer Erkenntnis wird, in dem sich die Bedeutung des Unendlichen (64), die Insolidität und doch schwindelerregende Bewährung des Immaginären (74-75) und somit der unausweichliche Bruch und Übergang zwischen Gewohntem und Außergewöhnlichem, zwischen Rationalem und Arationalem kundtut. Egal, ob einer in diesem verwirrenden Wesen der

Mathematik den Beweis übernatürlicher Kräfte vermutet, wie Beineberg, oder verzweifelt um dessen natürliches Verständnis, um eine tiefere Wahrheit ringt, wie Törleß.

Bekanntlich wendet sich Törleß mit seinen Problemen an den zuständigen Lehrer, der jedoch die sich dem Schüler öffnende Kluft nicht ermessen kann oder will und sie mit der - nicht nur fachlich begrenzten - Erklärung, es handle sich um Denknotwendigkeiten, zu überbrücken versucht. Dieses Nicht-verstehen-Wollen oder -Können, d.h. diese Unzulänglichkeit in der Auswirkung ihrer eigentlichen Aufgaben ist bei Musil das Charakteristikum der autoritären Kräfte, der Lehrer- und Eltern-Welt. All das, was in der "roten Kammer" geschieht, entzieht sich ihrer Aufmerksamkeit, und selbst wenn diese Erwachsenenwelt darauf gestoßen wird, muß ein formell aufgebautes Verhör dazu herhalten, den Sachverhalt beizulegen, statt ihn aufzudecken, zu klären. Törleß' Bemühungen im Laufe dieses Verhörs, eine - seine - Wahrheit und Erkenntnis darzulegen (wie auch seine brieflichen Mitteilungen an die Eltern) werden gar nicht verstanden, da es in dieser vorgeformten Welt die geistige Möglichkeit andersartigen Verstehens gar nicht gibt.

Hesse hingegen geht es in erster Linie nicht um das geistige, sondern um das ethische Versagen, ja um die ethische Verantwortung bzw. Verantwortungslosigkeit der Erwachsenenwelt. Und immer wieder ist es der Autor, der - sich in seinem ethischen Urteil mit Sicherheit berechtigt fühlend - an dieser Welt Kritik übt, weil sie den Notwendigkeiten jugendlicher Entwicklung nicht gerecht wird. Die Uberlastung, der der begabte Junge ausgesetzt wird, die geisttötenden Gesetze des Schullebens, die "vor dem schädigenden Anblick des tätigen Lebens" (56) bewahrende Isolation und die damit bezweckte und dadurch gewährleistete Gleichschaltung der Eleven wird gebrandmarkt.

Die Funktion der Isolierung wird auch von Musil betont, liegt ja sein Konvikt "weitab von der Residenz (...), wohl um die aufwachsende Jugend von den verderblichen Einflüssen einer Großstadt zu bewahren." (10) Doch die beabsichtigte Wirkung schlägt in seiner Darstellung in ihr Gegenteil um, die Gleichschaltung

bleibt brüchige Oberflächenerscheinung und wesentlich werden die Gefahren der durch diese Kruste bedingten, sozusagen unterirdischen Um- und Abwege, wie sie sich im so unterschiedlichen Fühlen, Denken, Tun und Leiden eines Beineberg, Reiting, Basini oder Törleß jeweils Bahn brechen.

Hesses Lehrer werden von einem erschütternden Ereignis, dem Tod eines Schülers wenigstens "für einen Augenblick vom Wert und von der Unwiederbringlichkeit jedes Lebens und jeder Jugend überzeugt, an denen sie sich sonst so häufig sorglos versündigten." (92) Doch brechen können sie mit dieser Versündigung keineswegs, da sie kein Auge für Ursache und Folgen haben. Dazu ein Beispiel: die neueingerückten Schüler im Kindesalter werden vom Ephorus mit Handschlag aufgenommen und verpflichtet, was eigentlich bedeutet, daß sie bis an ihr Lebensende staatlich versorgt und untergebracht sind. Die Neulinge und deren Eltern sind glücklich, nur der Erzähler fügt hinzu: "Daß sie das vielleicht nicht ganz umsonst haben könnten, darüber dachte keiner nach, sowenig als die Väter." (64) Und die Richtigkeit dieser Überlegung des Autors erweist sich am Exempel des Helden, dessen trauriges Schicksal - laut den Worten des Autors - auf "sein von den Schulmännern um die Kindheit bestohlenes Gemüt" (127) zurückzuführen ist.

Beide Autoren lassen Personen wirken, die das Natürliche im Menschen bekämpfen. Bei Hesse sind es die Schulmänner, die staatlich eingesetzten Vertreter der vorgeformten Erwachsenenwelt, die es als ihre Pflicht erachten, das Natürliche "zu bändigen und auszurotten". "Der Mensch, wie ihn die Natur erschafft, ist etwas Unberechenbares, Undurchsichtiges, Feindliches (...). Und wie ein Urwald gelichtet und gereinigt und gewaltsam eingeschränkt werden muß, so muß die Schule den natürlichen Menschen zerbrechen, besiegen und gewaltsam einschränken (...)" - überlegt der Rektor, der lokale Vertreter der staatlich anerkannten Ideale. (48-49) Diesen Kampf gegen das Natürliche im Menschen führt in Musils Konvikt nicht die Schulleitung, sondern der Schüler Beineberg. Sein Ziel ist es selbstverständlich nicht, eine gegebene Autorität damit vor Gefähr-

dungen zu schützen, sondern zu quälen und dadurch sein Opfer - den Mitschüler Basini - zu läutern und vor allem sich und seinen Kollegen zu beweisen, "daß das bloße Menschsein gar nichts bedeutet, - eine bloß äffende, äußerliche Ähnlichkeit" ist. (61) Zugespitzt könnte der Unterschied so formuliert werden: auf der einen Seite Unterbindung des Natürlichen als staatsgefährdende Kraft; andererseits Verneinung und Verhöhnung des Natürlichen im Namen inhumaner, sozusagen dämonischer Vorstellungen und Ideen. Nur muß auch bedacht werden, daß Reiting und Beineberg wenn auch nicht direkte, so doch indirekte Vertreter der vorgeformten Ordnung sind: sie regieren im "Staate - denn jede Klasse ist in einem solchen Institute ein kleiner Staat für sich" (42), doch nicht aus problemloser Zugehörigkeit zum gegebenen System, sondern indem sie dieses System kritisch durchschauen und sich seiner Mißstände bewußt bedienen.

Die unterschiedliche Behandlung gleicher Motive steht selbstverständlich nicht für sich, sondern entspringt dem Grundkonzept des jeweiligen Werkes, dem selbstverständlich auch die beiden Haupthelden angepaßt sind. Den ihnen zugrunde liegenden Unterschied versuchen wir wieder an verhältnismäßig ähnlichen Momenten zu erfassen.

Törleß leidet zu Beginn am Gefühl einer Unsicherheit, einer Unbestimmtheit. Er sehnt sich danach "endlich etwas Bestimmtes in sich zu fühlen; feste Bedürfnisse, die zwischen Gutem und Schlechtem, Brauchbarem und Unbrauchbarem schieden; sich wählen zu wissen, wenn auch falsch - besser doch, als überempfänglich alles in sich aufzunehmen." (43) Ganz im Gegensatz zu ihm ist Hans anfangs entschieden in seinem Wollen und seinen Ansichten, bar jedweder Infragestellung seiner Haltung. Er ist entschlossen, die Kameraden zu überflügeln. "Warum eigentlich? Das wußte er selber nicht (...)" (43) - so die Überlegung des Erzählers, nicht seine eigene, wie alle tieferen Einsichten des Werkes - und dies ganz im Gegensatz zum Törleß.

Zu Beginn ihrer Internatszeit eröffnet sich beiden Helden der Reichtum einer Freundschaftsbeziehung. Für Törleß wird der Umgang mit dem jungen Fürsten H. zu "einer Quelle feinen

psychologischen Genusses" (13) und für Hans bedeutet der Verkehr mit Heilner "ein erhöhtes wärmeres Leben, mit dem das frühere nüchterne Pflichtdasein sich nicht vergleichen ließ". (101) Doch beide verscherzen diese Beziehung. Törleß bei einer Auseinandersetzung über Fragen der Religion: " (...) der hölzerne Stab des Verstandes zerschlug etwas Feines" (13); Hans, weil er nicht fähig ist zu seinem Freunde zu stehen, als dieser von der Schulleitung verurteilt und im Karzer abgesondert wird: er "unterlag im Kampf zwischen Freundespflicht und Ehrgeiz." (85)

So wie bei Hans sowohl im Einschätzen als auch im Zerstören des Freundschaftsbundes ethische Momente ausschlaggebend sind (mögen diese ethischen Momente einmal eigenem Empfinden, das andere Mal der überlieferten Konvention entsprechen), so ist auch seine Schlußfolgerung - ausgelöst durch den schon erwähnten Tod eines Mitschülers - eine weithin ethische: "Er begriff, daß es Sünden und Versäumnisse gibt, die man nicht vergessen kann und die keine Reue gut macht (...)". (85) Eine Lehre, ganz auf der Ebene der, die Kellers Judith dem grünen Heinrich angedeihen läßt. Und dieselbe Judith könnte auch die Hessesche Schlußfolgerung gezogen haben: "Jedes gesunde Leben muß einen Inhalt und ein Ziel haben und das war dem jungen Giebenrath verloren gegangen." (136)

Solche Sicherheit ethischen Empfindens kann und will Musil seinem Törleß nicht verleihen. Für diesen liegt nicht nur die Freundschaft mit dem Prinzen auf anderen - nicht auf ethischen - Ebenen. Geistige Erlebnisse, die man - unzulänglich genug - als rationales Ringen um Erfassung arationaler Begebenheiten bezeichnen kann, sind die ihn bewegenden Kräfte. Dem pflichtbeflissenen Hans Giebenrath gegenüber ist ja Törleß ein Mann ohne Eigenschaften in nucleo, schreibt doch der Autor über ihn: "Es schien damals, daß er überhaupt keinen Charakter habe." (15) Diese Worte sind hier noch darauf gemünzt, daß Törleß nach der Prinzen-Episode zwar bestrebt ist, so rüde zu sein wie Reiting und Beineberg, diesem Bestreben gegenüber jedoch gleichzeitig "eine tiefe innere Gleichgültigkeit" bezeugt. (15) Das es sich aber nicht nur um bloße Charakterschwäche oder um Ambi-

valenz handelt, ergeht schon daraus, daß es Törleß in allen seinen - wie auch immer gearteten - Beziehungen (im anfänglichen "Heimweh", in der Freundschaft mit dem Prinzen, in seinem Interesse und Nicht-Interesse für Basini, in seinen Diskussionen mit Beineberg) darum geht, die Kräfte seines Inneren zu entfalten, und daß alles diese Versuche im Bewußtsein der Leere münden. Nicht zufällig sieht Jean Améry in dieser Ichbezogenheit Törleß' ein Außenseitertum, das ihn mit der Logik der Assozialität - in einer rückgängig prophezeiten Zukunft - zum Nationalsozialismus treiben mußte, nicht weil ihm diese Gemeinschaft angemessen gewesen wäre, sondern weil er "das Böse als eine Schwelle betrachtet, über die man in die Mystik eintritt."[2]

Leere, Erlebnislosigkeit und Einsamkeit, dieses Grunderlebnis des Zöglings Törleß schafft ihm eigenartige Augenblicke, in denen Verzweiflung und Erahnen tieferer Erkenntnis innigst miteinander verbunden sind, Augenblicke, die wir heute als Vorstufen des "anderen Zustands" erkennen können. Bemerkenswert ist, daß diese Momente eines tieferen und zugleich ambivalenten Ich-Empfindens stets auch von Sinnlichkeit genährt sind. Ob nun festgestellt wird, daß die Einsamkeit etwas vom Reiz des Weibes und der Unmenschlichkeit in sich birgt oder ob Törleß in sein Heft notiert, es quäle ihn, daß ihn Dinge befremden, die den anderen alltäglich erscheinen und "dieses Befremden unzüchtige Gefühle" in ihm errege (89), immer ist die Unbestimmtheit und Unsicherheit seiner - und nicht nur seiner - geistigen Situation irgendwie an sinnlich-erotische Erlebnisse gekoppelt, was ja handlungsmäßig auch an der Božena-Episode und der gesamten Basini-Affäre ablesbar ist.

Diese Atmosphäre ständig gegenwärtiger, wenn auch untergründiger sinnlicher Schwüle entgeht auch Hesse nicht. Doch in seinem Internat, in seiner Welt ist deren Funktion wieder auf ethischer Ebene und nicht als Element eines Erkenntnisprozesses erfaßt. "Unbeschreibliche kleine Szenen der Zuneigung und der Eifersucht" spielen sich auch hier ab, doch sie führen nicht zu den quälenden Labyrinthen einer inneren oder veräußerlichten "roten Kammer", sondern "gediehen zu Freundschaftsbündnissen und zu er-

klärten trotzigen Feindschaften und endeten, je nachdem, mit zärtlichen Verhältnissen und Freundesspaziergängen oder mit scharfen Ring- und Faustkämpfen." (70)

Diese Hessesche Welt besitzt ihre Pole, Gegensätze und Widersprüche, doch ist sie einheitlich. Törleß' Betroffenheit darüber, daß sich knapp hinter bzw. unter dieser mehr oder minder geordneten Welt eine "andere, brandende" dahinzieht, eine von Irrationalität gezeichnete, deren Tore sich ihm im Božena-, im Basini-Erlebnis, aber auch in dem der irrationalen Zahlen eröffnen, diese Betroffenheit, die im Fokus des Musilschen Werkes liegt, tritt zwar auch bei Hesse in Erscheinung, doch sozusagen nur beiläufig, nur am Rande, ohne eine zentrale Funktion zu erlangen. Bestimmt nicht von ungefähr gemahnt Hans Giebenraths inneres Erleben der in schlechtem Ruf stehenden Nebengasse an die Božena-Atmosphäre im Törleß. "Wieviel Unheimliches, Undurchschauliches, dunkel Anreizendes enthielt diese arme kleine Gasse". (132) Und so oft Hans dort einbiegt, ergreift ihn "eine Mischung von Neugierde, Furcht, schlechtem Gewissen und seliger Abenteuerahnung." (133) Nur ist eben diese "arme kleine Gasse" sozial lokalisiert, ein abwegiger - und dem Natürlichen im Menschen vermutlich stärker verbundener - Bezirk der bekannten Welt. Nicht die untergründig allgegenwärtige Sphäre menschlichen Seins, die auszuloten es vom Alltäglichen abweichender Kräfte bedarf.

Darum scheint es Törleß, "wir könnten mit unserem Denken allein nicht hinüberkommen, sondern bedürften einer anderen, innerlichen Gewißheit, die uns gewissermaßen hinüberträgt." (135) Hier geht es nicht um soziale Gebundenheiten, sondern um Existentielles, dessen Gnoseologie nicht nur auf Rationalität fußt, denn eine große Erkenntnis "(...) ist vor allem ein Seelenzustand, auf dessen äußerster Spitze der Gedanke nur wie eine Blüte sitzt." (137)

Auch Hesse spricht über das Ungenügen bloß rationaler Realitätsbewältigung, wenn er die als Kunst und die als Wissenschaft betriebene Theologie einander gegenüberstellt, ja diesen Gegensatz als einen immerwährenden apostrophiert: "Das war vor al-

ters so wie heute (...)". (41) Doch nicht der Durchbruch zu neuer Erkenntnis ist sein Anliegen (zumindest in Unterm Rad), sondern das Bewahren gefährdeter Werte. Seine Zweifel am Wert rationaler Welterfassung finden folgende Formulierung: "(...) und immer haben die Wissenschaftlichen über den neuen Schläuchen den alten Wein versäumt (...). Es ist der alte ungleiche Kampf zwischen Kritik und Schöpfung, Wissenschaft und Kunst, wobei jene immer recht hat, ohne daß jemand damit gedient wäre, diese aber immer wieder den Samen des Glaubens, der Liebe, des Trostes und der Schönheit und Ewigkeitsahnung hinauswirft und immer wieder guten Boden findet." (41-42)

Trost und Ewigkeitsahnung sind Werte, die in Musils Welterkundung keinerlei Rolle spielen. Gerade das Unstete, das jeweils anders Einschätzbare der Phänomene ist es, was ihn - und seinen Törleß - beschäftigt, "dieser unfaßbare Zusammenhang, der den Ereignissen und Dingen je nach unserem Standpunkte plötzliche Werte gibt, die einander ganz unvergleichlich und fremd sind (...)". (139) Die Vielfalt der unvoraussehbaren und unerklärbaren Möglichkeiten, die im bekannten "seinesgleichen geschieht" aus Der Mann ohne Eigenschaften so prägnant formuliert ist, wird hier mit Worten Törleß' schon vorgeformt: "Alles geschieht: Das ist die ganze Weisheit." (125)

Alles Mögliche geschieht und noch dazu gleichzeitig. Ähnliche Situationen und Probleme werden von "einander ganz unvergleichlichen und fremden" Wertpositionen her gedeutet. So auch jeweils von Hesse und von Musil.

Man könnte diesen Vergleich natürlich in verschiedenen Richtungen weiterführen: stofflich verwandte Werke wie Heinrich Manns Professor Unrat (1905) oder Robert Walsers Jakob von Gunten (1909) und viele andere mehr einbeziehen, oder aber das Entstehungsjahr 1906 als Achse nehmen, wobei dann so Unterschiedliches bedacht werden müßte, wie neben Gerhardt Hauptmanns Und Pippa tanzt Thomas Manns Fiorenza, neben Georg Hermanns Jettchen Gebert und Ricarda Huchs Die Verteidigung Roms auch Kafkas Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande. Im gegebenen Rahmen schien mir jedoch die Beweiskraft weniger Konkre-

ta genauer durchführbar und sogar überzeugender zu sein.

Das angeführte Beispiel ist jedoch keineswegs ein Unikum. Zu im Wesentlichen gleichen Ergebnissen führte unter anderem eine vergleichende Analyse von Rilkes Cornet, H. v. Hofmannsthals Reitergeschichte und Arthur Schnitzlers Leutnant Gustl. Diese in einer Frist von knapp drei Jahren entstandenen, im gleichen Kulturraum wurzelnden Erzählungen thematisieren zwar alle drei den Widerspruch militärischen und zivilen Lebensgefühls, doch dies alles - nebst einiger gemeinsamer Motive - bedingt keinerlei Gemeinsamkeiten des Stils, der Stimmungslage und des Weltbildes (mit Canetti zu sprechen: der zur gegebenen Welt geschaffenen Gegenbilder), also der Elemente, die die jeweilige - sehr unterschiedliche - Einmaligkeit der erwähnten epischen Fiktionen prägen.

Walter Killy hat mit Bezug auf Törleß und Professor Unrat darauf hingewiesen, daß der von Nietzsche vorausgesehene Verfall der Bildungsideen weit fortgeschritten sei, da hier der Gebildete als solcher fragwürdig ist.[3] In diese Feststellung läßt sich Unterm Rad voll und ganz einbeziehen, noch eher aber die Tatsache der so unterschiedlichen Wertungen und Deutungen gleicher Erscheinungen. Eben deshalb kann die Fixierung der Gemeinsamkeiten (dieser und anderer Werke) nur als Ausgangspunkt dienen, von dem aus die Unterschiede umso krasser zutage treten. Gemeinssmkeiten des Milieus, gewisser Motive, ja der aufgegriffenen Probleme differenzieren sich in der Art, wie sie gezeigt und aufgeworfen, wie sie gestaltet und behandelt werden. Konvergenzen im Bereich des Stofflichen, ja der Problematik können zeitgebunden sein, derselben Atmosphäre entspringen, Divergenzen der Betrachtungs- und Gestaltungsart finden ihren Ursprung im Denk- und Schreibstil des jeweiligen Autors. Und die Divergenzen sind am größten zu Zeiten, die das Vertrauen in bisherige Erkenntnisse erschüttern.

Diese Behauptungen sind kein Novum. Viele Arbeiten zur deutschen Literatur, besonders solche zum Jahrhundertbeginn, weisen darauf hin. Martini spricht von dieser Epoche als von einer "Zeit der sich überschichtenden Stilströmungen"; Killy sieht es

als "ein Charakteristikum der Epoche, daß alles zugleich nebeneinander zu existieren vermag", so - dies seine Beispiele - Kokoschka neben Schröder, Heinrich neben Thomas Mann. Wir fügen hinzu: Törleß neben Unterm Rad.

Diese Gleichzeitig von sehr Unterschiedlichem wurde zwar ausgesagt und festgestellt, doch diente diese Feststellung kaum als Grundlage literarhistorischer Behandlung, obwohl sie natürlich nicht nur für die Literatur des Jahrhundertbeginns zutrifft. Korff hat mit seinem vielschichtigen Konzept über den Geist der Goethezeit wahrscheinlich das bisher Bedeutendste in der Erfassung gleichzeitiger literarischer Erscheinungen geleistet. Die Forderung nach ähnlicher Behandlung der Strömungen, ja der einzelnen literarischen Phänomene des Jahrhundertbeginns liegt auf der Hand. Ihr zu genügen bedarf es jedoch einer Revidierung der gängigen Auffassungen über die historische Gebundenheit bzw. Ungebundenheit der Literatur. Weder das Leugnen zeitgebundener Komponenten, noch die Postulierung eines exakt-logischen, kumulativen Entwicklungsschemas kann zur Bewältigung dieser Aufgabe beitragen.

Vorliegende Analyse möchte zu Überlegungen anregen, die zu einer differenzierteren Behandlung literaturhistorischer Gegebenheiten führen könnten, die eine wahrhaft dialektische Behandlung der vielschichtigen Verhältnisse zwischen historisch Bedingtem und dessen subjektiv-dichterischer Gestaltung so ermöglichen, daß dabei sowohl eine gewisse historische Abhängigkeit des Subjektiven als auch eine gewisse Relativität zeitgebundener Phänomene berücksichtigt werde.

Anmerkungen

1 Seitenzahlen im Text aufgrund der Ausgaben:
Hesse, Hermann: Unterm Rad. Berlin o. J. (1906) und
Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. In:
Sämtliche Erzählungen, Hamburg 1968.

2 Améry, Jean: Gespräch über Leben und Ende des Herbert
Törleß. Musil Forum, 2/1978. S. 285.

3 Killy, Walter: 20. Jahrhundert, 1880-1933, München 1967.
S. XXI.

4 Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart
1960[10]. S. 442.

5 Killy, Walter, a. a. O., S. VI.

Tadeusz N a m o w i c z (Warschau)

Die Frühe Prosa Hermann Hesses und die Traditionen der deutschen Aufklärung

Seit der 1927 erschienenen Monographie Hugo Balls über Hermann Hesse, in der der Dichter als der "letzte Ritter aus dem glanzvollen Zuge der Romantik"[1] gefeiert wurde, wird in der Forschung nahezu einstimmig angenommen, daß die entscheidenden Impulse für sein Schaffen in der um die Jahrhundertwende aufkommenden "Neuromantik" zu suchen sind[2]. Dies soll übrigens nicht nur für die Anfänge von Hesses Dichtung gelten, sondern auch für sein Spätwerk, wird doch auch Das Glasperlenspiel als Zeugnis für Verbindungen zu "jener von der Romantik angestrebten Universalität"[3] gesehen.

Ich will den grundsätzlichen Gedanken dieser literaturhistorischen Zuordnung nicht in Frage stellen. Es kommt mir vielmehr darauf an, die in dem Begriff "Neuromantik" anklingenden Traditionsbezüge zu differenzieren, das heißt aufzuzeigen, welcher Stellenwert in Hesses literarischer Welt der weltanschaulichen und literarischen Tradition der Aufklärung zukommt, und wie sich die Auseinandersetzung mit deren Erbe in seinem Werk spiegelt. Es sei hier vorausgeschickt, daß ich die Aufklärung als eine Epoche begreife, die auch die Weimarer Klassik umfaßt und somit das weltanschauliche und ästhetische Bezugssystem für die Romantik bildet.

Der "neuromantische" Tenor der ersten Prosawerke korrespondiert mit der Hinwendung zur deutschen Romantik, die Hesse 1898 für sich entdeckt. 1901 entsteht Hermann Lauscher, 1903 Peter Camenzind, 1906 Unterm Rad. Die "romantische" Komponente in den genannten Romanen dürfte also - zumindest aus chrono-

logischen Gründen - nicht angezweifelt werden. Und trotzdem lassen sich in seiner frühen Prosa Gedankengänge aufspüren, die deutlich machen, daß die These von dem "Romantiker" Hesse differenzierter aufgefaßt werden muß.

Die Begeisterung für die Dichter der deutschen Romantik ist bekanntlich nicht das erste literarische Erlebnis Hermann Hesses. Bevor er sich zu Novalis, Tieck, Friedrich Schlegel, Schleiermacher bekannte, waren einige Jahre verflossen, in denen er von Romantik und vorromantischen literarischen Erscheinungen nichts wissen wollte. Dem Briefwechsel aus den Jahren 1895-98 läßt sich entnehmen, daß sein großes Vorbild Goethe war. Vor allem begeisterte er sich für Wilhelm Meister und Dichtung und Wahrheit.[4]

Man könnte diesen Äußerungen Hesses keine größere Bedeutung beimessen, stammten sie doch aus der Feder eines Neunzehnjährigen, wenn uns ein anderes wichtiges Zeugnis nicht vorläge. Gemeint ist die 1911 verfaßte Abhandlung Wilhelm Meisters Lehrjahre, die dreizehn Jahre nach dem ersten Bekenntnis des Dichters zur Romantik entstanden ist. Daß Hermann Hesse Goethe viel verdankte, braucht hier nicht ausführlich dargelegt zu werden. Er selber äußerte sich doch mehrmals darüber, am deutlichsten vielleicht in jenem Aufsatz aus dem Jahre 1932 unter dem Titel Dank an Goethe, den er mit dem bemerkswerten Satz einleitete: "Unter allen deutschen Dichtern ist Goethe derjenige, dem ich am meisten verdanke, der mich am meisten beschäftigt, bedrängt, ermuntert, zur Nachfolge oder Widerspruch gezwungen hat."[5] Es soll hier aber nicht etwa gegen die These Hugo Balls, Hesse sei "der fromme, graziöse und auch der belastete Romantiker aus der Schule der Brentano und Hölderlin",[6] polemisiert werden mit dem Ziel, den Dichter ausschließlich als einen Schüler Goethes darzustellen. Hesse fühlte sich zweifellos der romantischen Welt- und Menschensicht stark verbunden. Sie war aber nicht der einzige Traditionsbezug, von dem er sich inspirieren ließ. Denn schon seine damalige Rezeption Goethes erfolgte nicht im Zeichen der Romantik, das heißt, er knüpfte in Goethes Werk nicht primär an die literarischen

Phänomene, die unter Umständen als "romantisch" gedeutet werden könnten. Die Frage, die wir uns aber ferner stellen müssen, ist, ob für Hermann Hesse allein das dichterische Schaffen des Weimarer Klassikers eine Alternative zum "feuilletonistischen" der eigenen Zeit darstellte. War es nicht vielmehr so, daß dieser Traditionsbezug sich ungleich mehrschichtiger gestaltete als man es für gewöhnlich annahm?

Hesses Äußerungen aus den Briefen der Jahre 1895-98 müssen gerade im Hinblick auf den "Wilhelm-Meister"-Aufsatz ernstgenommen werden. Das heißt: Hier handelte es sich nicht nur um das Bekenntnis zu einem Dichter, mit dessen Person im ausgehenden 19. Jahrhundert ein zwar idealistisch verbrämter, aber ideologisch durchschaubarer Kult getrieben wurde, sondern auch zu Werten, für die sich der junge Hesse einsetzen zu müssen glaubte. Der "Wilhelm-Meister"-Aufsatz war ein Loblied auf die Aufklärung als die letzte große Kulturepoche Europas, von deren Macht und Weite Hesses Zeitgenossen als ärmere Enkel noch immer zehrten. (VII,15) Er war ferner ein Protest gegen die Überschätzung des jungen Schiller und Goethe (also des vorromantischen Sturm und Drang), die zum Teil in der Romantik wurzeln sollte, "und es wäre gut", meinte Hesse, "wenn es bald vollends verschwände," (VII,17) weil es das verdeckt, was das 18. Jahrhundert an wirklichen Werten hervorgebracht hat, nämlich "das höchste Menschentum". Will man nun den Sinn dieses Begriffes erfassen, so findet man ihn in der Einschätzung der Gestalt Wilhelm Meisters, der "ein persönlich wenig ausgezeichnetes, wenig differenziertes Exemplar des guten, des wohlgesinnten, des kulturell brauchbaren Menschen" darstellt. Und Hesse fährt fort: "Und damit erst wird er dem Dichter wertvoll und auf das tiefste interessant, denn es ist nicht der animalische Mensch, um den die Dichtung sich bemüht, sondern der Mensch in seiner Kulturfähigkeit, der zum Leben mit seinesgleichen, zur Wirkung und Unterordnung, zu Tätigkeit und wertvollem Mitleben Gewillte." (VII, 27)

Goethes Roman erschließt dem Leser eine Welt, die Hesse bejaht und deren Ideen er verwirklicht sehen möchte. Es ist

eine Welt, in der "einzig der Glaube an den Wert und die schöne Bestimmung des Menschen, zu leben und tätig zu sein" verlangt wird. (VII, 39) Mit dieser Deutung wird aber ein ideeller Hintergrund tangiert, der über das Phänomen Goethe hinaus die Gedankenwelt einer ganzen Epoche reflektiert: Es ist die europäische und deutsche Aufklärung, die hier mit ihrer Forderung an den Menschen, aktiv und produktiv zu sein in und für die Gemeinschaft, als Regulativ auch für den Menschen der Jahrhundertwende ernstgenommen werden soll.

Die Hochschätzung der wie auch immer gedeuteten Ideen der Aufklärung korrespondierte bei Hesse mit der Ablehnung der Tendenzen in der philosophischen Anthropologie und in der Kunst der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, mit denen er vornehmlich konfrontiert wurde: Es war der Naturalismus mit seiner Rebellion gegen die Weimarer Klassik[7], zum Teil auch der Impressionismus mit seiner "Hysterie der Nerven" und der um die Jahrhundertwende aufkommende neue Idealismus, dessen Anhänger sich für "starke und gesunde Gefühle" aussprachen.

In betontem Gegensatz zu den genannten Richtungen und Tendenzen suchte Hesse auch die "neuromantische" Tradition, die er aufgriff, mit der aufklärerischen Auffassung vom Menschen in Einklang zu bringen. Das bedeutet natürlich nicht, daß in den Romanen Peter Camenzind oder Unterm Rad eine Art Wiedergeburt der Aufklärung stattgefunden hätte. Es läßt sich vielmehr beobachten, wie die aufklärerische Tradition auf ihre Aktualität hin geprüft wurde, sich aber im Endergebnis auch als nicht mehr tragfähig erwies.

Der von der Umgebung vorgezeichnete Lebensweg Peter Camenzinds und Hans Giebenraths resultiert aus dem aufklärerischen, im 19. Jahrhundert freilich pervertierten Vorbild des tüchtigen Bürgers. Dieser Lebensweg wird aber von den beiden Romanhelden im wesentlichen akzeptiert, die vorgegebenen Ziele werden nicht abgelehnt, sondern lediglich abgeändert, um so die Möglichkeit zu schaffen, nach dem ursprünglichen Ideal leben zu können. Darin soll auch die Funktion der romantischen Aura in den genannten Romanen gesehen werden: Die Begeisterung

für die Natur, für das Leben in und mit der Natur bildet keine echte Alternative zu "falschen" Verhaltensweisen in der modernen Gesellschaft, sondern sie erscheint nur als Korrektiv zur Einseitigkeit des Leistungsprinzips, das seines tieferen menschlichen Sinnes beraubt wurde.

Das Lebensziel, das von Peter Camenzind und Hans Giebenrath aus freiem Entschluß akzeptiert wird, soll in dem "Tätig-Sein" für die Mitmenschen bestehen, deren Lebensweise nicht grundsätzlich in Frage gestellt wird, und dieses "Tätig-Sein" verbindet sich mit der Ausübung eines Berufes, der den Menschen in die Gesellschaft integriert. Ein Gegensatz zwischen dem Künstler und seiner philiströsen Umgebung wird nicht von vornherein aufgestellt. Peter Camenzind und Hans Giebenrath sind nicht Heinrich von Ofterdingen verwandt, sie sind vielmehr Nachfolger, wenn auch versagende und scheiternde Nachfolger des Wilhelm Meister. Schon das Zurückgreifen Hermann Hesses auf die Form des Bildungsromans deutet auf die Nähe zur Aufklärung hin, drückte dieses Genre doch ungleich stärker deren Sicht des Menschen als die der Romantiker aus. Dementsprechend ist auch der Ausgangspunkt für die Handlung der beiden Romane konzipiert: Peter Camenzind und Hans Giebenrath sollen Aufgaben bewältigen, die sich aus der ursprünglichen Zielsetzung - dem "Tätig-Sein" in der Welt - ergeben. Geraten sie im Verlauf der Romanhandlung zu dieser Zielsetzung immer stärker in Opposition, so geschieht es nicht deshalb, weil die Ziele falsch sind, sondern weil die Ideale, an die sie geglaubt haben, sich als hohl erweisen in einer Gesellschaft, die nur am Äußeren dieser Ideale festhält, den Sinn für deren wirkliche Werte aber längst verloren hat.

Das bedeutet nicht, daß Peter Camenzind oder Hans Giebenrath als Menschen des aufgeklärten Jahrhunderts gedeutet werden dürfen. Davon kann nicht im entferntesten die Rede sein. Man kann in ihnen aber auch nicht vorbehaltlos den ausschließlichen Nachklang des romantischen Geistes sehen.[8] Vielmehr soll bei der Analyse der Romane davon ausgegangen werden, daß in diesen literarischen Figuren Elemente des

Romantischen und des Aufklärerischen ineinander übergehen.[9]

Peter Camenzind verläßt sein Dorf, das noch von dem alten Lebensrhythmus gekennzeichnet und von der industriellen Revolution unberührt ist. Er will in die Welt ziehen: "Lernen, schaffen, schauen, wandern - die ganze Fülle des Lebens glänzte in flüchtigem Silberblick vor meinem Auge auf, und wieder wie in Knabenzeiten zitterte etwas in mir mit unbewußt mächtigem Zwang der großen Weite der Welt entgegen." (I, 251)

Die hier evozierte Weite ist nicht mit der durch die moderne Zivilisation fragwürdig gewordenen Welt gleichzusetzen. Woran Peter Camenzind denkt, sind treibende Flugwolken, aber auch "Pässe über Alpen und Eisenbahnen, die durch Länder hasten", mit anderen Worten ein Leben, in dem nützliche Arbeit für die Mitmenschen, die nicht zuletzt in der Unterwerfung der Natur den Forderungen des industriellen Fortschritts besteht, mit dem Sinn für die Schönheit der Natur und für das Irrationale im Menschen einhergehen. Daß diese Erwartung sich nicht erfüllt und in Peter Camenzind der Wunsch entsteht, dem Vorbild Franz' von Assisi zu folgen und außerhalb der Gesellschaft zu leben, resultiert aus der Begegnung mit einer Wirklichkeit, die den Menschen eine Beschäftigung ohne erkennbaren wirklichen Wert aufzwingt und sie daran hindert, ethische Grundsätze zu befolgen, die die Versöhnung des Menschen mit sich selbst und mit der Welt gewähren.

Deutet man die Franz-von-Assisi-Episode als romantischen Einschlag, so darf darüber nicht übersehen werden, daß ihre Aussage zumindest doppelsinnig ist. Versinnbildlicht die Gestalt des Heiligen auf der einen Seite Naturnähe, Ablehnung der Großstadt und der Industrialisierung, so wird sie für Peter Camenzind zur wirklichen Leitfigur und Autorität vornehmlich durch die tätige Nächstenliebe. So gesehen wird Franz von Assisi zum Kristallisationspunkt, in dem romantische und aufklärerische Elemente im Gleichgewicht begriffen sind. Tätige Nächstenliebe im christlichen Sinne kannte und pflegte die Aufklärung sehr wohl (Pietismus), und deshalb läßt sich diese Episode nicht einseitig als Bekenntnis zum romantischen Men-

schenideal hochstilisieren. Wichtig ist es ferner, daß Peter Camenzind in sein Heimatdorf zurückkehrt, um seine Lebensaufgabe zu erfüllen. Diese sieht er nicht in dem Zu-Ende-Führen der "großen Dichtung", sondern im bürgerlichen Beruf (Weinwirt), der ihm auch ermöglicht, Nächstenliebe zu üben (Pflege des Krüppels Boppi). Der Romanschluß eröffnet die Perspektive auf ein tätiges Leben und den Dienst an der Menschheit.[10] Aber dieses Zu-Sich-Finden ist kein Sieg, sondern eine Niederlage, es ist brüchig und für den Helden enttäuschend, so daß es weniger einer weisen Entsagung im Sinne Goethes als vielmehr einem Verzicht gleichkommt. Sicher ist, daß Peter Camenzind für das tätige und freie Menschentum in der "großen Welt" wirken wollte, aber er mußte die bittere Erfahrung machen, daß diese Idee ihre weltbewegende Kraft nun ganz einbüßte. Sie kann noch einigen wenigen eine Art Zuflucht gewähren, unmöglich kann sie aber ihre Funktion als Regulativ für die Entwicklung der Menschheit erfüllen.

Die Lebensgeschichte Hans Giebenraths ist ein Pendant zu der Peter Camenzinds. Der Knabe wird mit der "pädagogischen Provinz" des ausgehenden 19. Jahrhunderts konfrontiert, deren Grundsätze aus der Zeit der Aufklärung stammen. Aber die "pädagogische Provinz" ist erstarrt - ein Wissen, das dem Leben nicht dient, erweist sich als das alleinige Ziel des Schulunterrichts. Hans Giebenrath rebelliert nicht gegen die Schule. Er rebbeliert gegen eine Schule, die "den natürlichen Menschen zerbrechen, besiegen und gewaltsam einschränken muß; ihre Aufgabe ist es, ihn nach obrigkeitlicherseits gebilligten Grundsätzen zu einem nützlichen Gliede der Gesellschaft zu machen und die Eigenschaften in ihm zu wecken, deren völlige Ausbildung alsdann die sorgfältige Zucht der Kaserne krönend beendigt." (I, 418)

Die Pervertierung der Schule zu einem Instrument der Unterdrückung der menschlichen Persönlichkeit ist es, woran die Menschen zerbrechen. Hans Giebenrath will lernen, er will durchaus ein Diener an der Menschheit sein, aber die Schule kann ihn nicht mehr dazu fördern. Das Ideal der sich frei entfal-

tenden Persönlichkeit wird durch die Forderung nach Leistung, die keinem nützt, vernichtet. Die Rebellion Hans Giebenraths ist keine romantische Rebellion. Er sieht ein, daß der Unterricht jedweden sinnvollen Inhalts entbehrt. So kehrt er, wie Peter Camenzind, in sein Städtchen zurück und sehnt sich nach einem tätigen Leben, das durchaus auch den anderen nützen würde. Als der Vater ihn auffordert, Lehrling bei einem Mechaniker zu werden, reagiert er darauf wie folgt: "Unerwartet stellte sich das tägliche, tätige, frische Leben vor ihn hin, dem er seit Monaten fremd geworden war, hatte ein lockendes Gesicht und ein drohendes Gesicht, versprach und forderte." (I, 515) Aber er lernte bald den "Hymnus der Arbeit" und die "Schönheit und den Stolz des Handwerks" zu verstehen und zu schätzen. (I, 533)

Dies bot aber auf die Dauer keine Lösung. Erwies sich die Rückkehr aus der "großen Welt" zur Arbeit für das Wohl einer kleinen Gemeinschaft noch bei Gottfried Keller in Der grüne Heinrich als möglich, genügte sie Hermann Hesse nicht. Das lag unter anderem daran, daß der Dichter die Kluft zwischen einzelnen Bereichen des Menschlichen nicht akzeptierte und sich mit der Einschränkung nur auf einen Bereich nicht begnügen wollte. Zur Menschensicht der Aufklärung gehörte gerade die Forderung nach Vereinigung aller Dimensionen des Menschlichen (die Romantiker konnten bereits auf dieses unbedingte Postulat verzichten), und Hans Giebenrath suchte dieser Forderung gerecht zu werden. Da dies in der Zeit um 1900 nicht mehr möglich war, mußte er scheitern. Sein Tod versinnbildlicht die Unversöhnlichkeit der Gegensätze, die in der Zeit der Aufklärung noch nicht als unüberwindbar angesehen wurden.

Dieses Problem taucht noch einmal mit voller Kraft in dem letzten Roman Hermann Hesses auf. Das Glasperlenspiel variiert die Ausgangssituation, kommt aber über den Hauptgedanken in Unterm Rad im Grunde genommen nicht hinaus. Auch dem "Magister ludi" gelingt die Verbindung von Wissen und Handeln nicht, auch er ertrinkt. Die aufklärerische Auffassung vom Menschen läßt sich im 20. Jahrhundert nicht mal in Ansätzen verwirklichen.

Sucht man nach einem übergeordneten ideellen Zusammenhang für Hesses Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Tradition des 18. Jahrhunderts, so ist zunächst einmal darauf zu verweisen, daß um 1900 viele deutsche Autoren sich mit der Tradition der in der deutschen Aufklärung wurzelnden philosophischen Anthropologie auseinandersetzten. Für diese Prüfung der eigenen Epoche und die Suche nach einer Alternative zu dem Bestehenden fand man im Bildungsroman die angemessene literarische Ausdrucksform. Das Endresultat dieser Auseinandersetzung war die Einsicht, daß ein schöpferisches Weiterführen der aufklärerischen Tradition nicht möglich ist, weil diese ins falsche Bewußtsein ausartete und keinen wirklichen Halt mehr bietet. Wie die Diskrepanz zwischen Ideologie und Wirklichkeit überbrückt werden soll, bleibt das große Thema der Bildungsromane nach 1900.

Die literarischen Hauptgestalten in Hermann Hesses früher Prosa flüchten nicht in eine Schein-Wirklichkeit der "neuromantischen" Welt, sondern sie suchen die Substanz des aufklärerischen Aktivismus in eine neue, ihnen aber fremde Welt hinüberzuretten. Dabei müssen sie zu der Einsicht gelangen, daß dieser Haltung sehr enge Schranken gesetzt sind. Das "Tätig-Sein" in der "großen Welt" ist nicht realisierbar. Was bleibt, ist der Versuch, den aufklärerischen Aktivismus im "Mikrokosmos" wirksam werden zu lassen, wobei man sich dessen bewußt ist, das entscheidende Spiel verloren zu haben. Das kann zum endgültigen Scheitern des Menschen führen (Unterm Rad) oder zur Einsicht, daß man für die Menschheit nichts Wesentliches erreichen kann (Peter Camenzind). So ordnen sich die beiden Romane Hermann Hesses, indem sie aufklärerische und romantische Traditionsbezüge gleichzeitig durchspielen, in den großen Zusammenhang einer radikalen Polemik um den Wert und die Bedeutung der klassischen bürgerlichen Kultur für das Selbstverständnis des deutschen Bürgertums am Anfang des 20. Jahrhunderts ein.

Anmerkungen

1 Ball, Hugo: Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk, Frankfurt a. M. 1956. S. 23.

2 Vgl. u.a. Claude David: Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht. Eine Geschichte der neueren deutschen Literatur, Frankfurt a. Main 1964. S. 148 u. 175 ff. Auch die marxistische Forschung in der DDR weist auf diesen Zusammenhang hin. Vgl. Fritz Böttger, Hermann Hesse. Leben, Werk, Zeit, Berlin (DDR) 1974.

3 Köhler, Lotte: Hermann Hesse. In: Deutsche Dichter der Moderne. Hrsg. von Benno v. Wiese., Berlin 1969[2]. S. 115.

4 Hesse, Hermann: Gesammelte Briefe. Bd. I: 1895-1921, Frankfurt a. Main 1973. S. 9.

5 Hesse, Hermann: Gesammelte Schriften. Frankfurt 1957. Bd. VII, S. 374. Nach dieser siebenbändigen Ausgabe, die bei Suhrkamp erschienen ist, werden Hesses Schriften zitiert mit Angabe der Band- und Seitenzahl.

6 Ball, Hugo: a. a. O., S. 23.

7 Karl Bleibtreu nannte Goethes Wilhelm Meister einen "ästhetischen Salonthee-Roman."

8 Engel, Eva J.: Hermann Hesse. In: German Men of Letters. Volume II, London 1963. Vgl. auch Fritz Böttger, a. a. O.,

9 Interessant sind in dem Zusammenhang die Überlegungen von Manfred Mixner (Hesse lesen. Erfahrungen mit seinen Romanen. In: Text + Kritik, Heft 10/11, 1977), der aus seiner durchaus kritischen "privaten Hesse-Rezeption" heraus an der Ausschließlichkeit des "Romantischen" bei Hesse zweifelt und das "Anachronistische" /d. h. nicht mehr der Litteratur des 20. Jahrhunderts gehörig/ in seinen Romanen hervorhebt.

10 In seiner poetischen Struktur erinnert Hesses Roman stark an Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre. Auch die religiöse Komponente (Franz von Assisi) findet ihr Pendant - in den "Bekenntnissen einer schönen Seele". Wilhelm Meister und Peter Camenzind müssen sich mit der durch den christlichen Glauben geprägten sozialen Ethik auseinandersetzen. Nur der jeweilige Romanschluß ist in seiner Aussage ganz anders, wenn auch rein formal gesehen die Unterschiede nicht bedeutsam sind.

Axel F r i t z (Stockholm)

Neue Lernprozesse als Alternativen zum bürgerlichen Bildungsweg im Werk Hermann Hesses

I.

Im Kurgast (1925), einem der wenigen autobiographisch fundierten Texte Hesses, die die Verschärfung seiner Lebenskrise in den zwanziger Jahren markieren, erklärt er sein psychisches Versagen in der Rolle des Kurgastes im Sanatorium, einer sozusagen klassischen Rolle der Bürgerlichkeit, folgendermaßen

"Nicht meine Phantastik und Traumerei, nicht mein Mangel an Moralität und Bürgerlichkeit war daran schuld, sondern genau das Gegenteil. Ich war geradezu allzu moralisch, allzu vernünftig, allzu bürgerlich gewesen! Ein alter, ewiger Fehler, den ich hundertmal begangen und bitter bereut habe, ist mir auch diesmal wieder passiert. Ich wollte mich einer Norm anpassen, ich wollte Forderungen erfüllen, die gar niemand an mich stellte, ich wollte etwas sein oder spielen, was ich gar nicht war. Und so war es mir wieder einmal geschehen, daß ich mich selbst und das ganze Leben vergewaltigt hatte." (IV, 103)[1]

Diese Alternative zwischen Anpassung an geltende Verhaltensnormen und ihrer Verweigerung mit dem Psychopathentum - dem "Verrücktsein" des Steppenwolfes als Preis - empfindet Hesse dort als "die Frage aller differenzierten Geister seit Nietzsche" und als "das Thema fast aller meiner Schriften" (ebd. 57f). Sie ist wohl in jeder Art von Gesellschaft ein unausweichlicher Konflikt für den Einzelmenschen und als solcher das vielleicht umfassendste und allgemeingültigste Thema der Literatur überhaupt, aber in dem historischen Zeitraum Hesses steht sie im Zeichen bürgerlicher Denkweisen und Lebensformen.

Diese war bekanntlich selber einmal als befreiende Alternative zu einer anderen abgelebten Gesellschafts- und Herrschaftsform gemeint, aber schon allzu bald zu Konventionen erstarrt, an denen nicht nur eine neue unterhalb des Bürgertums entstehende Klasse zu leiden hatte, sondern auch die sensibleren Vertreter des Bürgertums selber. Seit die Literatur im 18. Jh. die Wertnormen des Bürgertums zu artikulieren begann, allen voran das Ideal der autonomen und bildbaren Persönlichkeit in einer besonderen Romangattung, dem in der Praxis der Gedanke der humanistischen Erziehung entsprach, hat dieselbe Literatur aber auch die Gefahren benannt, die den bürgerlichen Menschen von Seiten des eigenen, rasch normativ verfestigten Tugendkanons bedrohten, sei es nun durch die spezifisch bürgerliche Familienmoral mit ihrer besonderen Rollenverteilung, die gepriesenen Bürgertugenden in Handel und Gewerbe oder die öffentlichen eines patriotisch gesonnenen Nationalismus.

Schon die ersten progressiven Werke der bürgerlichen Literatur des 18. Jh. zeigen diesen Riß, der im Laufe der weiteren Entwicklung immer schwerer zu überdecken ist, bis zur naturalistischen Wende der Moderne, wo die antiidealistische Kritik an der bürgerlichen Persönlichkeits- und Lebensauffassung in vollem Umfang zur Dominante der Literatur wird. Die Kritik richtet sich nicht zuletzt auch auf das Moment der Erziehung in Elternhaus und Schule, deren idealistischer Anspruch immer mehr als ideologischer durchschaut wird, die vorgegeben allseitige Ausbildung der Persönlichkeit als Abrichtung und Anpassungsübung, die Schule als der Simulationsraum der Gesellschaft. Wie fast alle bedeutenden Autoren der Jahrhundertwende - z.B. die Brüder Mann, Wedekind oder Robert Musil - gestaltet auch Hesse seine eigenen negativen Erfahrungen von Elternhaus und Schule, möglicherweise noch persönlicher betroffen, weil sie ihn an den Rand des totalen Scheiterns im bürgerlichen Sinne brachten, Hesses erste große Krise.

Aber während die anderen Schriftsteller dieser Generation sich mit dem Bürgertum als historischem und kulturellem Phänomen eher kritisch distanziert auseinandersetzten, blieb Hesse Zeit

seines Lebens ein Betroffener, der am Erbe bürgerlicher Persönlichkeits- und Lebensauffassung in langen Krisenperioden litt und sein Schreiben als Selbsttherapie auffaßte. Hesse lehnte ja in späteren Jahren auch jeden literarischen Ehrgeiz ab. Und es ist ja auch gerade das Persönliche und Bekenntnishafte an seinem Werk, das bei der professionellen Literaturkritik zu den widersprüchlichsten Einschätzungen geführt hat[2], während es gerade Leser, vor allem jugendliche, attrahiert, die sich selber auf der existentiellen Suche befinden.

Hesses persönliche Krisen resultieren aus dem ständigen Bedürfnis nach Um- und Neuorientierung, Lernprozesse, die er auf seine Werkfiguren überträgt. Neu und alternativ sind sie insofern, als sie in den Werken der zwanziger Jahre, also seit dem Demian (1919) sich um den bürgerlichen entgegengesetzte Konzepte von Persönlichkeit und Leben bemühen. Im Frühwerk herrscht noch das romantische Konzept des Außenseitertums, der Weltflucht und des Scheiterns als Entsagung oder Untergang, d.h. eine Persönlichkeitsauffassung vom sensiblen und begabten Ausnahmemenschen, die zwar auch bürgerlich ist, aber in einem mißglückten oder anders als erwartet verlaufenden Lernprozeß den bürgerlichen Lebensformen als Alternative entgegengesetzt wird wie in Peter Camenzind. Übrigens wird auch nur dort sowie in der Erzählung Unterm Rad und ansatzweise noch im Demian der bürgerliche Bildungsweg selber kritisch gestaltet, in den späteren Werken, vor allem im Steppenwolf, haben wir es nur noch mit seinen Resultaten zu tun wie in der Gestalt des Bildungsbürgers Harry Haller.

In den späteren Werken der zwanziger Jahre, also seit dem Demian, liegt der alternative Charakter der Lernprozesse, die trotz ihrer Schwierigkeiten eine zukunftsträchtigere Perspektive haben, in der Etablierung neuer, die bürgerlichen provozierenden Konzepte von Persönlichkeit und Leben. Sie sind wiederum der Niederschlag eines persönlichen und sehr schmerzlichen Lernprozesses bei Hesse selber, Ausdruck seiner persönlichen und künstlerischen Krise, der zweiten seines Lebens, die schon in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg begann mit der Indien-

reise 1911 und dem Aufbruch von Haus und Familie in Gaienhofen 1912 und bis in die Zeit um 1930 währte. Hesse distanzierte sich von seinem bisherigen Werk und seiner Stellung als wohlsituierter Erfolgsautor eines bürgerlichen Lesepublikums. Während des Kriges widmete er sich in Bern sowohl praktischer als auch publizistisch-pazifistischer Tätigkeit unter dem Pseudonym Sinclair, unter dem auch die Erstausgabe des Demian erschien. Entscheidend für seine neuen Konzepte von Persönlichkeit und Leben waren sein Studium asiatischer Religionen und Weisheitslehren sowie seine persönlichen Erfahrungen mit der Tiefenpsychologie C. G. Jungs und der Psychoanalyse, der er sich selber unterwarf. Schon das war nach damaligen Verhältnissen als antibürgerlicher Lernprozeß aufzufassen, wie ja überhaupt die Tiefenpsychologie Freunds und seiner Nachfolger die traditionell bürgerliche Auffassung von einer einheitlichen und von einem festen moralischen Wesenskern bestimmten Persönlichkeit entscheidend in Frage gestellt hat.

Dieser Vorstellung setzt Hesse zunächst im Demian und der Erzählung Klein und Wagner die einer dualistisch gespaltenen Persönlichkeitsstruktur entgegen, die aus einer guten und einer bösen, einer domestiziert bürgerlichen und einer anarchisch "steppenwölfischen" Komponente besteht und die es gleichermaßen zu bejahen gilt. Diese Konzept ist ja auch noch das Harry Hallers im Steppenwolf, aber dort werden im "Tractat" beide Persönlichkeitsauffassungen, die traditionell ganzheitliche und die dualistische, als bürgerlicher "Wahn" und "Fiktion" widerlegt zugunsten jener wesentlich weiter gefaßten Persönlichkeitsauffassung fernöstlicher Provenienz, die zum erstenmal in Siddhartha formuliert wird. Man könnte sie "pluralistisch" nennen wegen ihrer unbegrenzten Möglichkeiten, sich zu manifestieren und immer neue überraschende Konstellationen einzugehen, wie im "Figurenspiel" des Magischen Theaters im Steppenwolf demonstriert wird.

Dieses Persönlichkeitskonzept berührt sich durch seinen Reichtum an Manifestierungen und seine Wertfreiheit mit dem entsprechenden Lebenskonzept, das die zweite alternative

Dimension dieser Lernprozesse ausmacht. Daß die bürgerlichen Lebensformen in ihrer konventionellen Verengung nicht mehr als "Leben" angesprochen werden konnten, provozierte ja schon in der Generation vor Hesse die Kritik Nietzsches, dessen Einfluß aber erst in der nachfolgenden Generation der Jahrhundertwende und des Expressionismus voll wirksam wurde. Der Nietzsche-Einfluß auf Hesse, vor allem den Demian, ist unverkennbar. In Peter Camenzind versteht Hesse die Bürgerlichkeit noch ausschließlich in ihren urban-zivilisatorischen Lebens- und Umgangsformen, denen er seine romantische Auffassung von einem natürlichen Leben entgegenhält. In den späteren Werken, vor allem seit Siddhartha, aber angedeutet auch schon in Klein und Wagner, versteht Hesse unter Leben dessen gesamte Totalität aller Erscheinungen samt ihrer Gegensätze, denen man sich vorurteilslos und frei von allen ethischen und ästhetischen Wertkriterien hingeben sollte, wozu der Bürger weder bereit noch in der Lage ist. Schon das Erlernen der einfachsten Lebensäußerungen wird ja dem durch seine bürgerliche Erziehung gehemmten Harry Haller zum Problem.

Die Intention dieser alternativen Lernprozesse ist aber - insofern ist und bleibt auch Hesse ein Produkt bürgerlicher Konzeptionen - dieselbe wie ursprünglich im bürgerlichen Bildungs- und Erziehungsroman: die eigene Persönlichkeit zu finden und zu entfalten und in so harmonisch wie möglichen Einklang mit den Forderungen des Lebens zu bringen. Nur bedeutet dies bei Hesse nie eine Anpassung der Individualität an die Forderungen und Normen des bürgerlichen Lebens, sondern in den letztgenannten Werken das Aufgehen einer durchaus auch als Mißverständnis und Fehlentwicklung gesehenen Individualität in der höheren Einheit eines All-Lebens. Meiner Ansicht nach steht Hesse hier nicht nur in Abhängigkeit asiatischer Weisheitslehre, so wie er sie kennenlernte und verstand, sondern auch deren früherer Rezeption in der europäischen Geistesgeschichte bei Goethe, Schopenhauer und Feuerbach. Nicht umsonst wird auf die Schopenhauerlektüre Kleins verwiesen. Der Konflikt dieser utopisch zu verstehenden Persönlichkeits- und Lebens-

konzepte mit der bestehenden bürgerlichen Normenwelt ist aber nicht nur in diesen Werken gestaltet, sondern zeigt sich auch deutlich an den Mißverständnissen ihrer Rezeptionsgeschichte.

Daß ich hier von Lern- statt Entwicklungsprozessen spreche, die ja schließlich unzähligen literarischen Werken von Rang zugrunde liegen, ist dadurch begründet, daß das didaktische Moment bei Hesse so stark herausgearbeitet ist, nicht zuletzt durch die Gestalten der Lehrmeister, die nicht selten als Psychagogen, Seelenführer anzusprechen sind. Meist führen sie aber zum richtigverstandenen Leben und nur dann zum Tode wie Teresina in Klein und Wagner, wenn der Tod als Erfüllung des Lebens verstanden wird.

Diese Figuren sind bei Hesse oft als Komplementarfiguren zur Hauptperson, dem Lernenden, angelegt - wenn auch nicht überall so konsequent als 'anima' bzw. 'animus' -Projektion im Sinne Jungs wie Hermine-Hermann- "Hermes" im Steppenwolf. Hesse liebt bekanntlich das bezugreiche Symbolspiel mit dem eigenen Vornamen bzw. den Initialen H.H., womit er unterstreicht, daß nicht nur die Lernenden Teilprojektionen seiner Selbst sind, sondern auch die Lehrenden, d.h. der pädagogische Dialog zwischen diesen im Werk ist eine Projektion des eigenen inneren Dialogs. Im Frühwerk ist dies noch nicht so konsequent durchgeführt wie später, auch noch nicht die Symbolqualität, die diesen Figuren seit Demian innewohnt. Weder die Malerin Erminia Aglietti im Camenzind noch - trotz der Namenssymbolik - Hermann Heilner in Unterm Rad haben die Rolle des eigentlichen Psychagogen wie Hermine im Steppenwolf. Für Peter Camenzind ist die Natur die große Lehrmeisterin und auf unaufdringliche Weise der Krüppel Boppi durch das Beispiel des demütigen Leidens. Die Psychagogen des Spätwerkes wie Demian, Hermine, Pablo und Leo in der Morgenlandfahrt haben außer ihrer Realexistenz innerhalb der Fiktion auch eine symbolische, Ausdruck einer magischen Weltauffassung, die die Frage vieler Interpreten nach deren eigentlicher Existenz erübrigt. Interessanterweise handelt es sich oft um eine Art übergeordneten Kollektivs, das wie die geheimnisvolle "Turmgesellschaft" im Wilhelm

Meister den Lernprozeß überwacht und steuert, mehr oder weniger passiv abwartend wie der Kreis um Demians Mutter und die oberste Ordensleitung in der Morgenlandfahrt oder aktiv eingreifend wie das Kollektiv der Unsterblichen im Steppenwolf.

Im folgenden möchte ich diese Gedanken an den genannten Einzelwerken näher erläutern.

II.

Mit dem Roman Peter Camenzind (1904), seinem ersten großen Publikumserfolg, schließt sich Hesse noch eng an die Tradition des Bildungsromans des 19. Jh. an, vor allem Kellers Der Grüne Heinrich, von dem er ja die Struktur des gegenläufigen Lernprozesses übernimmt. Die Entwicklung verläuft konträr zur Erwartung von Held und Leser.

In Peter Camenzind haben wir es eigentlich mit drei Lernprozessen zu tun: einmal dem des konventionellen Bildungsweges als Voraussetzung für die Aufnahme des armen Bauernjungen in die urbane Welt der Bürgerlichkeit und der Künstlerkreise, zum anderen dem Versuch, Dichter zu werden, die beide scheitern, und in einem dritten resultieren, dem Wiederfinden eines natürlichen Lebens in natürlicher Umgebung durch die Hinwendung zu einfachen Menschen, die weder Bürger noch Künstler sind.

Zunächst einmal durchläuft der Bauernjunge aus dem entlegenen Alpental genau jenen Bildungsweg, der nicht nur typisch für den Aufstieg ins moderne Bürgertum ist, sondern durch die Funktion der Mönche als Aufspürer und Förderer bäuerlicher Lernbegabungen seit je ähnlich vonstatten gegangen ist. Das Gymnasium vermittelt ihm das klassische Bildungsgut und die Universität in ihrer urbanen Umgebung den Kontakt mit den geistigen und künstlerischen Strömungen der Gegenwart. Ironischerweise macht Camenzind, der sich zum Dichter berufen fühlt, auf dem Gebiet Karriere, das er am meisten verachtet, dem der feuilletonistischen Kulturkritik. Wenn er sich etwas geschickter anpassen und die inzwischen erworbene Position ausnützen würde, statt sich in steppenwölfische Einsamkeit und Alkohol

zu flüchten, würde er zweifellos Einlaß in die gutbürgerliche Sozietät finden, die hier in der Hesse geläufigen Basler Mischung aus Solidität und Kulturbeflissenheit ebenso in Erscheinung tritt wie später im Steppenwolf. Aber Camenzind verweigert die Anpassung an die geltenden Spielregeln des Erfolges, sogar bei einer angebeteten Frau wie Elisabeth.

Das Bürgertum in seiner städtischen Umgebung und urbanen Lebensart bedeutet nämlich moderne Zivilisation als Widerpart zu dem Grundkonzept des Romans, Natur, eine Antithese, auf die sämtliche Motive bezogen sind. "Natur" ist für Camenzind in einem umfassend mythischen Sinn oberstes Lebensprinzip, die grosse Lehrmeisterin, die er in seiner geplanten Dichtung der modernen Zivilisation als Spiegel vorhalten und auch in sich selbst verwirklichen will. Es geht um denselben Gedanken der Selbstfindung und Selbstverwirklichung wie im Bildungsroman seit je und in Hesses späteren Werken, nur ist hier das Grundkonzept noch rein romantisch in der Antithese von "natürlich" bzw. "wahr", "echt" versus "unnatürlich", "falsch", "unecht". Natur offenbart sich ihm in der Landschaft seiner Heimat oder Italiens und in der Begegnung mit den unverfälscht einfachen und naiven Menschen. "Natur" ist aber auch die große Kunst der italienischen Renaissance ebenso wie Shakespeare und Goethe, die er der modernen "Salonkunst" Heines, Chopins und dem dekadenten Ästhetizismus der Gegenwart entgegenhält. Camenzinds neuromantisch-konservative Kultur- und Zivilisationskritik gerät aus der Rückschau in fatale Nähe eines Kulturkonservativismus von ganz anderem Schlag und von anderen Folgen, wobei man auch nicht übersehen darf, daß das Phänomen der Bürgerlichkeit von den verschiedensten ideologischen Positionen aus angegriffen worden ist.

Als Künstlerroman ist das Buch wenig überzeugend, etwa im Vergleich mit dem Vorbild Kellers oder zeitgenössischen Diskussionen des Künstlertums wie Thomas Manns Tonio Kröger, da die Gründe für Camenzinds Scheitern weder als geistiges noch artistisches Problem erörtert werden. Der Leser weiß ebenso wenig wie Camenzind selber, was dieser als Künstler eigentlich

will und warum er es nicht durchsetzen kann. Intuitiv schwebt ihm die "große Dichtung" als Ziel vor, wie es Tonio Kröger erst nach einem langen Entwicklungsprozeß sowohl artistischer wie menschlicher Erfahrung und Selbsterkenntnis umreißen kann. Tonio Kröger glaubt man die geplanten Werke, Camenzind glaubt zum Schluß ja nicht einmal mehr selber daran. Was bei ihm überzeugt, ist sein dritter Lernprozeß: die Verwirklichung seines franziskanischen Ideals praktischer Nächstenliebe, wie er sie als Lebens- und Sterbenshilfe seinen Eltern und Nachbarn im Heimatdorf oder dem Krüppel Boppi gewährt. Auch die Gestalt des Heiligen selber, über den Camenzind ja ein Buch schreiben will (um seiner "Dichtung" zunächst einmal zu entgehen) und auf dessen Spuren er in Umbrien wandelt, kann als Lehrmeister angesehen werden[3].

Die Rückkehr Camenzinds in sein Heimatmilieu - und zwar nur als Schankwirt und nicht in einem öffentlichen Amt wie Heinrich Lee und auch nicht wie dieser die Gründe für sein künstlerisches Scheitern durchschauend - bedeutet aber durch seinen freiwilligen Verzicht ein Aufgreifen des Entsagungsmotivs des bürgerlichen Bildungsromans bei Hesse, das auch in den romantisierenden Künstlerromanen wie Gertrud (1910) und Roßhalde (1914) am Ende steht. Das bedeutet auch, daß der Gedanke eines alternativen Lernprozesses in diesen zehn Jahren zurücktritt und erst durch Hesses persönliche Lebens- und Künstlerkrise während der Kriegsjahre wieder aktualisiert wird. Dann steht aber wie im Demian nicht mehr die Entsagung am Ende, sondern das Gegenteil, das rechte Verständnis des Lebens.

Auch die Erzählung Unterm Rad (1906) endet in romantischem Scheitern und deutet nur ansatzweise die Möglichkeit eines alternativen Lernprozesses an in der körperlichen Arbeit und der Berührung mit der nichtbürgerlichen Bevölkerung des Städtchens. Aber wie in Peter Camenzind wird dieses Motiv eher romantisch als soziologisch behandelt. Einfache und arme Menschen - meist sind es Handwerker, Gesellen und Vagabunde, also Vertreter einer vorindustriellen Gesellschaft - sind unbürgerlich nicht auf Grund ihrer ökonomischen Lage sondern auf Grund mangelnder bürgerlicher Bildung und Verfeinerung, dagegen

reich an natürlicher Bildung und Herzlichkeit, oder es sind wie Knulp Ausgestoßene aus der bürgerlichen Gesellschaft, die ihren eigenen "natürlichen" Bildungsbegriff dem bürgerlichen entgegenstellen.

Unterm Rad muß aber auch deshalb in diesem Zusammenhang erwähnt werden, weil es einen umfassenden Beitrag Hesses zur Kritik am bürgerlichen Bildungsweg darstellt, und zwar nicht in der Form der Kritik an der Person des Pädagogen als einem launischen und grausamen Tyrannen oder lächerlichen Original wie bei Wedekind oder den Brüdern Mann, sondern als Kritik an einem elitistischen System von Leistungsdruck, Auslese und Rangordnung, wie es die für die deutsche Kulturgeschichte so bedeutsame staatliche Theologen- und Beamtenausbildung Württembergs dargestellt hat. Hesse gestaltet auch hier zum Teil seine eigenen Erfahrungen mit diesem Ausbildungssystem, auch wenn er nicht wie Hans Giebenrath an dessen Anforderungen physisch untergegangen ist. Es ist wichtig, daß Hesse als treibende Kraft den persönlichen Ehrgeiz bei Hans unterstreicht, und zwar als ein Produkt aus dem pädagogischen Ehrgeiz erfolgssüchtiger Lehrer und dem sozialen Ehrgeiz des Vaters, einen "studierten" Sohn zu haben mit dem Entrébillett in die gehobene Bürgerlichkeit.

Im Demian (1919), der "Geschichte einer Jugend", arbeitet Hesse unter psychoanalytischer Anleitung nun auch die eigene Jugendentwicklung radikal auf, statt sie zu romantisieren. Für sein "alter ego" Emil Sinclair - es handelt sich also um eine Doppelfiktion von Autorenpseudonym und literarischer Figur - gelingt die Befreiung von den hemmenden Faktoren bürgerlicher Persönlichkeitsbildung in Elternhaus und Schule mit Hilfe jener nun voll als Psychagoge ausgebauten Komplementär- und Bezugsfigur Max Demian. Der Vorgang dieser Befreiung findet seinen symbolischen Ausdruck in dem Bild des heraldischen Vogels, der sich aus den Eierschalen freikämpft und in der psychoanalytisch bedeutsamen Symbolhandlung, diesen Vorgang selber als Bild zu gestalten. Die Schuldgefühle Sinclaires als Produkt der bürgerlich-christlichen Moral seines wohlan-

ständigen Elternhauses werden mit Demians Hilfe abgebaut und verwandelt zu einer Moral der Stärke durch seine nietzscheanische Umdeutung des Mythos von Kain und Abel im Sinne eines Gegensatzes von stark und schwach statt gut und böse sowie den Hinweis auf den gnostischen Abraxas-Mythos als einen Gott, der gut und böse in sich vereinigt. Hesse setzt also hier dem bürgerlichen Ideal einer einheitlichen und von moralisch guten Komponenten dominierten Persönlichkeit die Auffassung von einer dualistisch gespaltenen entgegen, zu deren negativen Komponenten man sich mutig bekennen soll, statt sie demütig und schuldbewußt zu unterdrücken. Freilich bleibt hier unausgesprochen, zu welchen Handlungen diese nietzscheanische Moral der Stärke Sinclair befähigen wird. Das ungeheuer positive und breite Echo, das das Buch nach seinem Erscheinen 1919, also zur Zeit ger größten nationalen Demütigung Deutschlands hervorrief, läßt befürchten, daß es auch als Rechtfertigungsgrundlage dienen konnte für Haltungen und Taten, die diese nationale Demütigung kompensieren sollten, was natürlich das genaue Gegenteil von Hesses Haltung in dieser Frage bedeutete.

Auch der Beamte Friedrich Klein in der Erzählung Klein und Wagner (1920) macht in einem doppelten Lernprozeß die Entdeckung seiner dualistischen Natur. Die symbolische Bezugsfigur, von der die Impulse zum Denken und Handeln kommen, ist der Mörder Wagner, ein biederer Schulmeister, der Frau und Kind umgebracht hat, wovon Klein in der Zeitung gelesen hat. Der Gedanke an diesen Mann, den er persönlich gar nicht kennt, verfestigt sich mehr und mehr zu der Vorstellung von den ungeahnten Möglichkeiten seiner selbst: Denn Wagner war er selber - Wagner war der Mörder und Gejagte in ihm, aber Wagner war auch der Komponist, der Künstler, das Genie, der Verführer, die Neigung zu Lebenlust, Sinnenlust, Luxus - Wagner war der Sammelname für alles Unterdrückte, Untergesunkene, zu kurz Gekommene in dem ehemaligen Beamten Friedrich Klein. (III, 529)

Das Beispiel Wagners gibt ihm aber auch den Impuls zum Aufbruch aus einer lähmenden Normalexistenz. Wie der Kassierer

in Kaisers Von morgens bis mitternachts (1916), unterschlägt auch er eine größere Geldsumme, um die verpaßten Möglichkeiten des Lebens kennenzulernen, aber ohne dessen triviale Enttäuschungen zu erleben. Trotz des mondänen Milieus an einem oberitalienischen Ferienort bereiten seine Schopenhauerlektüre und die Bekanntschaft mit der schönen Nachtclubtänzerin Teresina ihn nur darauf vor, die Sprengung seiner Individualität und die Erfüllung seiner Lebenssehnsüchte im Tod zu suchen, nachdem er in der Begegnung mit der einfachen Landbevölkerung genau wie Peter Camenzind eine Möglichkeit der vollen Lebenserfahrung gesehen hat, die aber für ihn nicht in Frage kommen kann.

Der Lernprozeß des Emil Sinclair betraf nur den Anfang des Lebens, der Kleins nur das Ende. In Siddhartha (1922) umfaßt er ein ganzes Leben, wobei auch der Begriff des Lernens selber, so wie ihn Siddharthas Freund Govinda versteht, als das Suchen nach einer fest umrissenen Lehre, einem bestimmten Normen- und Wertsystem, in Frage gestellt wird. Das alternative Lernen besteht für Siddhartha in der direkten und vielseitigen Lebenserfahrung mit vielen Lehrern, der Kurtisane, dem Kaufmann und, als Vermittler der entscheidenden Einsichten und des tiefsten Wissens, der Gestalt des alten Fährmanns Vasudeva, der auch aus seinem Wissen heraus lebt. Die aus dem Studium buddhistischen Gedankengutes gewonnenen Persönlichkeits- und Lebenskonzepte berühren sich hier am Ende in der Vision der großen Lebensstromes von "Dauer im Wechsel", der das individuelle Leben und die individuelle Persönlichkeit auslöscht und zugleich vervielfältigt und verewigt:

"Er sah seines Freundes Siddhartha Gesicht nicht mehr, er sah statt dessen andere Gesichter, viele, eine lange Reihe, einen strömenden Fluß von Gesichtern, von Hunderten, von Tausenden, welche alle kamen und vergingen, und doch alle zugleich dazusein schienen, welche alle sich beständig veränderten und erneuerten, und welche doch alle Siddhartha waren." (III, 731)

Die folgenden Bilder von Tierinkarnationen zeigen aber auch, daß alles Leben, menschliches wie tierisches und pflanzliches, einen gemeinsamen Urgrund hat. Der entscheidende alternative

Aspekt dieses Buches ist selbstverständlich die Tatsache, daß Hesse hier den christlich-abendländischen Lebens- und Persönlichkeitsauffassungen, denen das Bürgertum seiner Zeit, wenn auch nur noch oberflächlich, huldigt, die völlig andersgearteten asiatischen entgegenhält, auch das bekanntlich ein allgemeiner Zug des damaligen wie heutigen Krisenbewußtseins.

Die gleichnishafte Einkleidung dieser Gedanken in eine "indische Dichtung" ergibt sich einmal völlig natürlich von der Substanz her, ist aber auch deshalb notwendig, weil ein Lernprozeß wie der Siddharthas in europäischem Milieu in allzu große Nähe des Abenteuerlichen und Extravaganten geriete.

Hesse wagt einen solchen Versuch im Steppenwolf (1927), aber schon die Vorübungen in diesem Lernprozeß, die Schule der Sinnlichkeit und des Drogengebrauchs, haben ja einen Sturm der sittlichen Entrüstung bei Privatlesern und Vertretern öffentlicher Institutionen des Bürgertums hervorgerufen.[4] Die Fortsetzung im eigentlichen Lernprozeß konnte nur im allegorischen Innenraum des Magischen Theaters stattfinden.

Auch Harry Haller ist ein Produkt bürgerlicher Kulturtradition, Denk- und Lebensweisen, aber er ist es auf noch symptomatischere Weise, wie ja auch die Beziehung zwischen Autor und Figur noch dichter ist als in anderen Werken Hesses. In beiden Fällen handelt es sich um Lebenskrise und Künstlerkrise, die außerdem als Sonde der Gesellschaftskrise fungiert (H. Mayer)[5]. Harrys Verhältnis zur Bürgerlichkeit erscheint sowohl ihm selber und seiner Umgebung als auch dem Leser äußerst ambivalent, was u.a. auch mit den drei wechselnden Erzählperspektiven zu tun hat und der Tatsache, daß auch die Figur Harry selber reflektierender Leser des von ihm handelnden "Tractat"-Textes ist.

Einerseits verhält sich Harry kritisch zu bürgerlichen Zeiterscheinungen wie der nationalistischen Kriegshetze oder dem offiziösen Goethe-Kult. Mit seinen pazifistischen Zeitungsartikeln hat er sich ebenso aus den tonangebenden Kreisen des Bürgertums ausgeschlossen wie durch die Verletzung bürgerlicher Verkehrsformen im Hause des Professors. Andererseits verleugnet

Harry aber auch nicht den Widerspruch seiner heimlichen Attraktion durch die kleinbürgerliche Sauberkeit und Ordnungsliebe im Hause seiner Wirtin und seines bürgerlichen Sicherheitsdenkens mit Wertpapieren und Bankkonten. Und wie jeder kulturkonservative Bürger seiner Zeit verachtet auch er als Liebhaber romantischer Romane und klassischer Musik die neuen, außereuropäischen Musikformen, ihre neue technische Verbreitung im Rundfunk und die sich daran knüpfenden Formen von Freizeit-Kultur als geistlose Unterhaltung und Zeitverschwendung.

Außer der rein persönlichen Krise des Alterns und der körperlichen Beschwerden ist es gerade diese Widersprüchlichkeit in Hallers Orientierungsversuchen, die seine geistige Krise auf den Höhepunkt treibt mit dem Selbstmord als letztem Ausweg. In diesem Zusammenhang erscheint mir der Hinweis auf Stifters Selbstmord mehr als nur zufällig zu sein, da er ein beredtes Zeichen des bürgerlichen Dilemmas zwischen dem idealistischen Appell des Bildungsromans eines Berufspädagogen und der nichtentsprechenden Wirklichkeit seiner Zeit ist.

Auf diesem Höhepunkt der Krise setzt nun Harry Hallers eigentlicher Lernprozeß ein, den Th. Ziolkowski bezugreich unter dem Aspekt der "Lehrjahre"[6] sieht, auch wenn er tatsächlich nur wenige Wochen umfaßt. Eigentlich ist es sogar ein Erziehungsprozeß, denn er wird von außerhalb seiner selbst liegenden Kräften in Gang gesetzt und gesteuert mit Hilfe von Boten und Botschaften, die man ihm in den Weg schickt. Harrys Erziehung beginnt unter Hermines und Marias Anleitung zunächst als eine Schule der Sinnlichkeit, als vorurteilsfreies Genießen der einfachsten Lebensdinge, die der Bürger in ihm bisher unterdrückt hatte. Im Kontakt mit dem Musiker Pablo lernt er auch seine bildungsbürgerlichen Bewertungskriterien für Musik revidieren, freilich unter größeren Widerstand, aber mit dem Ergebnis, daß für Haller die Gestalten Mozarts und Pablos im Magischen Theater ineinander übergehen und er die Verteidigung des Radios durch Mozart zu akzeptieren lernt.

Das Magische Theater als allegorischer Simulationsraum für die vielfältigen Möglichkeiten von Leben und Persönlichkeit, die

Harry wie alle anderen Adepten Hesses vor allem zu lernen hat, ist eine Lehr- und Demonstrationsanstalt ersten Ranges. Die einzelnen Logenabteilungen bieten die versäumten oder verdorbenen Lebensmöglichkeiten erneut an, aber nicht als billige oder illusionäre Kompensation der zu kurz Gekommenen wie bei Genet, sondern als erkenntnisstiftende Rekapitulation, freilich immer unter dem Aspekt eines unverbindlichen Spiels als einzigem Gesetz des Theaters, gegen das man nicht verstoßen darf. Von den wenigen Szenen aus dem reichhaltigen Angebot, die Harry durchspielt, bleibt die verbesserte Begegnung mit der Jugendgeliebten die einzig geglückte Lektion in diesem Lehrtheater. Alle anderen Szenen verweisen entweder auf die Langwierigkeit und Schwierigkeit des Lernprozesses wie das indische "Figurenspiel" mit den Persönlichkeitskomponenten oder sie sind von zweideutig verwirrendem Charakter wie die "Hochjagd auf Automobile", die auf erschrekende Weise deutlich macht, wie leicht sich der bürgerliche Humanismus zu anarchistischer Gewalttätigkeit verführen läßt im Zeichen technikfeindlicher Maschinenstürmerei.

Harry verstößt gegen das oberste Gebot des Theaters, die Lebenserscheinungen nicht ernst zu nehmen im Sinne von moralischen Wertungen und daraus entspringenden Reaktionen: mit seiner "echten" Eifersucht auf Pablo und Hermine und seine blutigernste Reaktion des Mordes an Hermine bricht Haller mit den Intentionen des Theaters und seiner Regisseure und versagt so in seinem Lern- und Erziehungsprozeß. Die Strafe des Ausgelachtwerdens statt der blutig-realistischen Hinrichtung, die er wünscht, bezieht sich auf die Bedeutung des Lachens als wichtigstes Mittel zum Erlangen von Distanz und somit zur Annäherung an die Unsterblichen, denen es vor allem eigen ist. Auch der Ich-Erzähler der Morgenlandfahrt wird dieser Strafe in der feineren Variante des "Ausgelächeltwerdens" für seinen Vertrauensbruch ausgesetzt.

Der Lernprozeß Harry Hallers im Steppenwolf schließt jedenfalls mit der Selbsterkenntnis des schlechten Schülers, daß das Figurenspiel des Lebens noch in vielen und schmerzhaften

Varianten durchgespielt werden muß, aber auch in der Gewißheit, einmal besser zu spielen.

Das würde ich auch als das Fazit von Hermann Hesses Bemühungen, das Leben zu bewältigen, ansehen, für die er selber seine Kunst nur als Mittel betrachten wollte, nicht als Selbstzweck.

Anmerkungen

1 Zitate nach Hermann Hesse: Gesammelte Dichtungen, Bd. I-VII, Frankfurt/M 1952-1957.

2 Vgl. Volker Michels (Hrsg.): Über Hermann Hesse, Bd. I (1904-1962), Frankfurt/M 1976, Bd. II (1963-1977), Adrian Hsia (Hg.): Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. Bern und München 1975.

3 Zur damaligen Aktualität der Gestalt und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Literatur, zumal Hesse, vgl. den Aufsatz von August Stahl in diesem Bande.

4 Z. B. die törichten Äußerungen eines Oberregierungsrats Dr. Petrich zum Steppenwolf: "(...) dieses schamlose Machwerk, das in kein anständiges Haus gehört (...)", zit. nach Hsia (287), sowie das Urteil des Literarischen Ratgebers für die Katholiken Deutschlands über den Steppenwolf (1927): "Sein Buch bleibt eine giftige, gefährliche Wirrnis, giftig in seiner ungezügelten Sinnlichkeit, gefährlich in seiner radikalen und ätzenden Verneinung aller Lebenswerte, eine Wirrnis abstruser, schillernder und paradoxer Ideen." Zit. nach Siegfried Unseld (Hg.): Hermann Hesse. Eine Werkgeschichte, Frankfurt/M 1973., S. 115; sowie die Verteidigungsbriefe Hesses u. a. an Carlo Isenberg, Martin Buber und H. Zwissler in: Volker Michels (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf", Frankfurt/M 1972., S. 138, 144, 146.

5 Ebd. S. 330.

6 Ebd. S. 363.

August S t a h l (Saarbrücken)

Franz von Assisi im Werk Hermann Hesses. Der Heilige als Bestätigung einer Alternative zum bürgerlichen Menschen

Zu den wenig bekannten und kaum beachteten Werken Hermann Hesses gehört seine 1904 bei Schuster & Löffler in Berlin erschienene Schrift Franz von Assisi.[1] Das Büchlein verdiente in der Tat nicht viel mehr als eine beiläufige Erwähnung, wäre es neben dem, was es sein will, nicht auch zugleich Zeuge einer gewaltigen Auseinandersetzung um die Gestalt des Heiligen und um die Ideale, für die er einsteht, und hätte diese Auseinandersetzung nicht auch sonst ihre Spuren hinterlassen.

Eines der deutlichsten Dokumente der kontrovers geführten Diskussion ist das päpstliche Rundschreiben "Rite expiatis" zum siebenhundertsten Todestag des "Patriarchen von Assisi" vom 30. April 1926.[2] Die emphatischen Negationen, mit denen dort Gegenstand und Ziel umschrieben werden und denen zufolge der "franziskanische Geist (...) sich von dem Sinn und der Seelenhaltung des Evangeliums gar nicht unterscheidet und entfernt",[3] lassen den Leser die aufgeregte Polemik des Papstes bereits ahnen. Pius XI. zeigt sich denn auch irritiert und gereizt, und es verstimmt ihn sichtlich, daß er das Leben des Heiligen nicht voraussetzungslos erzählen kann, sondern daß er die eigene Lehrmeinung verteidigen muß gegen abweichende Auslegungen und Interpretationen, daß er hineinreden muß in einen Streit und teilhat an einer Fehde. Mahnend und zurechtweisend in einem trägt er seinen Begriff vom "franziskanischen Geist" gegen entgegenstehende Auffassungen vor, und dies nicht ohne pathetische Überheblichkeit:

"O wie ungereimt handeln und wie weit vom rechten Verständnis

des Heiligen von Assisi entfernen sich diejenigen, die sich im Dienste ihrer irrigen Phantastereien einen Franziskus ausmalen und zurechtmachen, der sich - unglaublich zu sagen - in die kirchliche Zucht nur schwer eingefunden, ja um die Glaubenssätze gar nicht gekümmert habe, der schließlich sogar Vorläufer und Prophet jener vielgestaltigen erdichteten Freiheit gewesen sei, deren man sich seit Beginn der neueren Zeit mehr und mehr rühmte und die in Kirche und Staat soviel Verwirrung angerichtet hat."[4]

Der Streit um den "wahren franziskanischen Geist" oder, wie es ein Artikel in der Historischen Vierteljahresschrift von 1903 formuliert, um die "ursprünglichen Ideale des heiligen Franz von Assisi"[5], der Streit, den die Enzyklika zugleich belegt und fortsetzt, war weder vor noch nach 1900 neu. Er hatte vielmehr bereits zu Lebzeiten des Heiligen begonnen und mit dem Verbot der beiden Franz-Biographien des Thomas von Celano und der sogenannten Leo-Geschichten im Jahre 1266 einen ersten Gipfel erreicht.[6] Dennoch wurde die Diskussion um die Jahrhundertwende mit viel Wärme und Elan geführt und mit viel Begeisterung und Zuversicht aufgenommen. Die Beteiligten haben vielleicht selbst nicht wahrgenommen, was man aus dem Ernst, mit dem gestritten wurde, heute schließen kann: es ging nicht bloß um eine esoterische, mehr oder weniger dekorative Gelehrtenfrage sondern um die Verteidigung der eigenen Existenz, um die Beschreibung und Bewertung der eigenen historischen Situation, um eine auf die Wirklichkeit abzielende Auseinandersetzung also, in der der Heilige zum Symbol der Legitimität von Positionen und Handlungsrezepten geworden war. Darum auch war es ungeheuer wichtig, und das nicht nur für die Assisiphilologen, ob die Ordensregel von 1210 nur "ein wenig abgeändert"[7] worden war, wie dies Pius XI. in seiner Enzyklika erstaunlich zurückhaltend und passivisch den Urheber verschweigend ausdrückte, oder ob eben diese Regel bis zur Unkenntlichkeit von der Kirchenleitung verkehrt worden war, wie dies von anderen[8] behauptet wird.

Denjenigen, die nach den Worten Pius XI. "sich im Dienste

ihrer irrigen Phantastereien einen Franziskus ausmalen und zurechtmachen", ist ein Autor mit Sicherheit zuzuzählen: Paul Sabatier. Sein Buch Vie de S. Francois d'Assise[9] wurde gleich nach seinem Erscheinen im Jahre 1894 von der zuständigen Kommission der Kirche verurteilt und auf die Liste der verbotenen Bücher gesetzt.[10] Das Buch wurde gleichwohl ein ganz großer Erfolg.[11] Innerhalb von zehn Jahren erlebte die französische Ausgabe 30 Auflagen und schon nach drei Jahren, also 1897, erschien die deutsche Ausgabe in der zweiten Auflage.

Niemand muß sich daher wundern, wenn unter den vielen Lesern und Besitzern[12] des Buches auch Hermann Hesse zu finden ist, und man muß auch nicht überrascht sein, wenn Hermann Hesse eben dieses Buch in seiner kleinen Franzbiographie von 1904 "mit Nachdruck" weiterempfiehlt:[13]

"Hier seien mit Nachdruck die beiden reifsten und edelsten Werke der modernen Franziskusliteratur empfohlen: P. Sabatier, la vie de St. François d'Assise und H. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien."

Die mit gleichem Nachdruck empfohlenen Werke sind freilich keineswegs gleichen Sinnes. Wo Sabatier entschieden ist, da ist der Kunsthistoriker Thode trotz gegenteiliger Beteuerungen[14] voller Zweifel. Das zeigt sich insbesondere in seinen Beschreibungen der Fresken Giottos. In seiner Analyse zerfallen das Werk und das Leben des Malers in einander fremde Teile, deren fehlende Entsprechung den Leser verwundert: "Höchst interessant wird es immer bleiben, daß derselbe Giotto, der als Künstler ein so herrliches Zeugnis seines dramatischen Talentes in der Allegorie der Armut hinterlassen, als Mensch sich gegen die Verherrlichung dieser Franziskanertugend erhoben hat."[15] Hilflos bleibt der Ästhet gespalten zwischen seiner Bewunderung für die hohe Kunst der Fresken und seinen Vorbehalten gegenüber dem auf ihnen mitgeteilten Vorgang. Seine Unsicherheit überträgt sich auf seine Sprache, läßt sie unscharf werden und den Autor nach unscharfen Vokabeln greifen. Der Zusammenhang ist für ihn allenfalls "höchst interessant" (528), der Vorgang ein "merkwürdiges Schauspiel", das den Zuschauer "bewegt" und das

er "unmittelbar verständlich und begreiflich" (527) finden soll. Ausgesprochen hölzern und trocken wird Thode da, wo es um den Kern der Vita des Heiligen geht, um die Armut. Sie ist dem Positivisten ein "von außen an den Menschen herantretender Umstand". (526) Diese Definition der Armut könnte man in anderen Zusammenhängen gelten lassen, nicht aber im Zusammenhang mit dem Leben des Franziskus. Er war arm, weil er es sein wollte, nicht weil die Umstände ihn arm gemacht hätten. Die wohlhabende Herkunft gehört zu den Konstanten seiner Geschichte.

Im ganzen führt das Buch Henry Thodes, dessen kunstgeschichtliche Meriten hier nicht beurteilt werden können, zwar nicht zu einer offenen Distanzierung, wohl aber zu einer unsicheren Wertung und zögernden Akzentuierungen sowohl in bezug auf den heiligen Franz wie auch in bezug auf die von ihm abgelehnte väterliche Ordnung. Das Bemühen Thodes um eine jeder Seite gerecht werdende Haltung demonstriert eine Sympathie für die von dem Heiligen veschmähte Ordnung des Bestizes und eine nur vorsichtige und jedes Für und Wider berücksichtigende und deshalb lediglich halbherzige Zustimmung zu seinen Idealen. Im Hin und Her seiner Überlegungen überstehen viele seiner Vokabeln das differenzierte Gewebe seiner Argumentation und verstellen das Bild des Heiligen, das er trotz seiner Einwände und Bedenken "rein" (VII) vorstellen möchte:

"Höchst bezeichnend für Franzens Charakter ist die Art, wie er hier mit dem Golde verfährt - noch immer ist er, freilich in guter Absicht, was er schon früher war, ein Verschwender, dem mit der Achtung vor dem Golde auch die Achtung vor des Vaters mühevollem Erwerbe zu fehlen schien. Was Wunder, das diesem, der den Sonderlichkeiten des Sohnes schon lange genug nachgesehen hatte, die Sache endlich doch zu arg wurde, als er seine Güte mißbraucht glaubte!" (10)

Steht so bei Henry Thode das Verständnis für die Haltung des Vaters der Apotheose des Sohnes noch im Wege, so fallen derlei Hindernisse in der Assisibiographie Paul Sabatiers völlig weg. Sabatier verzichtet auf die kühle Distanz des Berichtes und

arbeitet mit allen Mitteln einer Rhetorik, die weit über die Information hinausgehend um die Anteilnahme des Lesers wirbt. Ein Meister des affektischen Redestils, reißt er sein Publikum mit durch Bilder, Identifikationsangebote und aufrüttelnde Apostrophen. (16) Wo Thode sich bemüht hatte, dem Vater und Geschäftsmann Bernadone einerseits, dem Sohne andererseits gerecht zu werden, um Verständnis für die eine wie für die andere Seite wirbt, und dabei, in seinem Bestreben, Mißverständnisse aufzuklären, Bedenken und Einwände auszuräumen, im Gegeneinander der Meinungen die reine Begeisterung stört, da ist Sabatier von einer radikal ungetrübten Parteilichkeit. Bei ihm ist der Heilige von Anfang an unendlich im Recht, und Paul Sabatier zwingt seine Leser nie und an keiner Stelle seine Sympathie aufzuteilen. Sabatier versucht nicht, die Armut des Heiligen zu entschuldigen oder zu verteidigen, er preist sie als eine gegen "Ehrgeiz, Habsucht und Luxus" (24) gerichtete Tugend. "Betrachtet sie", so heißt es am Schluß des Buches über die 1228 von Gregor IX. begonnene Basilika zu Ehren des Heiligen, "betrachtet sie, diese stolze, reiche, mächtige Kirche, und steiget dann nach der Portiuncula hinab, betretet San Damian, erklimmt die Carceri, und Ihr werdet den Abgrund erkennen, der das Ideal des heiligen Franziskus von dem des Papstes trennte, der ihn heilig gesprochen." (255)

Der von Sabatier mit Pathos und Polemik vermerkte Widerspruch zwischen dem Armutsideal des Heiligen und der Prunksucht seiner Kirche macht deutlich, daß der Aktualisierung der Heiligenvita ein andauerndes zeitkritisches Element eignete. Die kritischen Energien dieses Widerspruchs konnten natürlich leicht umgesetzt und zu sinnlich bildhaften Argumenten werden in einer Zeit, in der sich Fortschrittsglaube, Hoffnungen in die zivilisatorischen Entwicklugen, Rationalisierung, Technifizierung und Urbanisierung, Steigerung des Wohlstands und Konsums einerseits und das Mißtrauen gegen die damit verbundenen Veränderungen mit ihren bereits spürbaren und sichtbaren Folgen andererseits gegenüberstanden und in ihrem Spannungsverhältnis Sehnsüchte erzeugten nach Einfachheit und Naturnähe, Ursprünglich-

keit und neuer Menschlichkeit. Nach der in dieser Richtung bahnbrechenden Arbeit Paul Sabatiers bot sich der Heilige aus Assisi geradezu als Symbolfigur der Rettung an. Aus dieser Sicht konnte und durfte es kein Zufall sein, daß der Heilige nicht studiert hatte, den Wissenschaften gegenüber mehr als zurückhaltend gewesen war und auch nie die Weihen der Kirche empfangen hatte.[18] Als ein "Zeuge der Freiheit" (IV) begegnet uns bei Sabatier der Heilige außerhalb der hierarhischen Ordnung der Kirche[19] als ein Leidender aber auch als ein Liebender und Künder der Liebe und als Sänger und Künstler auch.[20]

Diesem Sabatierschen Franz begegnen wir auch bei Hermann Hesse. Die eingangs erwähnte Assisi-Schrift Hesses erschien als 13. Band der Reihe "Die Dichtung", in der vorher schon Hesses Boccaccio (als Band 7) erschienen war. Die Reihe weist neben Hesse Hugo v. Hofmannsthal, Ricarda Huch, Johannes Schlaf, Gabriele Reuter und Stefan Zweig als Mitarbeiter aus, die über Victor Hugo, Gottfried Keller, Walt Whitman, Marie von Ebner-Eschenbach und Paul Verlaine geschrieben haben. Die Reihe spiegelt insoweit bereits das Programm wider. Hesse stellt den Heiligen als Dichter und Sänger dar, Franz als den Autor der "laudes creaturarum", den heiligen Franz als Naturlyriker:[21]

"und wenn die Menschen ihn vergässen, so müßten die Steine und Quellen, Blumen und Vögel von ihm reden. Denn als ein echter Dichter nahm er den Bann von diesen Dingen, welchen Sünde und Unverstand darüber gelegt, und tat sie neu in ihrer ursprünglichen reinen Schönheit vor unseren Augen auf."

Spätestens seit Adornos Aufsatz über Lyrik und Gesellschaft wissen wir, daß so harmloser Verherrlichung der Natur ein kritisches Element innewohnt.[28] Im Falle der sich um den heiligen Franz rankenden Legenden braucht es freilich kaum der subtilen Beweisführung, die Adorno für Goethes oder Mörikes Naturgedichte anwendete. Die Armut des Heiligen ist nach Sabatier die plakative, weithin sichtbare kritische Komponente der im Natürlichen entborgenen Glückserfahrung. Wenn dies in dem Büchlein Hesses nicht deutlich wird, dann ist dies eine seiner Schwächen. Das Büchlein ist eilig geschrieben, gewissermaßen verhetzt. Gerade in den epischen Teilen ist die Schrift

ohne Liebe für das Detail, raffend und zusammenfassend:[23]

"Da aber sein Vater ihn mit großem Zorne verstieß und enterbte, legte der Jüngling demütig sogleich seine Kleider von sich, als welche Herrn Bernadone zugehörten, übergab sie demselben, stand nackend da und bekannte seinen Vorsatz, er wolle künftig allein dem Vater im Himmel angehören."

Dieser aktionsreiche Novellenstil, der noch die Spuren der Boccaccio-Studien verrät oder vielleicht auch nur auf den Platzmangel zurückzuführen ist, bietet keine Möglichkeit, Sabatiers ausführliche Versenkung in die Einzelheiten zu wiederholen. In der bloß informierenden Hast gleicht das Büchlein von 1904 der 1905 erschienen Besprechung einer deutschen Ausgabe der Fioretti.[24] Dichterischer, d.h. sinnlicher, sinnenhafter und die teilnehmende und zustimmende Sicht als Erfahrung vermittelnd sind die beiden kleinen Prosastücke Aus der Kindheit des heiligen Franz von Assisi[25] und Der Tod des Bruders Antonio,[26] die beide etwa aus der gleichen Zeit stammen wie die Assisibiographie. Die erste der beiden Geschichten beschreibt eine Szene aus dem Leben des 12jährigen Franz: Wie dieser, den Traum aller Jungen träumend von großen Taten und Heldentum, sich plötzlich in unbesonnener Begeisterung einem kindlichen Spiel hingibt und zum reinen unschuldigen Toren wird. Die hier noch mit Zweifeln und Ängsten beladene Abweichung von vorgegebenen Handlungsmustern erscheint in der zweiten Erzählung zur sorglosen Heiterkeit des Heiligen verklärt. Die dem Franziskaner Fra Gennaro in den Mund gelegte Schilderung der Todesstunde des Ordensbruders Antonio (von Padua) trägt die Glaubenssätze des Franz wie seinen Lebenswandel vor ganz wie einen rechtfertigenden Mythos:

"Weißt du denn nicht, daß der Poverello alle diese Dinge unsere Geschwister nennt, und daß er selbst den Vögeln und anderen Tieren gepredigt hat? Wahrlich, ich weiß, daß jedes Gras auf dem Felde heilig und Gott teuer ist."[27]

Obwohl die Armutslehre des Heiligen in dieser Passage nur vermittelt in dem heiteren Vergnügen am anspruchslosen Genuß der Natur auftaucht, wird doch deutlich, daß Bescheidenheit

und Verzicht nur Verkleidungen einer Polemik sind und sein sollen. Mit Blick auf das bewegte Leben des Antonius von Padua,[28] der uns heute wenigstens durch die Satire Wilhelm Buschs bekannt ist, wird der Leser mit der Gegenwelt konfrontiert:

"Denn vordem war derselbe nicht nur ein wohlhabender Edelmann und Schwelger, sondern auch ein Dichter und wohlbekannter Freund weltlicher Wissenschaft, ja selbst des Griechischen und vieler anderer Künste mächtig, deren unsere arme Seele nicht bedarf."

Im Hermann Lauscher,[30] der ja bekanntlich drei Jahre vor den Assisischriften erschienen ist, ist der Heilige nur einmal erwähnt.[31] Aber im Peter Camenzind ist er zur beherrschenden Instanz geworden. Nicht nur daß der Held dieses Romans nach Assisi reist und ein eifriger Erzähler der Franzlegenden[32] ist, wäre zu erwähnen, sondern vor allem dies: Der Heilige ist zur bestimmenden Auctoritas geworden, zum Leitbild und zur Präfiguration des beschriebenen Lebenslaufes. Als Kritiker des Establishments und der zivilisatorischen Moderne, Verehrer der Natur und in der Liebe zur Kreatur kann sich Peter Camenzind auf die Gestalt des Heiligen berufen. An entscheidender Stelle des Romans ist es der "Umbrier", der den an sich Zweifelnden zum Handeln mahnt:

"Wozu hatte ich das Leben des Heiligen studiert und seinen herrlichen Gesang der Liebe auswendig gelernt und seine Spuren auf den umbrischen Hügeln gesucht, wenn nun ein armer und hilfloser Mensch dalag und leiden mußte, während ich davon wußte und ihn nicht trösten konnte? (...) Ich wußte, daß Gott jetzt ein Wort mit mir reden wollte. 'Du Dichter!' sagte er, 'du Schüler des Umbriers, du Prophet, der die Menschen Liebe lehren und beglücken will! Du Träumer, der in Winden und Wassern meine Stimme hören möchte!'"

Nach dieser Selbstbesinnung wendet sich Camenzind, wie es der Santo getan hat, der Krankenpflege zu, d.h. der tätigen Nächstenliebe.[33]

In den Schriften der folgenden Jahre taucht der Name des Heiligen, soweit ich sehe, nicht mehr auf, aber die für Hesse wesentlichen Züge seines Lebens und seiner Lehre bleiben weit-

gehend bestimmend in seiner Dichtung. So sind die Leiden des jungen Hans Giebenrath in Unterm Rad von einer elegischen Trauer umflort, in der das einfache, naturnahe und liebende Wesen des "Narren" von Assisi mit dem Schmerz um die eigene verlorene und gestörte Jugend verschwimmt. Ihr ist die beglückende Humanitas nur noch als Mangel beklagbar und die Figur des Heiligen wird nur noch ahnbar als die von den Negationen umschriebene Erwartung. Hans Giebenrath, der sich nach einem Menschen umsieht, dem er sich anvertrauen könnte in seiner Not, zieht den Pfarrer in Betracht und der Kundige Leser erkennt, wie seine hoffnungslosen Gedanken den Mythos des ungelehrten aber liebevollen Heiligen umkreisen:

"Vielleicht wäre es gut gewesen, wenn der Stadtpfarrer sich seiner ein wenig angenommen hätte. Aber was sollte er tun? Was er geben konnte, die Wissenschaft oder wenigstens das Suchen nach ihr, hatte er dem Jungen seinerzeit nicht vorenthalten, und mehr hatte er eben nicht. Er war keiner von den Pfarrern, in deren Latein man begründete Zweifel setzt und deren Predigten aus wohlbekannten Quellen geschöpft sind, zu denen man aber in bösen Zeiten geht, weil sie gute Augen und freundliche Worte für alles Leiden haben."[34]

Das Scheitern des Hans Giebenrath bis hin zu seinem frühen Tod ist in Unterm Rad das zerstörerische Werk einer Umwelt, die statt Liebe des Herzens, Geduld und Hilfe Fortschritt, Bildung, Erkenntnis, Erfolg anstrebt. Das Leid der edleren Naturen ist der Protest des Dichters gegen falsche Zielsetzungen. Versagen ist daher sowohl eine sympathische Form der Verweigerung wie auch zugleich die Bedingung der Möglichkeit liebenswürdiger Teilhabe am einfachen Leben, wofür in Unterm Rad Angeln und Mosten stehen. Der Konflikt mit dem Vater, dem Elternhaus, der Schule und der Kirche wird im Untergang des Hans Giebenrath zur Niederlage der Überlebenden. In beidem, Untergang und Niederlage, wird freilich auch die Alternative sichtbar. Die causa finalis des Erzählers ist somit die polemische Zersetzung der sprichwörtlichen Gewißheit, auf die der Titel des Romans anspielt, und sie klärt den Leser darüber auf, das manches, was

unter die Räder kommt, hätte gerettet werden können, und daß, was übersteht, durchaus im Irrtum sein kann. Freundlicher und heiterer als das Leben des Hans Giebenrath verläuft dasjenige des sorglosen Knulp. Er hat nichts gelernt, hat weder "Haus" noch "Geschäft" noch eine "nette Frau"[35] und stirbt schließlich im Schnee, erfriert am Straßenrand. Aber in all seiner Armut ist er der glücklichste unter all denen, die in den Drei Geschichten aus dem Leben Knulps vorkommen. Er ist bedürfnislos und schöpft sein ganzes Glücklichsein aus sich selbst und wie der heilige Franz des Assisibuches und des Peter Camenzind aus der unerschöpflichen Freundlichkeit seines Wesens gegen andere und seiner Liebe zur Natur. Wie der heilige Franz ist er unabhängig von den Zwängen der Ökonomie, der Familie, der Wissenschaft und des Berufslebens, ein Sänger und Dichter:

"Ich kann ein bißchen Kunstpfeifen, auch Handorgel spielen und manchmal Verslein machen, früher bin ich auch ein guter Läufer gewesen und habe nicht schlecht getanzt. Das ist alles. Und darin habe ich ja nicht allein Freude gehabt, es waren meistens Kameraden dabei, oder junge Mädel oder Kinder, die haben ihren Spaß daran gehabt und sind mir manchmal dafür dankbar gewesen. Wir wollen es gut sein lassen und damit zufrieden sein."[36]

Die Bedeutung der Gestalt des heiligen Franz von Assisi als mythische Vorgabe der Dichtung um 1900 ist bisher noch kaum registriert worden, weder bei Hesse, noch bei Rilke, weder bei den Expressionisten wir Max Herrmann-Neiße, Klabund oder Sorge noch bei den Arbeiterdichtern wie Bröger, Lersch oder Petzold, und das obwohl die Gestalt als Verkörperung bleibender Anliegen und unerledigter Fragestellungen gelten darf. Eine genaue Betrachtung der Spuren könnte möglicherweise dazu beitragen zu klären, ob die Berufung auf das Vorbild des Heiligen und ob die Wiederholung seiner Geschichte je mehr wurde als die Bestätigung einer hilflos festgehaltnenen Alternative zum tatsächlichen Verlauf der Geschichte. Vielleicht wäre dann auch die Frage leichter zu entscheiden, ob eine solche Alternative überhaupt je die Aussicht hat, mehr zu werden als ein Trost und eine utopische Hoffnung.

Anmerkungen

1 Hesse, Hermann: Franz von Assisi, Berlin und Leipzig o. J. (1904). Die Dichtung. Eine Reihe von Monographieen, hrsg. von Paul Remer, Buchschmuck von Heinrich Vogeler, Bd. XIII, 83 S., 8 Abbildungen.

2 Zitiert wird nach der zweisprachigen autorisierten Ausgabe Freiburg i. B. 1926.

3 Rite expiatis, a. a. O. S. 9.

4 Ebd. S. 27.

5 So Walter Goetz: Die ursprünglichen Ideale des hl. Franz von Assisi, Historische Vierteljahresschrift VI (1903), S. 19-50.

6 Man vgl. hierzu das Kapitel "Gefährliche Geschichten" in der jüngsten Franz von Assisi-Biographie von Adolf Holl. A. H.: Der letzte Christ, Stuttgart 1979.

7 Rite expiatis, a. a. O. S. 31: "Später wurde die Regel ein wenig geändert (...)."

8 Ich zitiere aus der w. u. noch vorgestellten Franz-Biographie von Paul Sabatier: Leben des Heiligen Franz von Assisi, Deutsch von Margarete Lisco, Neue Ausgabe Berlin 1897, S. 184: "In Wahrheit hat die Regel aus dem Jahre 1210 mit jener, welche am 29. November feierlich von dem Papst bestätigt wurde, kaum etwas anderes gemein, als den Namen."

9 Sabatier, Paul: Vie de S. François d'Assise, Paris 1894. Zitiert wird im folgenden nach der zweiten Auflage der deutschen Übersetzung (s. Anm. 8).

10 Die Indizierung wurde in der Sitzung vom 8. Juni 1894 verfügt. Andererseits wurde das Buch von der Academie française preisgekrönt.

11 Nach zehn Jahren erschien bereits die 30. Auflage, insgesamt über 50. Die letzte Version der deutschen Übersetzung von Margarete Lisco erschien 1979 im EOS Verlag Erzabtei St. Ottilien. Die Einleitung (S. 7-11) ist ein rezeptionsgeschichtlich höchst aufschlußreiches Dokument.

12 Das Literaturarchiv in Marbach besitzt die Exemplare aus der Bibliothek Hesses und Ludwig Klages. Zu den begeisterten Lesern gehörte auch Rilke.

13 Hesse, Hermann: Franz von Assisi, a. a. O. S. 57.Das Kunsthistorische Werk Thodes erschien in der ersten Auflage 1885. Dem Verf. lag die 2. Auflage, Berlin 1904 vor. Nach dieser Auflage ist auch zitiert.

14 Vgl. dazu das Vorwort zu 2. Auflage, insbesondere S. VII.

15 Thode, Henry: Franz von Assisi, a. a. O. S. 528.

16 Sabatier, Paul: S. IV: "Armer Franziskus! wohl glichen Deine letzten Jahre einer via dolorosa, ebenso mühselig wie jene...". In der französischen Ausgabe ist die Apostrophe nicht so lang.

17 Daß solche Zurückhaltung durchaus mehr ist als eine Marotte, sondern ihre Tradition hat und in einem geistesgeschichtlichen Zusammenhang zu sehen wäre, bezeugt etwa die Schrift von Heiko Augustinus Oberman, Contra vanam curiositatem. Ein Kapitel der Theologie zwischen Seelenwinkel und Weltall. Zürich 1974 (=Theologische Studien 113). Vgl. etwa die Anmerkungen Obermans (S. 29) zu 1 Kor. 8, 1: "scientia inflat". Auf 1 Kor 1,27 (die Thoren vor der Welt hat Gott erwählt, um die Weisen zu beschämen) beruft sich bspw. Erasmus von Rotterdam in seiner Schrift "De libero arbitrio" (Ib5), um dann auf unseren Heiligen zu verweisen: "Und vielleicht war ein solcher Dummer Dominikus, ein solcher Franziskus,..."

18 Vgl. Sabatier, Paul: a. a. O. S. IV: "so lehnte er doch allezeit die Priesterordination ab."

19 "Er, der weder Kirche noch Wissenschaft das Geringste verdankte. Der Franziskaner Thomas Murner mußte sich im 16. Jahrhundert seine juristische Gelehrsamkeit ("rot barettlin") vorhalten lassen als Verrat am franziskanischen Ideal. Vgl. etwa die Verse 415-419 aus dem 'Großen Lutherischen Narren':
'Gedenckstu nit, wie sie dir han
So manchs brieflin kleidet an,
Darin sie haben gewendet für,
Wie sant Franciscus klag von dir,
Das du ein rot barettlin treist.'" (IV)

20 "Noch einmal regte sich in ihm der Laie, der Dichter, der Künstler." (225/226)

21 Hesse, Hermann: a. a. O. S. 39.

22 Vgl. dazu neuerdings Reinhold Grimm / Jost Hermand (Hrsg.): Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur, Königstein/Ts. 1981.
Th. W. Adornos Vortrag "Rede über Lyrik und Gesellschaft" erschien zuerst 1957 (Akzente). A. a. O.

23 Hesse, Hermann: S. 36.

24 Hesse, Hermann: Schriften zur Literatur, Bd. I, Frankfurt a. M. 1952.

25 Hesse, Hermann: Gesammelte Dichtungen, Bd. II, Frankfurt a. M. 1952. S. 678-687.

26 Ebd. S. 688-696.

27 Ebd. S. 693.

28 Über das Verhältnis des Heiligen zu Wissenschaft vgl. Sabatier, Paul: a. a. O. S. 199ff.

29 Hesse, Hermann: Gesammelte Dichtungen, Bd. II, S. 693.

30 Ebd. Bd. I. S. 92-215.

31 Ebd. S. 192: "Die Heiligen Martin und Franziskus haben dieselbe Lehre wie Tolstoi gepredigt, aber bei ihnen ist Person und Lehre ebenso hell, elastisch und erfreuend

wie bei Tolstoi dunkel, spröde und niederdrückend."

32 Ebd. S. 320 und 350.

33 Gemeint ist die Boppi-Episode im Peter Camenzind, die ihre Parallelen hat in der Vita des Franziskus. Zitat s. Gesammelte Dichtungen, Bd. I, S. 344.

34 Ebd. S. 491.

35 Ebd. Bd. III. S. 15: "Aber unsereiner hat Haus und Geschäft und eine nette Frau."

36 Ebd. S. 71.

Harald H e y d r i c h (Budapest/Jena)

Ein verhinderter Messias.
Anmerkungen zum expressionistischen Erzählwerk Franz Jungs

Die literarische Hinterlassenschaft von Franz Jung ist heute zumindest weniger unbekannt als in den 50er und 60er Jahren. Zwei Werkausgaben, in denen wichtige Teilbereiche seines umfangreichen Schaffens dem heutigen Leser zugänglich gemacht wurden,[1] sorgten ebenso dafür wie die Bemühungen einiger Literaturwissenschaftler, seine Bücher der Vergessenheit zu entreißen,[2] der sie sonst verfallen wären und - nach dem Willen des alternden Autors - auch verfallen sollten. Der im Jahre 1888 im schlesischen Neiße geborene Uhrmachersohn war als Student der Nationalökonomie 1911 nach München gekommen, wo er sich der von Mühsam geleiteten anarchistischen Gruppe "Tat" anschloß und in der Schwabinger Bohême zu leben und zu schreiben begann. Schon bald verfaßte er für Mühsams Revolution, Waldens Sturm und Pfemferts Aktion engagierte und couragierte publizistische und literarische Beiträge. Seine Romane, Erzählungen und Dramen erschienen in der Reihe Aktionsbücher der Äternisten, im "Verlag der Saturne" sowie im Kurt Wolff Verlag. Freunden wie Gegnern war die Begegnung mit diesem Mann zwar häufig problematisch, aber immer unvergeßlich. Wieland Herzfelde bezeichnete ihn rückschauend als den "Mephisto unter uns",[3] George Grosz erinnerte sich seiner als einer "Rimbaudfigur", die auch ein "Dichter und Gewaltmensch" war,[4] Else Lasker-Schüler nannte ihn in ihrem Roman Der Malik (1916) einen umworbenen "Fremdling in Mönchtracht", einen "schönen Pilger, verschlossene Himmel hinter schweren Lidern sind seine Augen",[5] und in einem Brief machte sie ihm noch größere Komplimente:

"Der Wetterscheid", so schrieb sie und meinte damit John Heartfield, "hat recht, er sagte zu mir, Sie seien auch eine Maria, und ich dachte an die Rosengärten darin Sie sitzen - . Ich weiß nicht wie das möglich ist, da Sie doch auch Bonaparte sind und ebenso stark im Auge wie weich, vielleicht sind Sie heilig und dann komme ich zu Ihnen und denke ich bin ein sterbender Prinz und knie vor einem Heiligen im Tempel und weine ein ganzes Meer, daß seine Füße bespült werden still mit meinem Herzbluten. Nur Sie könnten noch auf Erden zwei große Flügel tragen und gut sein."[6] An diesen Zeugnissen fällt auf, daß sie weniger das Werk als die starke Persönlichkeit des Verfassers akzentuieren. Beeindruckend war für alle, deren Weg Jung kreuzte, "die Gewissenhaftigkeit, mit der er seine Dichtung jederzeit durch sein Leben deckte."[7] Franz Jungs Eintritt in die Literatur erfolgte zu Beginn des sogenannten expressionistischen Jahrzehnts. Während des ersten Weltkriegs gab er ein Zwischenspiel im Berliner "Club Dada", später beteiligte er sich als Mitglied des Spartakusbundes an der Novemberrevolution, trat der eben gegründeten KPD bei, wechselte zur linksradikalen KAPD über, rüstete auf sein frühes Konzept einer revolutionären Literatur um und wurde zum wichtigsten deutschsprachigen Autor des Malik-Verlags in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre. Mit dem Abklingen der revolutionären Nachkriegskrise verlor er die Bindung an die organisierte Arbeiterbewegung und damit den Impuls zu einem kontinuierlichen literarischen Schaffen. Bislang hat sich die Forschung vornehmlich jener Phase angenommen, die der Autor rückschauend als seine "roten Jahre" rubrizierte.[8] Zweifellos legte er hier seine interessantesten und gewichtigsten Werke vor. Dennoch verdient auch sein expressionistisches Schaffen Beachtung, gibt es doch Aufschluß über Jungs Eigenart und über den sich abzeichnenden wirkungsästhetischen Ansatz, der dem Autor einen scheinbar mühelosen Abschied vom Expressionismus und den sicheren Einstieg in ein revolutinär intendiertes Erzählen ermöglichte.[9]

Paul Rilla meinte 1919: "Franz Jung erscheint mir als der eigentlichste und beherrschteste Repräsentant dessen, was man

expressionistische Prosa nennen mag (...)".[10] Ein großes, zur Ausschließlichkeit neigendes Lob, wenn man bedenkt, daß Jungs damalige Epik von den Werken Edschmids, Einsteins, Benns u.a. abgehoben wird. Über Sinn oder Unsinn einer Einstufung von Prosa als expressionistisch zu rechten, bringt, wie so mancher literaturwissenschaftliche Streit bezeugt, wenig ein. Immerhin darf ein Erzählen, das Züge des unbedingten Anspruchs eines Ichs sowie den Gestus der heftigen Verallgemeinerung subjektiver Befunde und die Welt nach ihrer "Ichhaltigkeit" ästhetisch schafft und bewertet, als expressionistischen Haltungen verpflichtet oder zumindest verwandt gelten. Legt man diesen Maßstab an Jungs Prosa an, so ist man genötigt, Rillas Eindruck zu relativieren. Das gebietet die Vielstimmigkeit seiner Prosa ebenso wie seine Fähigkeit, einmal bezogene ästhetische Positionen nicht nur zu halten, sondern auch aufzugeben, wenn sie ihm als untauglich zum Verfolgen seiner außerliterarischen Absichten erscheinen. Jungs Neigung zum unerbittlichen Funktionalisieren seiner Werke kündigt sich bereits zu Beginn der ersten von ihm publizierten Erzählung Die Erlebnisse der Emma Schnalke (1912) an: "Die Person, um die es sich hier hauptsächlich handelt, heißt Emma Schnalke. Oder auch anders. Das hat nichts zu sagen."[11] Bedenkt man, daß er zur Niederschrift dieser Geschichte vom unmittelbaren Erleben eigener Eheprobleme förmlich getrieben wurde, so zeugt dieser Anfang vom Versuch, eigene Erfahrung objektivierbar - und damit anderen verfügbar - zu machen. Doch damit nicht genug: Man bekommt es in diesem Text mit dem Typus der "femme fatale" zu tun, der bereits dem Impressionismus, dem Jugendstil und den ihnen zugewandten Schriftstellern geläufig war (man denke an die vorgelebte Haltung der Franziska, Gräfin zu Reventlow!).

Emmas Weg - man weiß nicht, ob bei der Vornamensgebung Flauberts Madame Bovary Pate gestanden hat - führt wahllos von Mann zu Mann, sie hält sich allerdings streng an Bürger, Künstler und Adlige. Sie findet nur triebhaft zum anderen Geschlecht, aber niemals als Persönlichkeit. Aus diesem Ungenügen am Partner erwächst ihre Fluchthaltung und wiederum

jenes Unbehagen ihrer Liebhaber, das sich mal mit Brutalität, mal mit Sehn- und Eifersucht vermischt.

Jung geht es aber um mehr. Über jene Lebensphase, in der sich Emma einer Kunstschule als Modell verdingt, wird erzählt: "Oft saß sie auf einem zierlich gezäumten Roß, mit Schellen und Troddeln, als Edelfräulein, den Jagdfalken auf der Hand. Dann war es, als ob allen eine Erscheinung aufginge, es kam etwas Erhabenes in diese jungen Köpfe, und der jüngere der Professoren ging manchmal an den Steigbügel, hob sie herab und drückte ihr einen scheuen Kuß auf die Stirn. Nach solchen Tagen schritt sie taumelnd durch die Straßen, mit schlottrigen Kleidern, eine Nachtwandlerin, oder saß an den Ufern des Flusses und griff nach den Lichtfetzen, die die Strahlen der Bogenlampen ins Wasser rissen."[12] Sie empfindet den Gegensatz zwischen Kunst und Leben - allerdings anders, als er in einigen der frühen Novellen Heinrich oder Thomas Manns noch gestaltet worden war.

Während die ihr abverlangte gekünstelte Haltung bei Professoren wie Schülern verfängt, verspürt Emma die unüberbrückbare Kluft zwischen der eingenommenen Pose und ihrer tatsächlichen Psyche. Jung leistet mit dieser Gestaltung eine immanente Kritik an den historischen Ismen der Jahrhundertwende und kleidet sie in die adäquate Sprache. Seine Abweisung des neoromantischen Stils schmiegt sich diesem zunächst an, während er im zweiten Teil der Textstelle - zur Darstellung der wirklichen Verfassung Emmas - Vokabular wie Interieur des Expressionismus aufbietet: das taumelnde Schreiten, das Sitzen am sich bewegenden Fluß, das elektrische Licht der Großstadt, nach dessen Fetzen man vergeblich greift.

Nur selten sind Jungs Werke jener Jahre von der Faßlichkeit des zitierten, und nicht zuletzt diesem Sachverhalt dürfte geschuldet sein, daß die Literaturwissenschaft sie vernachlässigt. Romane wie Sophie. Der Kreuzweg der Demut (1915), Opferung (1916) und Der Sprung aus der Welt (1918) bieten über weite Strecken die Schilderung von Partnerbeziehungen, welche die Gestalten wie den Leser zermürben. Sie erschöpfen sich

aber nicht im Vorführen der Unmöglichkeit der bürgerlichen Ehe bzw. ihres Umkreises, sondern greifen weiter und tiefer. Die als Antinomie gesetzte Beziehung zwischen Mann und Frau, die der Autor als schmerzlichen Vorgang von wechselseitiger und Selbstzerstörung episiert, wird häufig über sich selbst hinausgetrieben und als Signum umfassenderer bürgerlicher Entfremdungsprozesse, ja sogar als deren Ursprung gestaltet.

So heißt es zu Beginn des Romans Kameraden ...! (1913):

"Wenn ein Gesellen- oder Krieger- oder Feuerwehrverein mit Musik vorbeizieht und eine Fahne steht schräg in die Luft und schwankt oder Soldaten marschieren und viele Kinder laufen nebenher, und es hockt einer an seinem Fenster oder steht an die Wand seines Zimmers gelehnt und draußen gehen weiße und bunte Menschen oder eine geputzte Gesellschaft singt auf dem Heimweg oder ein Hund scharrt und ein Hausdiener lacht sehr laut, löst sich etwas und sticht empor und strahlt zurück und es wird etwas gemeinsam Niederdrückendes, das ist wie eine bange Frage und wird ein Wimmern und wird stärker und stiller wie ein aufschluckendes Heulen und frißt und ist ein Schmerz, eine Frau wächst über das Haus und weitet sich, ihre Brüste hängen über der Stadt, die alles Leben saugen, ein Hupensignal windet sich durch die Gassen und scheint für Sekunden stille zu stehen (...)"[13] Dieses im simultanen Stil eines van Hoddis Großes und Kleines vermischende Prosastück, das ein an Exzessen reiches Ehegeschehen einleitet, belegt Jungs Anspruch, die selbsterfahrenen Spannungen in den Geschlechterbeziehungen als Ausgangspunkt größerer Konflikte zu ermitteln. Die vorgenommene Umkehrung des Mutter-Motivs - die Brüste spenden kein Leben, sondern saugen es auf - verweist auf das Befangensein des Autors in Vorstellungen der Freudschen Psychoanalyse.

In der Tat schloß er in München Freundschaft mit dem Freudianer Otto Groß, der die Methode seines Lehrers auf gesellschaftliche Prozesse anzuwenden suchte. Groß ging vom Gegensatz des Eigenen, d.h. der als positiv gesetzten, im Unterbewußtsein ruhenden Anlagen, zum Fremden, d.h. zu den äußeren, sozial fundierten Zwängen aus. Den Ausweg sah er nicht in der therapeu-

tischen Behandlung des Individuums, sondern in einer radikalen Änderung der Umweltbedingungen: "Die Psychologie des Unbewußten ist die Philosophie der Revolution. (...). Sie ist berufen, zur Freiheit innerlich fähig zu machen, berufen als die Vorarbeit der Revolution."[14] Jung griff diese Auffassung begierig auf und verband sie mit lebensphilosophischen Aspekten, die er in seinem Essay Die Technik des Glücks später so zusammenfaßte: "Glück ist, so weit sind wir jetzt gekommen, im Bewußtsein des einzelnen die rhythmische Gemeinsamkeit im Erleben der Gemeinschaft."[15]

Erlebensfähigkeit und Gemeinschaftsrhythmus werden in den 20er Jahren zu Fahnenwörtern seines linksradikalen Revolutionskonzepts. Unterschwellig wirken diese Kriterien aber schon in seinem expressionistischen Schaffen. Hier äußern sie sich im Vorführen dissonanter zwischenmenschlicher Beziehungen, das über ein für Jung charakteristisches unentschiedenes Schwanken des Erzähler-Standpunkts realisiert wird. Der Autor vermag keinem Ich-Kult zu huldigen oder seine Gestalten dem "rasenden Leben" zu übereignen - was hingegen in Edschmids Erzählungen und Romanen ja selbst in Benns nihilistisch-provokanter "Gehirne"-Prosa häufig geschieht. Am ehesten in diesem Sinn kann man der eingangs zitierten Meinung Rillas folgen, daß Jungs Prosa die eigentlichste und beherrschteste des Expressionismus sei.

Dort, wo der Autor der Gestaltung kein eigenes Erlebnismaterial zugrundelegt, sondern mythologische oder historische Vorlagen aufgreift, sucht er zwar seine Unzufriedenheit mit der Gegenwart auf eine menschheitlich verallgemeinerbare Stufe zu heben, aber er gönnt seinen Zentralgestalten keinen Heroismus, keine überwältigende Tragik. Es ist der Typus des ermüdeten Herrschers, des wankelmütigen Propheten, des verhinderten Messias, dem der Leser in Texten wie Der tolle Nikolaus (1912), Achab (1913), Saul (1916) oder Jehan (1917) begegnet. Die Vorgänge werden im Sinne seines psychoanalytisch-vitalistischen Konzepts modifiziert. Bei dieser Darstellung werden Machtkämpfe der biblischen wie der mittelalterlichen Geschichte

nicht in ihrer Historizität ergründet, sondern zerrinnen zu kleinlichen Liebes- und Familienzwistigkeiten. Auch hier wirkt also jener Mechanismus, der Jungs Schaffen bis zum Beginn seiner revolutionären Phase bestimmte: Die zur Lebenskrise gesteigerte Wahrnehmung des kleinbürgerlichen Milieus, dem der Autor in Kindheit und früher Jugend ausgesetzt war, machte ihn aufnahmefähig für eine psychoanalytische Gesellschaftsdeutung und griff auch auf seine epische Gestaltung von Mythen und Überlieferungen über. Diese komplikationsreiche Projektion eigener Befindlichkeit in die Literatur bewahrte ihn zugleich davor, die subjektivisch-kurzschlüssigen Menschheitsutopien anzunehmen, die für den aktivistischen Flügel des Expressionismus charakteristisch sind.

Parallel zu diesem immanenten Abweisen grobschlächtiger Erlösungs- und Offenbarungskonzepte betont der Autor zunehmend den instrumentalen Charakter seines Erzählens. Das äußert sich beispielsweise darin, daß er seinen als erste Lebensbilanz angelegten Roman Der Sprung aus der Welt (1918) ausdrücklich gegen das traditionelle Genre des Entwicklungsromans stellt: "Der Autor vertritt keineswegs den Standpunkt, einer möglichen Entwicklung Vordeuter und Nachschreiber zu sein. Bloß keine Mätzchen. Mehr oder weniger ist die jeweilige Beziehungsphase zwischen seinen Personen für ihn selbst überraschend."[16] Die hier ausgestellte Hilflosigkeit ist direkter Ausfluß der Lebensproblematik des Verfassers. Angetreten mit der Protesthaltung der "Söhne der Gründergeneration" (Hans Kaufmann), vermag Jung seinem Anspruch auf eine sinnerfüllte Existenz weder einen subjektiven Ausgangspunkt noch ein gesellschaftliches Ziel zu geben. Das Vermeiden von ethischen Hilfskonstruktionen zeugt von der Radikalität dieses Anspruchs, der durch Pseudolösungen nicht vermindert werden soll. Der auktoriale Erzähler - im klassischen bürgerlichen Roman des 19. Jahrhunderts ein zumeist zuverlässiger Mittler zwischen Werk und Leser - macht aus seiner Ratlosigkeit keinen Hehl. Zu fragen ist, wieso Jung im Gegensatz zu anderen expressionistischen Prosaisten nicht auf dieses Vermittlungsglied ver-

zichtete. Ein Grund dafür ist sicherlich, daß die sonst mit gestalterischer Konsequenz eintretende starke Subjektivierung des Romangeschehens mit einem Gegengewicht versehen werden sollte. Der Autor entläßt den auktorialen Erzähler nicht aus seiner Grundfunktion, demonstrierende und wertende Instanz zu sein. Nunmehr besteht aber der quasi pädagogische Auftrag, den er zu erfüllen hat, darin, die nicht mehr schließbare Kluft zwischen der spätbürgerlichen Welt und dem weder zur Anpassung noch zur Alternative fähigen entfremdeten Individuum in aller Kraßheut vorzuweisen. Zuweilen ist ein solcher Kommentar auch in die unmittelbare Darstellung des Protagonisten Walter Relling eingezeichnet:

"Relling windet sich in einem Widerspruch: ganz wahr zu sein, trompetenhell, gleitend in der Sicherheit, daß eine eigens dafür aufgebaute Menge staunend ringsum starren wird, aufgesogen - sich zu verbergen, grinsen hinter Wissen zu vielen andern, wühlen, weh... wagt Trug, Zwang, Vampyr, daß es einen selbst schmerzt, Traum Selbstmord - scheint's."[17]

Hier kündigt sich bereits ein Spezifikum der bald folgenden revolutionären Prosa des Autors an: Die durchaus expressionistischen Prinzipien verpflichtete kathartische Wirkungsabsicht, die sich im vorliegenden Fall allerdings auf eine Verunsicherung des Lesers beschränkt, ist mit der objektivierenden Anteilnahme eines auktorialen Erzählers verknüpft, der den Rezipienten aus Mangel an Überzeugungskraft zu selbständiger Urteilsbildung anhält. Aus dieser Kreuzung von identifikatorischen mit distanzierenden, verfremdenden Momenten erwächst der Reiz Jungscher Werke, aber auch die Behinderung der Lektüre.

Walter Relling vollzieht den im Titel des Romans angekündigten Sprung aus der Welt, die Selbsttötung, nachdem sein Scheitern in allen wesentlichen Bereichen eines konventionellen bürgerlichen Aufstiegs - Elternhaus, Liebe, Ehe, Beruf, öffentliches Wirken - perfekt ist. Jung erkennt kraft seiner Fähigkeit zu radikaler Selbstanalyse, daß in der keine Werte bietenden Umwelt das krisenhafte bürgerliche Individuum auch keinen Gegenwert aus sich selbst gewinnen kann. So heißt es

über Relling: "Allen Anläufen, die er nahm, selbstverständlich unüberlegt - Durchgänger - bricht er selbst die Spitze ab."[18]

Der Typus des Aussteigers gehört zum Grundbestand der expressionistischen Heldenwelt. Die Jungsche Romangestalt unterscheidet sich aber vom gängigen Helden darin, daß sie nicht nur ihre Umwelt, sondern in ihr auch sich selbst in Frage stellt. Eine ganz anders geartete Aussage Edschmids läßt diese Besonderheit klar hervortreten: "Niemand zweifelt, daß das Echte nicht sein kann, was als äußere Realität erscheint. Die Realität muß von uns geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstands muß erwühlt sein. Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, gewähnten, notierten Tatsache, es muß das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst."[19]

Eine solche Arglosigkeit gegenüber der eigenen Subjektivität an den Tag zu legen, war Jung nicht möglich. Robert Musil notierte 1919 einen Gedanken, der einer Replik auf Edschmids Forderung gleichkommt: "Der Expressionist verzichtet auf Analyse. Deshalb ist er den von ihm anerkannten Komplexen gegenüber schlechthin gläubig. Deshalb neigt er zur Dogmatik. Er sucht deshalb das neue Weltgefühl so wie ein Chemiker den synthetischen Kautschuk sucht. Seine Grenze: daß es ein rein synthetisches Verfahren nicht gibt."

Die bei Jung fehlende Anbetung des Ichs als ethisch-ästhetischer Größe zur Weltänderung ermöglichte es dem Autor, in kürzester Frist ein frühes revolutionäres Literaturkonzept zu entwickeln. Zuvor brach er jedoch nicht nur die rückwärtigen Verbindungen zum expressionistischen Gestaltungskanon, sondern auch jene zum bürgerlichen Leser ab:

Es sollte einem Schriftsteller unmöglich gemacht sein, eine Handlungsweise, die sich um eine Person, zutiefst um eine Idee gliedert, als Geschichte aufzutragen. Der Leser indessen, gewohnt, in den Entwicklungsvorgang eines Erlebnisses hineingezogen zu werden, besitzt selten den Takt, dieses Erlebnis in sich und aus sich heraus wieder erstehen zu lassen. Er neigt vor allem in Deutschland zu der Ansicht, er besitze eine Ware,

die er, billig oder teuer, mit sachlichem Recht oder erschlichen, erworben hat. Mit Recht vermeiden daher deutsche Schriftsteller, ihren Werken das geistige Erlebnis zugrunde zu legen.

Einen besonderen Punkt des Mißverständnisses zwischen dem Schriftsteller und dem andern bildet die Form. Der Leser urteilt, der andere brauche eine Form, während der Schriftsteller Form an sich ist. Form, zu der ein Rhythmus der Erlebnisfähigkeit sich kristallisiert, Rhythmus, als Harmonie geschaffene Balance auf das große allgemeine Geschehen, den Leser inbegriffen, projiziert. Die Fähigkeit zum Erlebnis gesteigert über das Erleben - das ist ein Wesenszug des Schriftstellers. Es ist beschämend, daß ein Autor dem Leser ausgeliefert sein soll. Ich brauche keine Leser.

D e n n i c h h a s s e E u c h a l l e ! "[21]

Die mit Verve vorgetragene Absage an den Leser ist keine Publikumsbeschimpfung schlechthin. Jung führt die Erfolglosigkeit seiner wirkungsorientierten Literatur auf ein Mißverständnis zwischen Autor und Leser zurück, das seine Wurzel in den durch bürgerliche Marktverhältnisse entstellten Rezeptionserwartungen hat. Solange der Leser das Buch nur als Ware zur partiellen Bedürfnisbefriedigung und nicht als Lebenshilfe betrachtet, ist er nicht imstande, das über die Lektüre vermittelte Erlebnis "in sich und aus sich heraus wieder erstehen zu lassen". Der heftig artikulierte Verzicht auf Wirkung zeugt vom Ausscheiden Jungs aus der ungerichteten expressionistischen Revolte und von seinem zeitweiligen Bekenntnis zum Dadaismus, zu dessen typischen Zügen die Verweigerung tradierter Kommunikation gehört.

In der ersten literaturkritischen Bilanz des Jungschen Schaffens, die Max Herrmann-Neiße 1921 wagte, heißt es:

"Dieses Seelen-Freilegen ist keine egoistische Kunstübung gewesen, in ihr glühte der revolutionäre Wille, unnachsichtig alle Lügensatzung abzutun, in ihr glühte die Sehnsucht, ein wirkliches Zueinanderkommen der Menschen zu erreichen."[22]

Anmerkungen

1 Jung, Franz: Der tolle Nikolaus. Prosa, Briefe, Hrsg. von Cläre M. Jung und Fritz Mierau, Leipzig 1980.
Jung, Franz: Joe Frank illustriert die Welt. Die roten Jahre 1. Hrsg. von Walter Fähnders, Helga Karrenbrock und Martin Rector, Darmstadt und Neuwied 1972.
Jung, Franz: Die Eroberung der Maschinen. Die roten Jahre 2. Hrsg. w. o., Ebd. 1973.

2 Fähnders, Walter, Martin Rector: Linksradikalismus und Literatur. Untersuchungen zur Geschichte der sozialistischen Literatur in der Weimarer Republik, Bd. 1, Reinbek b. Hamburg 1974. S. 159-220.
Literaturdebatten in der Weimarer Republik. Zur Entwicklung des marxistischen literaturtheoretischen Denkens 1918-1933. Von Manfred Nössig, Johanna Rosenberg, Bärbel Schrader, Berlin und Weimar 1980. S. 214-220.
Fritz Mierau: Nachwort. In: Franz Jung: Der tolle Nikolaus, a. a. O., S. 423-432.
Bärbel Schrader: Wegstücke zur sozialistischen Literatur. Notizen über Franz Jung. In: ebd., S. 433-451.

3 Herzfelde, Wieland: Vorwort zum Reprint der "Neuen Jugend", Hilversum-Zürich 1967. S. 9.

4 Grosz, George: Ein kleines Ja und ein großes Nein, Reinbek b. Hamburg 1955. S. 183.

5 Zitiert nach: Fritz Mierau: Nachwort, a. a. O., S. 424.

6 Ebd.

7 Herrmann-Neiße, Max: Franz Jungs neues Schaffen. In: Kritik in der Zeit. Fortschrittliche deutsche Literaturkritik 1918-1933, Halle-Leipzig 1983. S. 299.

8 Siehe Anmerkung 2.

9 Armin Arnold, dem zumindest das Verdienst zukommt, Jungs

expressionistische Werke besichtigt zu haben, läßt sich von antikommunistischen Ressentiments den Blick verstellen und sucht einen Gegensatz zwischen der expressionistischen und der revolutionären Phase des Autors zu konstruieren. Den Beweis bleibt er schuldig. - Vgl. Armin Arnold: Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1972. S. 95-107.

10 Rilla, Paul: Über Franz Jung. In: Der Osten, N. F. Nr. 1, 1919. S. 143.

11 Jung, Franz: Die Erlebnisse der Emma Schnalke. In: F. J.: Der tolle Nikolaus, a. a. O., S. 7.

12 Ebd.

13 Jung, Franz: Kameraden ...! Ein Roman, Heidelberg 1913. S. 7.

14 Groß, Otto: Zur Überwindung der kulturellen Krise. Die Aktion, Nr. 3, 1913., S. 384.

15 Jung, Franz: Die Technik des Glücks. Psychologische Anleitungen in vier Übungsfolgen, Berlin 1921. S. 70.

16 Jung, Franz: Der Sprung aus der Welt. Ein Roman, Berlin-Wilmersdorf 1918. S. 29.

17 Ebd. S. 13.

18 Ebd. S. 68.

19 Edschmid, Kasimir: Expressionismus in der Dichtung. 1918. In: Paul Raabe (Hrsg.): Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, München 1965. S. 96.

20 Musil, Robert: Expressionismus. 1919. In: ebd. S. 162.

21 Jung, Franz: Babek. In: F. J.: Der tolle Nikolaus, a. a. O., S. 59.

22 Herrmann-Neiße, Max: Franz Jungs neues Schaffen, a. a. O., S. 299.

Klaus S c h u m a n n (Leipzig)

Eulenspiegel im 20. Jahrhundert - am Beispiel von Klabunds Roman Bracke

Die Spuren, die der legendäre Till Eulenspiegel in der deutschen Literatur hinterließ, sind auch im 20. Jahrhundert noch deutlich zu erkennen: um die Jahrhundertwende in Fritz Leinhards dramatischer Trilogie (1986 - 1900), am Ende der zwanziger Jahre bei Gerhart Hauptmann in seinem Roman vom Großen Kampfflieger, Landfahrer, Gaukler und Magier Till Eulenspiegel, wieder zwei Jahrzehnte später in Günther Weisenborns dramatischer Ballade von Till Eulenspiegel und schließlich in Christa und Gerhard Wolfs Filmerzählung Till Eulenspiegel, die 1973 publiziert wurde.

Der 1918 erschienene Eulenspiegel-Roman - so der Untertitel des Buches - von Alfred Henschke wird, wenn von der Eulenspiegel-Nachfolge in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts die Rede ist, kaum noch genannt, vielleicht deshalb, weil dieser Schelm nicht Eulenspiegel heißt sondern Bracke und als Schauplatz des Romangeschehens die Mark Brandenburg gewählt wurde: das Städtchen Trebbin, wo der Stadtschreiber Bartholomäus Krüger seinen Wohnsitz hatte, und Crossen an der Oder, wo Henschke - der sich später Klabund nannte - 1890 als Sohn eines Apothekers geboren wurde.[1] Klabunds Held ist ein märkischer Eulenspiegel wie der des Bartholomäus Krüger, der 1587 in Hans Clawerts Werkliche Historien die stoffliche Vorlage für den späteren Roman seines Landsmannes schuf. Die Wahl dieses Stoffes und damit des Volkshelden ist ein nicht übersehbares Novum in Klabunds epischem Schaffen sowohl in den Jahren vor als auch nach 1918. In seinen beiden vor Bracke er-

schienenen Romanen Moreau (Roman eines Soldaten) und Mohammed (Roman eines Propheten) hatte er auf die Historie großer Männer zurückgegriffen, deren exponierte Stellung die Untertitel beider Romane ebenso ausweisen wie der später geschriebene Zarenroman Pjotr und der Roman eines Dämons, in dessen Mittelpunkt der berüchtigte Hofmann Rasputin steht. Der Bracke-Roman nun ist nicht nur "dem Gedächtnis des märkischen Schalks Hans Clauert" gewidmet, Klabund bezeugt dessen Gegenwärtigkeit zudem mit dem Hinweis, daß von ihm "viele Geschichten in der Mark noch umgehen" und "auch da und dort in diesem Buche verwendet sind".[2] Die Sonderstellung dieses Buches im epischen Werk Henschkes ist allein schon dadurch erwiesen, daß es von deutscher Geschichte handelt und mit dem Kurfürsten in Berlin einen Regenten ins Spiel bringt, in dessen geschichtlicher Gestalt bereits Grundzüge einer anderen vorgebildet waren, um die es Klabund in den letzten Jahren des Ersten Weltkrieges vor allem ging. Es ist der deutsche Kaiser Wilhelm II, der für den im Schweizer Exil lebenden deutschen Schriftsteller nicht nur zum persönlichen Adressaten avancierte, an den er in seinen tagespolitischen Veröffentlichungen das Wort richtete, sondern mehr noch ein Prinzip personifiziert, das in diesem Roman ins Zentrum der geistigen Auseinandersetzung rückt: die Antinomie zwischen Macht (Kurfürst) und Geist (Bracke). Daraus erklärt sich eine zweite Besonderheit dieses Romans: eine sowohl in Henschkes eigener Biographie begründete, als auch durch Selbstdarstellung und Ideenverkündigung geprägte Subjektivität, die nicht nur bewirkt, das moralische Rhetorik stellenweise den im Stoff angelegten Legenden- und Märchenduktus überwuchert, sondern Klabunds Eulenspiegel-Roman von Anfang an vor eine Aporie stellt: die in der Eulenspiegelgestalt angelegte revolutinäre Handlungspotenz mit einer Lebensphilosophie in Einklang zu bringen, deren oberste moralische Maxime "Nicht-Handeln" gebietet. Das zeigt sich schon am Redegestus, mit dem "das Buch vom Bruder Bracke" beginnt. Der Erzähler wendet sich mit Fragen an die Leser, die dem Geist der Volksbücher ganz fremd sind, aber Klabunds ethische Mission

umso deutlicher hervortreten lassen: "Wer bist du? ... Wo ist dein Wissen? Dein Gewissen? Deine Wissenschaft?" und dort, wo geantwortet wird, geschieht es in sokratisch-antiker Weise: "Du weißt nichts".[3] Dieses Diktum führt hin zur eigentlichen Botschaft, die in diesem Buch verkündet werden soll: "Jede Stunde, jede Minute, Jede Sekunde darfst du beginnen: den neuen Weg, der dich in alle Tiefen, auf alle Höhen führen wird. Gesegnet seist du und begnadet."[4] Das heißt wohl auch: Brackes Biographie soll als Exemplum dieses Wegs verstanden werden.

Eine solche Lesart seines Romans legt Klabund Lesern auch dadurch nahe, daß er die ohnehin nicht auf geschichtliche Authentizität angelegte Handlung - die Welt der Historie also sowohl zur Vorvergangenheit als auch zur Gegenwart hin durchbricht, was übrigens auch an bewußt eingesetzten sprachlichen Anachronismen ablesbar ist. Bracke ist eine Figur, die Klabund dazu bestimmt, alles zu erfahren und auszusprechen, was für die Lebensalter eines Menschen zwischen Geburt und Tod charakteristisch ist. Ein Entwicklungsheld, der einen bestimmten Lernprozeß durchmacht, in dessen Verlauf er zu menschlicher Größe reift, ist er jedoch nicht. Der Bracke-Roman ist vielmehr Individualbiographie und Gattungsexempel in einem, geschrieben von einem Autor, der beim Erscheinen seines Buches zwar nicht älter als 28 Jahre war, dessen innere Biographie jedoch Zeitmaßen folgte, die vor allem durch die Krankheit bestimmt wurden, der er zehn Jahre später (1928) erlag.

Geburt und Tod umgreifen darüber hinaus all das, was Klabund mehr philosphierend als erzählend zur Sprache bringt. Das Ideenspektrum, das dabei entsteht, ist auf den ersten Blick nur schwer auf einen Nenner zu bringen. Es reicht von der Naturphilosophie Heraklits (er ist der "Dunkle" und steht für grenzenlose Wandelbarkeit menschlicher Existenz), bis zur Moralphilosophie Laotses (er ist der Weise, dessen Lehre Klabund in dem Satz "Das zarteste Herz überwindet die härteste Herrschaft"[5] ausspricht).

Um eine solche Wegsuche im Roman Gestalt werden zu lassen, bedurfte es von Anfang eines Helden, dessen Leben nicht in den

gewohnten Bahnen eines durchschnittlichen Lebens verläuft. Dafür ist im Falle Brackes schon bei seiner Geburt gesorgt. Ein Lachkrampf, hervorgerufen durch die Kunststücke eines Gauklers, löst bei der Bürgerin Bracke den Geburtsvorgang aus, so wie danach als Patinnen dieses Kindes nicht honorige Bürgersfrauen erscheinen, sondern die acht Musen, die schon jetzt den geistigen Habitus des späteren Schalksnarren als Außenseiter der Gesellschaft bestimmen.

Damit ist auch der Grundkonflikt bezeichnet, in den sich Bracke bis an sein Lebensende hineingestellt sieht: in einer Bürgerfamilie geboren, die den Sohn in traditionellen Lebensbahnen sehen möchte, ist er seinem inneren Wesen nach schon durch seine Geburt einer Lebensart verschrieben, die sich von der seines Vaters grundsätzlich unterscheidet. Was sich am ersten Tag seines Lebens zeigt, bleibt die dominierende Konstante seines Lebens: die Erfahrung der Unzugehörigkeit. Dieses Grundmuster, wiederkehrend sowohl im Vater-Sohn-Konflikt als auch in der Gegenüberstellung von Lehrer und Schüler, findet die sinnfälligste Inkarnation aber erst in der Beziehung zwischen Bracke und dem Kurfürsten, dem Narren und dem Herrscher, dem Armen und dem Reichen, dem Geistigen und dem Mächtigen, zwei Romangestalten, die den für Klabunds Weltbild bestimmenden Antagonismus zwischen Geist und Macht personifizieren. Damit hat sich der in den Volksbüchern des 16. Jahrhunderts gestaltete Konflikt einerseits extrem personalisiert und verschärft, andererseits ist dadurch seine soziale Repräsentanz - weil ein deutlicher Klassenbezug fehlt - verlorengegangen, und der Widerstreit, der Bracke und Kurfürst in ihrem Denken und Handeln bestimmt, hat sich in einen Ideenkonflikt verwandelt, den zwei Individuen miteinander austragen. Wie weit sich Henschke mit seinem Roman von den ursprünglichen Clauertgeschichten des Volksbuches entfernt hat, zeigt sich auch daran, mit wem und auf welche Weise Bracke seine Kämpfe austrägt. Konnte der Möllener Eulenspiegel seine Kontrahenten oft allein schon dadurch bezwingen, daß er sie beim Wort nahm und genau das tat, was sie ihm geheißen hatten, so eröffnen sich Klabunds Eulenspiegel solche

Handlungsmöglichkeiten im Zweikampf mit dem Kurfürsten nur noch im Ausnahmefall. Sooft er sich auch mit Witz und List zu helfen weiß, in den entscheidenden Augenblicken dieses Streites führt er seine Idee vom "neuen Weg" ins Feld: gegen Herrscherwillkür, Machtmißbrauch und Gottesgnadentum. Eben deshalb hat Klabund seinen Helden für eine moralische Mission bestimmt, die weit über die Rolle des Gauklers (oder Spaßmachers) hinausgeht. Er soll den Kurfürsten erziehen und läutern und zu den Einsichten führen, die Klabund 1917 in seinem Offenen Brief an Kaiser Wilhelm II ausgesprochen hat: "Majestät, erkennen Sie die Zeit! In ihr: die Blüte der Ewigkeit! Erkennen Sie, daß alle, gleichviel welche, Machtideen in diesem Kriege Schiffbruch gelitten haben. Die Macht ist ein tönener Götze, wenn Geist, Güte und Gerechtigkeit nicht mit ihr verbunden."[6] Es ist der "neue Weg", für den der Kurfürst im Roman und der Kaiser im kriegführenden Heimatland Klabunds gewonnen werden sollen.

Diesem Anliegen ordnet sich auch jene Romanszene zu, die Bracke auf den Höhepunkt seiner Machtkritik führt: am Kaiserhof zu Wien, wo ein Konsilium abgehalten wird, das die Frage beantworten soll: "Da Gott bisher namen- und gleichsam körperlos durch die Welt wandelte, mit welchem Namen soll Gott künftig am treffendsten genannt und geehrt werden?" Wals als theologisch-philosophische Apologie gedacht war, kehrt sich in ihr Gegenteil: aus Herrscherlob wird Herrschaftskritik, die den Kaiser als Teufel entlarvt. Als Bracke Wien wieder verläßt, macht er durch Thesenanschlag am Stephansdom seine Ansichten auch öffentlich kund. Es ist - nicht von ungefähr an Luther im Jahre 1517 gemahnend - ein Akt des Protests, dessen Wortlaut genau dem gleicht, den Klabund in seinem Offenen Brief an Kaiser Wilhelm II schrieb.

Klabund ist sich auch im Revolutionsjahr 1918, als sein Roman in Deutschland erschien, seiner geistigen Sendung noch immer gewiß. Für ihn ist der "neue Weg" ausschließlich auf den Willen und die Einsicht einzelner Menschen gegründet. Handeln im tätigen, weltverändernden Sinn schloß sein auf die Lehren Laotse gegründetes Weltbild jedoch aus. Der "neue Weg" war der Weg

nach innen, nicht zur Aktion. Von ihm rückte Alfred Henschke auch nicht ab, als sich im letzten Kriegsjahr Revolution und Konterrevolution entgegentraten und Monate später der weiße Terror zu wüten begann. Ein 1919 geschriebener Aufruf mit dem Titel Hör' es Deutscher! endet trotz gegenteiliger eigener Erfahrung (Klabund war in München inhaftiert worden, als er aus der Schweiz zurückkam) mit dem unveränderten Diktum: "Wichtiger als alle politischen und sozialen Revolutionen ist die Revolution des Herzens. Erstere weisen auf Wege. Diese zum Ziel."[7]

Versuchen wir ein Fazit zu ziehen und zu verallgemeinern, was dem Einzelbeispiel abgelesen werden kann:

Klabunds Eulenspiegel Bracke ist nur nach Ort und Zeit der Handlung eine historische Person, seinen Ideen nach ist er ein Held des 20. Jahrhunderts, der bis an die Grenze der Identität an die Gedankenwelt Alfred Henschkes angenähert wurde, also als ein Zeitroman verstanden werden muß, dessen Aktualität dort mit Händen zu greifen ist, wo die moralisch-politische Ideenverkündung des Romans wörtlich mit der seiner Reden, Ansprachen und Aufrufe (den Offenen Brief eingeschlossen) übereinstimmt. Die Veränderungen, die die überlieferte märkische Eulenspiegelfigur in Klabunds Roman erfährt, sind maßgeblich von Henschkes Weltbild bestimmt, das in wichtigen Punkten mit dem Welt- und Dichtungsverständnis seiner Generationsgefährten (vor allem Wolf und Toller) übereinstimmt.

Die Geschichten des märkischen Eulenspiegels neu zu erzählen, bedeutete für Klaubund, ihn aus seinem bäuerlich-plebejischen Grund zu lösen und mit Lebensansichten auszustatten, die Bracke als Außenseiterfigur erscheinen lassen, die wohl unter dem Volk lebt und mit den Deklassierten und bestimmten Personengruppen am Rande der Gesellschaft sympathisiert, aber nicht eigentlich als Exponent sozialer Interessen handelt. Bracke bezieht vielmehr eine Zwischenstellung, die es ihm ermöglicht, sowohl nach oben als auch nach unten zu wirken. Das Klabundsche Konzept bestimmt ihn jedoch eher zum geistigen Gegenspieler des Kurfürsten, als dessen Widerpart er sich in dem Maße erweist, wie er einerseits als Kritiker der bestehenden Verhältnisse, anderer-

seits aber auch als Fürstenerzieher agiert. Das schließt Revolution von unten aus. Mehr noch: das revolutionäre Element, das zumindest virtuell im Eulenspiegelstoff angelegt ist, verfällt selbst der Kritik, indem es - wie alles im Bannkreis der Macht - moralisch gereinigt, das heißt: im negierenden Sinne aufgehoben wird.

Demnach ist Klabunds Eulenspiegelroman kein Volksbuch im Sinne des großen Gesellschaftsromans des 20. Jahrhunderts, sondern ein Ideenroman, der wohl einzelne Elemente der alten Volksbücher aufnimmt (die Episodenreihung ersetzt das streng komponierte Handlungsgefüge) und damit den biographisch-psychologischen Roman, wie er im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geschrieben wurde, kräftig unterwandert; an die Grundfrage jedoch, die etwa 20 Jahre später Georg Lukács[8] am Beispiel einiger historischer Romane stellte, rührte Henschke weder mit diesem Roman noch mit denen, die ihm folgten. Für solche Gesichtspunkte interessierten sich nicht von ungefähr erst solche Schriftsteller wieder, die im Eulenspiegelstoff erneut die Möglichkeit entdeckten, das Verhältnis von Held und Volk auf dem geschichtlichen Hintergrund einer Revolution zu gestalten. Die Zeit des Bauernkriegs eröffnete solche Blickpunkte sowohl Günther Weisenborn als auch Christa und Gerhard Wolf.

Anmerkungen

1 Während in Ingeborg Spriewalds Studie Vom "Eulenspiegel" zum "Simplizissimus (Berlin 1974) Klabunds Eulenspiegelroman nicht genannt wird, heißt es im 2. Band der Deutschen Volksbücher noch in der 4. Auflage (Berlin und Weimar 1982) geradezu irreführend: "Krügers Buch hat keine feststellbar literarische Wirkung hinterlassen." (S. 352)

2 Klabund: Bracke, Berlin 1964. Vorsatzblatt, o. S.

3 Ebd. S. 7.

4 Ebd. S. 8.

5 Im Roman selbst hat Klabund ein mehr volkstümliches Gleichnis zur Veranschaulichung der altchinesischen Weisheiten Laotses gewählt: "Der Stein ist stärker als das Messer. Das Messer ist stärker als Papier. Das Papier ist stärker als der Stein."

6 Klabund: Offener Brief an Kaiser Wilhelm II. In: Kunterbuntergang des Abendlandes. Lyrik, kleine Prosa, Tagebücher, Briefe, Berlin 1967. S. 157.

7 Klabund: Hör' es, Deutscher! In: Ebd. S. 183.

Nicht von ungefähr wird diese Haltung zur politischen Praxis in den zwanziger Jahren bei jenen Schriftstellern, von denen einige auch Klabunds "Revolution des Herzens" verpflichtet waren, zum Gegenstand kritischer Darstellung, vor allem daran ablesbar, daß sich Autoren wie Friedrich Wolf, Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger vom moralisch motivierten Handlungsverbot früherer Jahre ("wer handelt, wird schuldig") abwenden und eine revolutionär-tätige Alternative an dessen Stelle setzen. Hier sei beispielhaft nur auf Friedrich Wolfs Drama Die Matrosen von Cattaro, Brechts Die heilige Johanna der Schlachthöfe und Feuchtwangers Wartesaal--Trilogie verwiesen.

8 Gemeint ist das 1936/37 entstandene Buch Der historische Roman, das 1955 in deutscher Sprache erschien.

Günter D a m a n n (Hamburg)

Ret Marut/B. Traven und die Entstehung des erzählerischen Werks aus der Zeitschrift

Die folgenden Ausführungen sind von zweierlei Interesse geleitet. Ich möchte einerseits zu einem allgemeineren gattungstheoretischen und -historischen Thema beitragen, das nur gelegentlich die Aufmerksamkeit der Forschung gefunden hat: das Thema der strukturellen Analogien zwischen den Gattungen Zeitschrift und Roman.[1] Zum andern geht es mir darum, für das Roman- und Erzählwerk B. Travens, zu dessen Deutung das generelle "Anarchismus"-Konzept beileibe keinen selbsttätigen Schlüssel liefert, einen näheren Interpretations-Fokus vorzuschlagen, dessen Evidenz sich allerdings erst in materialreicheren Untersuchungen erweisen könnte.

Die Zeitschrift Der Ziegelbrenner, das "individualanarchistische Kampforgan des frühen B. Traven", der sich damals noch Ret Marut nannte, durchläuft in den wenigen Jahren ihrer Existenz (1917-21) einen sehr augenscheinlichen Wandel: Des Ziegelbrenners "erste Phase ist bestimmt durch den Kampf gegen die sinnlose Kriegsverlängerung in ständiger Auseinandersetzung mit der Zensurbehörde; die zweite durch das entschiedene Eintreten für die Revolution in voller Redefreiheit; die dritte durch Resignation vor der politischen Wirklichkeit und durch das Beraubtsein der weiteren Aktionsfreiheit wegen politischer Verfolgung."[2]

Der Ziegelbrenner der Kriegsjahre (der in seiner publizistischen Strategie stark der Krausschen Fackel ähnelt und auf den sich meine Skizze beschränkt) läßt sich beschreiben als ein Diskurs aus vornehmlich drei Stimmen. Diese drei Stimmen sind[3]:

- die fremde Personenrede, das sind Zitate meist aus Zeitungen und Büchern,
- die Rede des Autor-Herausgebers, die sich oft (oder sogar überwiegend) als Meta-Rede auf die fremde Personenrede bezieht, und
- die fremde Rede des Autor-Herausgebers, das ist eine Rede aus dem Geist der fremden Personenrede oder aus dem Geist der Zensur.

Zur Hauptsache wird der Ziegelbrenner-Diskurs gebildet durch das Geflecht von fremder Personenrede und Rede des Autor-Herausgebers. Der Autor-Herausgeber zielt dabei darauf ab, mit fremder Personenrede durch Montage, Kommentar und Polemik so umzugehen, daß axiologische Subsysteme lächerlich oder skandalös gegeneinanderstoßen.

Ein solcher Zusammenstoß wird herbeigeführt über ein für sich genommen identisches Element, das aber in zwei unterschiedlichen Systemen einen unterschiedlichen Stellenwert hat. Der Autor-Herausgeber sellt z.B. Untereinander zwei Zeitungszitate:[4]

Tagesbericht:

Auf den Kriegsschauplätzen nichts Neues.

Zeitungsbericht:

Schon wieder ein Eisenbahn-Unglück. Man meldet ... Tote, ... Schwerverletzte, ... Leichtverletzte, ... Mk. Sachschaden. (65)

Das identische Element: die Tötung, Verstümmelung und Verwundung von Menschen sowie die Vernichtung von materiellen Werten - wird innerhalb des Subsystems 'Krieg' als "nichts Neues" gewertet und innerhalb des Subsystems 'heimatlicher Alltag' bedauernd-penibel im Detail aufgeschlüsselt. - Eine weitere axiologische Opposition ist diejenige von 'Vaterland' und 'Feind'. Der Ziegelbrenner zitiert z.B. Berichte deutscher Zeitungen über den in Frankreich stationierten Sohn Theodore Roosevelts, der gesagt habe, er wolle es "auf 8 Boches bringen" und damit die Kriegsleistung seines Vaters (nämlich: 2 Spanier) übertreffen; an das entrüstete Lamento der deutschen Journali-

sten schließt Marut längere Auszüge aus Manfred von Richthofens Der rote Kampfflieger an, in denen Richthofen und sein Bruder während eines Besuchs ihres Vaters den "alten Herrn" mit frisch herabgeschossenen Engländern erfreuen. (37-39) Abermals wird die Opposition lächerlich über das identische Element.

Der Zusammenstoß zweier axiologischer Subsysteme kann auch in einem Stück fremder Personenrede schon selbst vorliegen und wird dann von Marut nur kommentierend hervorgehoben. So zitiert er beispielweise die Traueranzeige einer Mutter, die "tieferschüttert" den Kriegstod ihres Sohnes mitteilt und ihren Text schließt mit der Formulierung: " (...) im Luftkampf gefallen ist, nachdem er vorher sein erstes feindliches Flugzeug erledigte." Der Ziegelbrenner sperrt das letzte Wort und fügt an: "Arme Mutter! Daß Du Deinen Sohn verloren hast, dadurch bist Du arm geworden, daß Du als Frau und Mutter ihm aber dieses brutale 'erledigt' mit in die Ewigkeit gegeben hast, dadurch bist Du bitterarm geworden." (20 f.)

In das Geflecht der ersten beiden Stimmen mischt sich als dritte die fremde Rede des Autor-Herausgebers. In dem Beispiel, an dem ich diesen Vorgang erläutern möchte, geht es darum, daß die Presse einem jungen Paar, das den Freitod im Würmkanal gesucht hat, eine einmalige Notiz von fünf Zeilen widmet, während die Tatsache, daß einige Zeit darauf zweieinhalb Pfund verdorbenes Rauchfleisch aus demselben Kanal gezogen werden, fast zu einer ganzen Serie von Artikeln führt. (21-24) Als axiologische Subsysteme, die Marut nun virtuos gegeneinander ausspielt, stehen in Opposition: "Glück/Unglück des Individuums" und "Ernährungsvorsorge durch den kriegführenden Staat". Dabei drängt sich in die Rede des Autor-Herausgebers allmählich ein fremder Ton:

"Es tut mir weh, unsäglich weh, Euer Zeitgenosse zu sein, (...) Zeitgenosse von Menschen zu sein, die an nichts anderes mehr als ans Fressen denken, während draußen an den Fronten und drinnen im Lande sich das gewaltigste Drama der Weltgeschichte abspielt. Der Neid, daß ihnen diese 2 1/2 Pfund

Rauch- und Pferdefleisch entgangen sind, läßt diesen Zeitungs-Menschen die Augen aus den Höhlen treten; der Haß auf den, der 2 1/2 Pfund stinkendes Fleisch wegwerfen konnte, läßt sie ganz Deutschland an den Feind verraten, der solche Notizen mit Freudengeheul sammelt und mit Hilfe einer einzigen solchen Notiz den Krieg einen vollen Monat zu verlängern imstande ist." (23)

Den Passus, an den sich gar noch eine kaum wahrnehmbare poetische Reverenz vor Hindenburg anschließt, spricht nicht mehr der Autor-Herausgeber in ganz eigener Verantwortung. Es ist dies fremde Rede, Rede aus dem Geist der fremden Personenrede oder aus dem Geist der Zensur. Diese dritte Stimme macht aus dem Ziegelbrenner-Diskurs eine sehr komplexe Textur. Es ist keineswegs so, daß sie als leicht entzifferbarer ironischer Gestus zu werten wäre. Schon das zitierte Textstück ist - vor allem in Kontext gelesen - ambivalenter, als der erste Eindruck nahelegen mag. Noch komplexer aber erscheint das Verhältnis von zweiter und dritter Stimme z.B. in dem kurzen Artikel mit dem Titel Beschämend (130 f.), dessen Texzustand vor der Zensur und nach der Zensur von Marut später selbst dokumentiert worden ist.[5] Vor der Zensur ist der Artikel Beschämend sehr kurz und handelt lediglich davon, daß die als "Schwarzseher" und "Miesmacher" Bezeichneten in Deutschland noch immer recht behalten hätten. Ebenfalls vor der Zensur befindet sich in der Nähe dieses Artikels ein anderer (Bebel), in dem der Ziegelbrenner - ausgehend von einem Bebel-Zitat - über das Argument nachdenkt, die militärische Niederlage eines undemokratischen Staates werde der "inneren Entwickelung" zur Freiheit nur förderlich sein. "Rußland", so Marut, "brachte zuerst den Beweis, daß dieser Satz Wahrheit sei." Das sowjetische Beispiel sei von den Göttern als Warnung geschickt worden; da niemand der in Deutschland Herrschenden aus dieser Warnung gelernt habe, werde jetzt das "Unheil" kommen, das endlich alle "zu Menschen" machen werde. "Und darum ist kein Mensch umsonst gestorben; die vielen Millionen Leiber waren notwendiger Dünger." In dieser Argumentation tritt eine dritte

Stimme der andern in die Fersen: zunächst ist der Satz über die sowjetische Revolution als Unheilswarnung der Götter sichtbarlich fremde Rede, dann aber spricht auch im abschließenden Pathos der gleich millionenweisen Unterpflügung individuellen Lebens unter die Idee der Freiheit ein deutlich anderer als der Autor-Herausgeber. Der wichtige Punkt ist nun, daß beide Texte von der Zensur gestrichen werden und daß Marut sie daraufhin unter dem beibehaltenen Titel Beschämend - ineinander arbeitet und dann veröffentlichen darf. Nunmehr klingt das Bebelsche Argument, ohne Nennung von Bebels Namen, folgendermaßen: "Die Russen bestreiten, daß sie nur den Siegen der deutschen Heere die bolschewistische Regierung verdanken; wir werden es ebenfalls bestreiten, daß wir nur infolge der notwendigen Front-Verkürzung Herrn Philipp Scheidemann als Exellenz anreden durften (...). Die alten Deutschen wurden von Armin, dem Cherusker befreit. Die neuen Deutschen wurden von Wilson, dem Amerikaner befreit. Wäre uns noch ein winziger Rest von Scham verblieben, so müßten wir an diesem letzten Rest von Scham elendiglich ersticken. Wodurch haben wird denn eine so unerhörte Schmach verdient?" (130 f)

Die Veröffentlichung der Erörterung über ein Bebel-Zitat unter den Bedingungen von Zensur ist möglich geworden: nicht durch das Einsetzen einer fremden Stimme des Autor-Herausgebers überhaupt, sondern durch das Einsetzen der 'richtigen', d.h. hier: ressentimentgeladenen und nationalgetönten, fremden Stimme. Maruts Modus des Schreibens unter Zensur besteht im Ausprobieren und abenteuerlichen Kontaminieren verschiedenster "idées reçues".[6] Ein verwirrendes Geflecht von zweiter und dritter Stimme ist nötig, weil jede einfache ironische Schreibstrategie, je bequemer sie das Decodieren für den intendierten Leser macht, desto leichter auch dem Zensor verständlich wird, der entgegen verbreiteter selbstgefälliger Literatenmeinung ganz und gar nicht borniert ist.[7]

Im Diskurs des Ziegelbrenners, um zusammenzufassen, laufen zur Hauptsache zwei Operationen ab:

- Die Rede des Autor-Herausgebers montiert, kommentiert und

kritisiert fremde Personenrede. Sie tut dies mit dem Ziel, axiologische Subsysteme derart zusammenstoßen zu lassen, daß das organisierende Supersystem "Mentalität" in seiner Widersprüchlichkeit lächerlich transparent wird.
- Die echte Rede des Autor-Herausgebers schlägt, um die Zensur trickreich zu unterlaufen, immer wieder in fremde Rede um. Der Autor-Herausgeber läuft dabei gewissermaßen probeweise und gratis in den argumentativen Bahnen unterschiedlichster axiologischer Systeme. Diese eigentümliche (und das richtige Textverstehen erschwerende) Operation steht insofern mit der ersten Operation in einem funktionalen Zusammenhang, als das auf jener Ebene eingeübte Erkennen von Widersprüchlichkeit, wie sie innerhalb der Zitate aus fremder Personenrede erscheint, hier gesteigert wird zu einem Erkennen, was 'idée reçue' sei und was nicht, und damit zu einer Prüfung von Inkonsistenzen innerhalb der Rede des Autor-Herausgebers selbst.

Es ist nun meine These, daß diese Struktur des Marutschen Ziegelbrenners das spätere Roman- und Erzählwerk, das unter dem Namen B. Traven publiziert wird, zur Gänze bestimmt. Dabei unterliegt die Struktur einer Transformation, die zusammenfassend vorweg beschrieben sei:
- In Travens Romanen läßt der Erzähler nicht mehr zwei Subsysteme eines Supersystems, sondern jeweils zwei Supersysteme zusammenstoßen. Es sind dies in der Mehrzahl der Romane und Erzählungen die "Mentalitäten" der Indianer Mexikos und der weißen Grundbesitzer (Mexikos) wie Kapitalisten (der USA).
- Die fremde Rede, in die auch der Travensche Erzähler immer wieder verfällt, ist nicht mehr motiviert aus der Notwendigkeit, eine Zensur zu unterlaufen. Diese fremde Rede hat vielmehr die Funktion, die oppositionellen axiologischen Supersysteme jeweils von innen heraus und "authentisch", aber unter Mithilfe des Erzählers, zum Sprechen zu bringen.

Die beiden Aspekte dieser These können im hier gegebenen Rahmen nicht mehr anhand der Romane Travens exemplifiziert werden: ich beschränke mich auf einige Erzählungen.[8]

In der Erzählung Der Großindustrielle stoßen die zwei Super-

systeme der indianischen und der kapitalistischen "Mentalität" gegeneinander, wobei die Konfrontation - wie wir es aus dem Ziegelbrennen kennen - über ein und dasselbe Element hergestellt wird: aus Bast geflochtene Körbchen. Wenn der Indianer als Produzent in Verhandlungen mit einem Aufkäufer aus den USA den Stückpreis bei Abnahme größerer Mengen zunächst senkt, ihn aber von tausend Körben an mit einem Male wieder erhöht, bis er für zehntausend bei einem Stückpreis anlangt, der nicht weniger als achtmal so hoch ist wie der für ein einzelnes Körbchen, und der Amerikaner ob solchen ökonomischen Widersinns entnervt nach Hause reist - so mag man zunächst und nicht ganz zu Unrecht die Botschaft der Erzählung in der Schlußrede des Indianers suchen und der Meinung sein: "Gegenüber der verkehrten Welt des Kapitalismus hält Traven an einem qualitativen Begriff des Reichtums fest."[9] Auf eine ähnliche Weise wäre dann - in der Erzählung Ein Hundegeschäft - die vertrackte Handhabung eines mehrteiligen Kauf- und Lohnvertrages durch den Indianer Ascension, der dem hilflosen Ich-Erzähler ein und denselben Peso unter zwei verschiedenen Titeln "andreht", zu deuten als witzige Bloßstellung des Abstraktionscharakters kapitalistisch bestimmten Verkehrs. Aber man wird eine solche Interpretation in dem Augenblick nicht mehr aufrechterhalten können, da sich gerade dieser Handlungstypus gegen die Indianer selbst richtet. Im Karren nämlich schildert Traven eine Szene, in welcher der weiße Grundbesitzer seinem indianischen, in Schuldknechtschaft stehenden, Quasi-Sklaven Waren für elf Pesos verkauft und mit der Begründung, daß der Indianer damit ja für elf Pesos Kredit aufnehme, ihm ohne Widerspruch zweiundzwanzig anschreiben kann: "(...) das sind zweiundzwanzig Pesos. Elf Pesos für die Decke und für den Petate und elf Pesos, weil du das nicht bezahlst und mir schuldig bleibst. (...)."[10]
Im Vergleich dieser Szene mit dem Hundegeschäft erweist sich zweierlei:
- Traven geht es nicht primär um eine Kapitalismus-Kritik aus der "romantischen" oder "utopischen" Perspektive eines vielleicht idealisierten archaischen Gesellschaftstypus; vielmehr

will er, in der Oppositionierung zweier Systeme, die vollständige Formation der kognitiven und emotiven (von den normativen zu schweigen) Dispositionen des Individuums eben durch dessen Systemteilhabe aufzeigen und die jeweiligen Strukturen damit mindestens potentiell dem Lachen des Lesers aussetzen.
- Traven demonstriert zweitens, daß eine strategisch verfügbar gemachte Kenntnis derjenigen "Mentalitäts"-Strukturen, in denen ein Individuum verfaßt ist, die eigentliche Grundlage der Ausübung von hingenommener Herrschaft über Menschen darstellt. Damit schlägt das erkennende Lachen in erkennendes Entsetzen um.

Von hier aus muß die üppige kommentierende Rede des Travenschen Erzählers als eine großenteils fremde Rede, als Rede aus dem Geist der axiologischen Supersysteme, aufgefaßt werden. Dieser gesamte Zusammenhang mag abschließend an der Erzählung Der Danksagebrief belegt werden. Der "Spitzbube" Vicente Pliego und sein Tipgeber, der Chauffeur eines reichen Hauses, werden wenige Tage nach einem ebendort von Vicente verübten Einbruch verhaftet, weil die Polizei (erstens) regelhaft davon ausgeht, daß jemand wie der Chauffeur, der zum beraubten Haus gehört, auch am Verbrechen beteiligt sei, und weil sie (zweitens) ihre Kenntnis der "Mentalität" der indianisch-katholischen Einbrecher operativ einsetzt und die Heiligen in den Kirchen beobachten läßt, bei denen Vicente denn auch prompt einen Anteil der Beute in Geld und Kerzen sowie zahlreiche Gebete und einen detaillierten Danksagebrief deponiert. Travens Erzähler peroriert daraufhin wie folgt: "Selbst wenn die Polizei gar kein Interesse daran hat, ob die Spitzbuben gefangen werden oder nicht, denn das Geld ist ja auf alle Fälle fort, so kann sie doch nicht, wenn sie auch nur einen Funken von Berufsstolz hat, sich einen derartigen Brief direkt vor die Nase kleben lassen und dann sagen: Wir bedauern, mit der Verhaftung des Chauffeurs einen groben Irrtum begangen zu haben. Polizei und Richter begehen keine Irrtümer. Wenn jemand hingerichtet wurde, und es stellt sich später heraus, daß er unschuldig hingerichtet wurde, so war es seine eigene Schuld; warum hatte er sich so nahe hin-

gestellt, daß man glauben mußte, er sei schuldig? Wo ein Verbrechen geschieht, geht man rechtzeitig fort, dann kann man nie unschuldig verhaftet werden."[11]

Der Passus ist nicht verstellte Rede im Sinne von ironischer Rede - dies schon darum nicht, weil die so denkende Polizei im gegebenen Fall die durchaus treffende Strategie verfolgt hat. Er ist verstellte oder fremde Rede vielmehr in dem Sinn, daß der Erzähler seine Funktion und seine Kompetenz in den Dienst eines axiologischen Systems gestellt hat und dessen zynischen Reflexionen als 'idées reçues' halb-authentisch zur Sprache verhilft.[12]

Die eigentliche Identität dieses Erzählers und darüberhinaus die wirkliche gesellschaftstheoretische Position des Autors Traven sind demnach nicht durch das zügige Aufspüren vermeintlich verläßlicher Räsonnements, symbolisch-realistischer Konstruktionen oder positiver Weltentwürfe zu bestimmen.[13] Weitgehend sympathisiert der Erzähler zwar mit der indianischen Kultur, wesentlich seltener schon mit dem Proletariat des Kapitalismus. Imgrunde aber zielt die Botschaft nicht auf die mit Begriffen benennbare und bewertbare Differenz von Axiologien, die für Traven immer ein Modus der Herrschaft über Menschen sind, sondern auf eine (wohlverstanden gesellschaftlich gemeinte) Differenz von dieser Differenz.[14]

Anmerkungen

1 Ich handele hierüber ausführlicher und für die Verhältnisse im 18. Jahrhundert in: Johann Gottwerth Müller und die Entstehung des Romans aus der "Moralischen Wochenschrift". In: Alexander Ritter (Hrsg.): J. G. Müller von Itzehoe in der europäischen Spätaufklärung. Heide 1983 (in Vorber.).

2 Richter, Armin: Das individualanarchistische Kampforgan des frühen B. Traven. Bonn 1977. S. 14 f.

3 Die folgende Untersuchung - sowohl des Ziegelbrenners wie des erzählenden Werks von Traven - ist von Konzepten Michail Bachtins mitbestimmt. Im gegebenen Zusammenhang soll auf eine ausführlichere Erörterung der Bachtinschen Anregungen verzichtet werden.

4 Da die Kriegsjahrgänge des Ziegelbrenners (Heft 1 bis 5/6/7/8) eine durchgehende Paginierung aufweisen, werden alle Nachweise nur über die Seitenzahl erbracht. Textgrundlage ist Ret Merut: Der Ziegelbrenner. (1.-5. Jahr, 1917-21) Faksimiledruck. Hg. von Max Schmid. Nachw. von Rolf Recknagel. Zürich, Hilversum, Leipzig 1967.

5 Das Heft 9-14 des Ziegelbrenners ist der Dokumentation der Auseinandersetzung mit der Zensur gewidmet; die infrage stehenden Texte dort S. 81 und 83.

6 Marut: "Mein ganzes Arbeiten während des Krieges hat bis zum letzten Augenblick ja eigentlich nur darin bestanden, die Form zu finden, in der ich die Zensur zu entwaffnen gedachte." Und: "Mit Hilfe dieser rücksichtslosen Zensur (...) habe ich alles das gesagt, was ich ohne Mithilfe der Zensur nicht hätte sagen können." Zitate aus Heft 9-14, S. 90 bzw. 11 (Hvgh. von mir).

7 Marut: "Gegen einen solchen Gegner zu kämpfen ist besonders ehrenvoll, denn gegen einen ausgemachten Trottel vom Leder zu ziehen, hätte mir niemals das geringste Vergnügen berei-

tet." Zitat aus Heft 9-14. S. 11.

8 Textgrundlage ist B. Traven: Der Banditendoktor. Erzählungen. Frankfurt a. M., Wien, Zürich 1980. (Werkausgabe B. Traven. Hrsg. von Edgar Päßler. Bd 15.) - Es wäre dringend zu wünschen, daß die von Päßler besorgte Werkausgabe in einem Folgeband noch wenigstens minimale Angaben zur Textrechtfertigung bringt; dies wäre vor allem für die extravagant zusammengestellten Erzählungen unumgänglich.

9 Wolfgang Eßbach: Das Prinzip der namenlosen Differenz. Gesellschafts- und Kulturkritik bei B. Traven. In: Johannes Beck, Klaus Bergmann und Heiner Boehncke (Hrsg.): Das B. Traven-Buch. Reinbek 1976. S. 262-403; hier S. 384. Ähnlich argumentiert Peter Küpfer: Aufklären und Erzählen. Das literarische Frühwerk B. Travens. Diss. Zürich 1981. S. 278 f., 283 und 288 f.

10 B. Traven: Der Karren. Frankfurt a.M., Wien, Zürich 1977. S. 25 f. (Werkausgabe B. Traven. Hrsg. von Edgar Päßler. Bd. 7.)

11 Traven B.: Der Banditendoktor (wie Anm. 8), S. 169 f. Die hier Der Danksagebrief betitelte Erzählung heißt ursprünglich Spießgesellen.

12 Die hier beschriebene Erscheinungsform und Funktion des Erzählers ist von F. Stanzel unter den Begriff der 'Personalisierung der Erzählerfigur' gefaßt worden; siehe Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. Göttingen 1979. S. 220-238.

13 In solch schneller Festlegung des Textes liegen die Gemeinsamkeiten zwischen den sonst recht unterschiedlichen Deutungsvorschlägen von Rolf Recknagel: B. Traven. Beiträge zur Biografie. Leipzig 1966, Leipzig 1982[3] bzw. Frankfurt a.M. 1983) und Peter Lübbe: Das Revolutionserlebnis im Werk von B. Traven. Diss. (Masch.) Rostock 1965. Dagegen hebt etwa neuerdings Küpfer (wie Anm. 9) stärker auf die wirkungsfunktionale Offenheit des Travenschen Erzählens ab, kann aber wohl infolge seines traditionellen Erzählerbegriffs

nicht die vollen Konsequenzen aus diesem Ansatz ziehen, bes. S. 167-169 und 228-231.

14 Hier sehe ich mich in Übereinstimmung mit Eßbach (wie Anm. 9), S. 366.

Irene W e g n e r (Jena)

Erich Maria Remarque. Moralist mit zeitkritischem Anliegen

Ich möchte die Aufmerksamkeit der Konferenzteilnehmer auf einen Romanautor lenken, der gewiß nicht zu den großen bürgerlichen Epikern unseres Jahrhunderts zählt, dessen literarische Produktion dennoch nicht nur im nationalen Maßstab Aufsehen erregte. Ich spreche von dem Erfolgsschriftsteller Remarque und von seinen Romanen, die, gemessen an den Auflageziffern, zu den meistgelesenen Büchern des zwanzigsten Jahrhunderts gehören. Die weltweite Wirkung der Romane Remarques auf breite Schichten der Gesellschaft vom Ende der zwanziger Jahre bis in unsere Gegenwart ist längst erwiesen.

Remarque reagiert in einer ganz eigentümlichen Weise auf die tiefgreifenden Veränderungen in der Gesellschaft und im Zusammenleben der Menschen. Ein politischer Schriftsteller wollte Remarque nicht sein, aber er verstand sich ausdrücklich als ein Gegenwartsautor. In allen seinen Romanen griff Remarque zeitgeschichtliche Probleme auf. Der erste Weltkrieg, die Nachkriegszeit und die Inflation, die Emigration, der Faschismus und schließlich der zweite Weltkrieg bilden die Stoffwelt seiner Romane. Zum Historiker und Analytiker vor allem der ersten drei Jahrzehnte deutscher Geschichte ist Remarque gewiß nicht geworden, wohl aber einer ihrer Chronisten. Er hat den einzelnen Menschen in der Berührung und Auseinandersetzung mit den historischen Erschütterungen des zwanzigsten Jahrhunderts darstellen wollen. "Mein Thema ist der Mensch unseres Jahrhunderts, die Fragen der Humanität."[1] Der Mensch am Kreuzweg historischer Ereignisse und Tragödien ist ein bewußt gewähltes Grundmotiv seiner schriftstellerischen Bemühungen. Sein kritisches Unbe-

hagen gegenüber einer von Katastrophen erschütterten Zeit und sein Gefühl der Ausweglosigkeit spiegeln die Empfindungen und Stimmungen von Millionen Menschen vor allem der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts wieder. Remarque hat oft bekannt, vor allem seine Lebenserfahrung aufhellen zu wollen. Tatsächlich aber vermochte er es, dem Gefühl der Bedrohung und Ratlosigkeit des "kleinen Mannes" in einer zerrütteten Welt elementar Ausdruck zu verleihen.

Aber Remarque wollte nicht nur zeitgeschichtliche Probleme und Erfahrungen vermitteln, sondern auch eine Botschaft an die Leser weitergeben: "Die Welt will wieder die Dinge haben, an die sie glauben kann. Hier liegt die Aufgabe des Schriftstellers. Sie zu finden, sie darzustellen. Es sind, wie immer, die einfachsten Probleme, Menschlichkeit, Verständnis, Fortschritt, Hilfsbereitschaft."[2] Damit ist ein Programm für Inhalt und Form seiner Romane angesprochen.

Es ist ohne Zweifel unzureichend, das weltweite Interesse an Remarque und zugleich das Wesen seiner Romane allein auf die kolportagehaften, auf äußere Spannung zielende Momente im Werk des Autors zurückführen zu wollen. Es gründet sich vielmehr auf das weltliterarisch bedeutsame Thema der "verlorenen Generation" und auf die Art und Weise, wie dieses Thema entfaltet wird. Remarque ist Sprecher der "verlorenen Generation", einer Generation, die durch Krieg, Faschismus und Emigration entwurzelt einer scheinbar hoffnungslosen Vereinzelung zu begegnen sucht. "Mit dem persönlichen Erlebnis des Kriges aber war besonders der junge Mensch unserer Generation noch lange nicht fertig (...) es bieb ein (...) Zustand der Unruhe, (...) der Leere, der Skepsis, der Unrast. Wir alle waren und sind oft noch - unruhig, ziellos, bald exaltiert, bald gleichgültig, im tiefsten Grunde aber unfroh."[3] Die geistige und psychische Problematik einer Generation, die - moralisch zerrüttet - einer aus den Fugen geratenen Welt hilflos gegenübersteht, bildet den eigentlichen Gegenstand des Erzählens. Erzält wird aus einem Gefühl der Wehmut und des Lebensverlustes, der schmerzlichen Erfahrung über verlorene humane Möglichkeiten

des einzelnen, und sie korrespondiert mit den Erfahrungen und Lebensempfindungen von Millionen durch Krieg und Krise erschütterten Menschen unseres Jahrhunderts.

Das Romanwerk Remarques stellt sich also dar als Reflex von Erfahrungen und Haltungen, die beträchtliche Lesermassen als zeitgemäß verstanden. Aber - und das scheint mir wesentlich - zeitgemäß ist der Roman Remarques auch in anderer Hinsicht, das zeigt sich geradezu beispielhaft schon im ersten Roman Im Westen nichts Neues aus dem Jahre 1928. In der damaligen Zeit finden sich in der deutschen Literatur und in der Weltliteratur Romane mit verwandter Problematik und ähnlichem Erzählduktus. Nicht selten bringt die Forschung Remarque in eine gewisse Beziehung zu Hemingway, insofern beide bemüht sind, die geistige und moralische Situation der "verlorenen Generation" zu erhellen. Mir scheint, daß die Wirkung und das Wesen der Romane Remarques tiefer zu begreifen wäre, wenn man davon ausginge, daß Remarque mittels Sujetwelt, Struktur und erzählweise eine Ansicht der Welt gibt, die in besonderer Weise mit grundlegenden Auffassungen, die das Kleinbürgertum in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelte, wesentlich kommuniziert. Die von der Lebensphilosophie zum Existentialismus führende philosophische Strömung hat im Romanwerk Remarques in mancher Hinsicht affällige Entsprechung. Auch Remarque führt seine Menschen immer wieder in Grenzsituationen des Lebens. Erst im existentiellen Erlebnis der Angst, des Todes und der sozialen Ungeborgenheit, der Depravierung bisher gültiger Wert- und Moralnormen läßt Remarque seine Hauptfiguren zu sich selber finden. Schon allein die Wahl des Romanpersonals verdeutlicht, wie entschieden Remarque diesem Lebensgefühl entsprechend die existentielle Situation seiner Menschen zuspitzt. Seine Helden sind Frontsoldaten, Emigranten, politisch Verfolgte, Lungenkranke, Arbeitslose, sie alle sind Todeskandidaten. Überall ist der Tod und der Verlust an Lebensmöglichkeiten gegenwärtig. Aber die Helden entdecken gerade in Grenzsituationen Schönheit und Wert des einfachen Lebens, des natürlichen, genußreichen Daseins, von dem sie

ausgeschlossen sind. Und sie bekennen sich zu diesem Wert, verteidigen ihn und stellen sich so gegen alle Kräfte, die ihre privaten Reste von Lebensfreiheit zu ersticken drohen. Inmitten von Verzweiflung und Zerstörung bewahren sie sich die Gewißheit, daß die Welt wieder in Ordnung gebracht werden könnte.

In fast allen Romanen bemüht Remarque eine Natursymbolik, um die Situation des modernen Menschen zwischen Leben und Tod zu verdeutlichen. Schon in dem Buch Der Weg zurück bestätigt eine zersplitterte Linde, die dennoch Blätter treibt, dem Helden seinen Entschluß, trotz seiner ausweglosen Lage teilzunehmen am Leben. "Ich will arbeiten und bereit sein, ich will meine Hände rühren und meine Gedanken (...). Es gibt vieles aufzubauen (...). Dort will ich meinen Platz suchen."[4]

In dem Roman mit dem in diesem Sinne bezeichnenden Titel Zeit zu leben und Zeit zu sterben wird die zersplitterte Linde, die vorzeitig blüht, geradezu zum Gleichnis nicht nur für die zerrissene Liebe, die sich in den Schrecken des Krieges bewähren muß, sondern auch für die existentielle Situation des Helden. Graeber irrt verzweifelt und hoffnungslos durch die Sraßen seiner zerstörten Heimatstadt. Er begegnet Elisabeth, und sie bedeutet ihm das Leben schlechthin. "(...) sie allein war wirklich (...) und hinter ihr war Wüste und Mord."[5] Beide sind sich ihrer ausweglosen Lage bewußt. Da erblicken sie inmitten der Trümmer eine vorzeitig blühende Linde: "(...) es war Dasein, starkes, offenes Dasein, selbstverständlich, ohne Fragen, ohne Trauer und ohne Verzweiflung."[6]

In solch eigentümlicher Stellung zwischen Tod und Leben entstehen alle Wünsche, Träume und Hoffnungen der Helden, die dem "kleinen Mann" in der bürgerlichen Welt niemals gewährt werden. Tatsächlich erfahren alle Figuren Remarques, wie in einer Zeit, in der alles "zusammengebrochen, verfälscht und vergessen"[7] ist, auch die private Sphäre der Menschen zerbröckelt, Liebe und Freundschaft zerbricht, der gesamte Bereich individuellen Lebens der Bedrohung ausgesetzt ist. Als letzte Möglichkeit, die eigene Existenz zu retten, bleibt die Zurück-

nahme humanistischer Ideale in den Besitz des einzelnen Menschen mit der Sehnsucht ohne Ziel. "Es war die Sicherheit, die einem fehlte, es war die Sicherheit, die allen und allem fehlte."[9] Der Rückzug auf das eigene "Ich" wird zum Zufluchtsort. "Alles im Leben ist Wirken im einzelnen, jedes für sich."[9] In diesen auf menschliche Grundsituationen zugespitzten Episoden werden Erfahrungen und Haltungen des Menschen vor allem in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts geradezu modellhaft dargeboten.

Bemerkenswert ist wie und mit welchem Pathos die Situation des modernen Individuums modellhaft vorgestellt wird. Die Forschung hat oft zu vereinfacht auf die äußeren Spannungsmomente im Romanwerk des Autors hingewiesen. Nur, weder die Struktur, noch die Massenwirksamkeit der Romane Remarques kann vorwiegend mit diesen äußeren Spannungsmomenten erfaßt werden. Remarque wollte in seinen Büchern eine "Idee" vermitteln.[10] In dem Versuch, das Erzählte als Erfahrung einer ganzen Generation modellhaft zu verallgemeinern, liegt das Besondere und zugleich Problematische der Erzählweise Remarques.

Die zunächst konventionell angelegte Handlung wird immer wieder von Reflexionen und Rückerinnerungen durchbrochen, die vorzüglich den inneren Zustand des Individuums beleuchten. Alles ist auf die Hauptfigur konzentriert, auf seine geistig-seelische Verfassung. Alle Reflexionen gehen darauf aus, dem Leser die Einfühlung in das modellhaft dargestellte Einzelschicksal nahezulegen, die "verlorene Generation" moralisch zu rechtfertigen.

Bezeichnend für die Wirkungsabsicht und das Weltverhältnis Remaques ist der Versuch, die Handlung bedeutungsvoll aufzuladen, vor allem durch Symbole, die so eingesetzt werden, daß sie ihre eigentliche Bedeutung erst in der Erlebnisperspektive der Hauptfigur gewinnen. Erst in Beziehung zum Helden, in der Wirkung auf ihn erhalten die Dinge der Welt symbolischen Charakter, insofern sie immer wieder auf die Bedrohung und Ausweglosigkeit der menschlichen Existenz hinweisen, auf die Grenzsituation seines Daseins zwischen Leben und Tod. Arc

de Triomphe in dem gleichnamigen Roman zum Beispiel ist Symbol kommender Zerstörung und zugleich bildliche Verallgemeinerung dafür, "daß nie etwas verloren war, solange man noch lebte".[11] Durch die lyrisch-symbolische Überhöhung wird dem Leser das Verhältnis der Hauptfigur zum Leben als der eigentliche Vorgang aufgezwungen. Mehr noch, sie erhellt mit Nachdruck die Situation des Menschen in einer krisenhaften Zeit, menschlich leben zu wollen, während die Existenz des einzelnen Individuums hoffnungslos bedroht ist: "Der Himmel kennt keine Günstlinge."[12]

In der sowjetischen Remarque-Forschung ist im Zusammenhang mit dem Roman Zeit zu leben und Zeit zu sterben die Frage gestellt worden, warum Remarque den Entwicklungsroman nicht verwirklichen konnte. Schon der erste Bestseller Im Westen nichts Neues ist eher als Antientwicklungsroman angelegt. Durch die intensive Wiederholung von Motiven und Situationen wird das Leben der Figuren in so starkem Maße typisiert, daß es am Ende den Anschein hat, hier seien Grundsituationen des Menschen unserer Zeit im Modell herausgestellt worden. Ewig gleiche Erfahrungen und Erlebnisse der Helden bestätigen nur ihre Vorstellung vom Leben, aber sie verändern sie nicht. Die tragisch-elegische Rechtfertigung des "kleinen Mannes" verstärkt nicht nur das Stimmungshaft-Atmosphärische des Erzählens. Es wird ein elegisches Pathos erzeugt, das zur moralischen Anteilnahme am heroischen Lebensmut der "kleinen Leute" führt. Verhaltensweisen, Sehnsucht und Hoffnung der Helden in Grenzsituationen ihres Daseins werden als ein "héroisme de la vie"[13] ausgestellt und gerechtfertigt. Der emphatisch betonte, tragisch-sentimentale Heroismus führt zur klischeehaften Trivialisierung realistischer Erzählmuster des neunzehnten Jahrhunderts und ist zugleich der sozialpsychologische Grund für die elementare Wirkung schon des ersten Romans von Remaque im europäischen Kleinbürgertum.

Remarque erzählt aus der Sicht des ehrlichen Kleinbürgers von Verzweiflung und Hoffnung in der Epoche tiefgreifender gesellschaftlicher Veränderungen. Verlorenheit und Freiheitsverlangen, Haß auf Krieg, Faschismus, Bürokratie und Ungerech-

tigkeit, ein lakonisch ausgestellter Tiefsinn und mittendrin Liebe, Freundschaft und Calvados gehen so eine eigentümliche Mischung ein, die viele und verschiedenste Leser seit dem Ende der zwanziger Jahre anspricht und Remarque zu einem der erfolgreichsten Schriftsteller gemacht hat.

Anmerkungen

1 Goldšneider, František: Mit Remarque in Porto Ronco. In: Literarny Noviny (Prag), 20. Dezember 1962.

2 Feldmann, M.: Gespräch mit E. M. Remarque. In: Europäische Rundschau (Wien), 5/1 (1946) S. 230.

3 Eggebrecht, Axel: Gespräch mit Remarque. In: Die literarische Welt, 24/5 (1929), S. 1.

4 Remarque, Erich Maria: Der Weg zurück, Köln, Berlin 1959. S. 238.

5 Remarque, Erich Maria: Zeit zu leben und Zeit zu sterben, Frankfurt a. M. 1961. S. 108.

6 Ebd. S. 113.

7 Remarque, Erich Maria: Drei Kameraden, Frankfurt a. M. 1960. S. 45.

8 Ebd. S. 71.

9 Ebd. S. 45.

10 Brief an Irene Wegner vom 16. Januar 1967.

11 Remarque, Erich Maria: Arc de Triomphe, München 1960. S. 340.

12 Remarque, Erich Maria: Der Himmel kennt keine Günstlinge, Köln, Berlin 1961.

13 Scharp, Wilhelm: Deux Entretiens avec Erich Maria Remarque. In: Revue d' Allemagne (Paris) 26/1929., S. 1013.

Hans-Harald M ü l l e r (Hamburg)

Ernst Jüngers Roman Sturm

In der wissenschaftlichen Rezeption der Jüngerschen Kriegsbücher dominiert bis heute sowohl in der DDR[1] als auch in der BRD[2] eine zumeist recht summarische ideologiekritische Interpretation: Jüngers Stahlgewitter und seine Nachfolger bis Feuer und Blut werden als "apologetische Darstellungen des imperialistischen Krieges"[3] gedeutet. Diese Interpretation hat mindestens zwei Schwächen: 1) Sie vermag keine überzeugende Rekonstruktion der Entwicklung des Jüngerschen Frühwerks zu leisten; die Neubearbeitung der Kriegsbücher noch in den zwanziger Jahren bleibt nach ihr ebenso unplausibel wie das Auftauchen eines Romans wie Sturm. 2) Sie vermag nicht zu erklären, weshalb so dezidiert antiimperialistische Schriftsteller wie Paul Levi[4], Erich Mühsam[5] und Johannes R. Becher Jüngers Stahlgewitter schätzten, die Becher als "wohl das beste Kriegsbuch" bezeichnete, "das überhaupt geschrieben wurde."[6]

Ich möchte in meinem Vortrag die Entwicklung von Jüngers Frühwerk bis zum Roman Sturm thesenartig rekonstruieren und in der anschließenden Interpretationsskizze des Romans zeigen, daß Sturm einen entscheidenden Bruch innerhalb des Frühwerks darstellt.

Anders als die meisten Schriftsteller, die um die Jahrhundertwende in Erziehungsromanen literarische Anklagen gegen Elternhaus und Schule verfaßten, beklagte Ernst Jünger nie, daß er einen autoritären Vater und terroristische Lehrer gehabt habe. Jünger wirft dem Vater vor, er habe seine erzieherischen Pflichten, der Schule, sie habe ihren Bildungsauftrag vernachlässigt. An die Stelle einer von persönlicher Autorität geprägten

Bindung sei in der Beziehung zu den rationalistisch argumentierenden Erziehern die "Anarchie des Verstandes"[7] getreten. Gegen sie mobilisiert der heranwachsende Jünger[8] die Opposition einer "Anarchie des Herzens,"[9] die ihn aus der bürgerlichen Zivilisation heraus ins afrikanische Abenteuer treibt - die unpublizierte erste Fassung der Afrikanischen Spiele Jüngers trägt den Titel "Die letzte sentimentale Reise oder die Schule der Anarchie."[10]

Nach dem schmählichen Scheitern des afrikanischen Abenteuers und der Rückkehr auf die Schulbank wachsen die destruktiven Energien Jüngers gegen die bürgerliche Zivilisation, die für ihn keine Idee des guten Lebens bereithält; es ist die "innere Aussicht auf Zerstörung", die den unpolitischen Primaner "jubelnd"[11] in den Krieg treibt.

Der erste Weltkrieg bietet Jünger die Gelegenheit, den anarchischen in einen heroischen Lebensplan umzuformulieren; Jünger gibt der verhaßten Gesellschaft die Chance, ihm als Soldaten die Verwirklichung dieses Lebensplan zu ermöglichen. Die glänzende Karriere des Kriegsfreiwilligen und Frontoffiziers im Weltkrieg ist in den Stahlgewittern ausführlich beschrieben. Jüngers Traum von einer Verwirklichung des heroischen Lebensplans ist indes mit der militärischen Niederlage des Kaiserreichs besiegelt. Der Pour-le-Merite-Träger gerät in eine tiefe Krise, die er "auf Anraten des Vaters"[12] durch die Niederschrift seiner Kriegserlebnisse zu bewältigen versucht. In der ersten und zweiten Fassung (1920/22) sind die Stahlgewitter keine politisch intendierte Apologie der kaiserlichen Armee oder des imperialistischen Krieges, sondern eine radikal subjektivistische Verteidigung des 'heroischen' Kriegserlebnisses gegen den pazifistischen Geist der Nachkriegszeit, in der sich der hochdekorierte Offizier mit der Frage konfrontiert sah, ob er im Krieg "denn wirklich an einem Wahnsinn teilgenommen hätte"[13]. Entscheidendes Merkmal der Stahlgewitter ist die Kluft zwischen deskriptiver Genauigkeit und heroischer Interpretation: auf der Ebene der Beschreibung registriert Jünger präzise, daß der Infanterist im technisierten Krieg

eine fungible "Sache", "Material"[14] geworden ist, auf der Ebene der Interpretation hält er zäh fest am Schema einer heroischen Deutung des Kampfes autonom kämpfender Individuen. Johannes R. Becher hat die relative Willkür dieser Verknüpfung von Deskription und Interpretation erkannt und die nationalistische "Gesinnung" des Buches als "schemenhaft und aufgeklebt"[15] bezeichnet.

Wenngleich Jünger in den Stahlgewittern auf dem Anspruch einer heroischen Interpretation seiner Frontkarriere insistierte, war er sich darüber im klaren, daß sein heroischer Lebensplan sich in der Reichswehr der Republik nicht fortsetzen ließ. Die wenigen Jünger-Briefe, die bislang aus der Nachkriegszeit publiziert sind,[16] zeigen ihn als einen bildungsbeflissenen, an Politik desinteressierten Autor, der ambitionierte expressionistische Gedichte verfaßt. Das entscheidende Problem Jüngers dürfte es zu Beginn der zwanziger Jahre gewesen sein, die Karriere des Frontoffiziers mit der angestrebten künstlerischen Laufbahn als Schriftsteller zu verbinden. In einer ausführlichen Interpretation von Jüngers zweitem Kriegsbuch, Der Kampf als inneres Erlebnis (1922) habe ich gezeigt, daß Jünger diese Verbindung in Anknüpfung an Nietzsches Begriff der "Verinnerlichung" herzustellen suchte, der u.a. die Sublimierbarkeit der dionysischen Instinkte des Kämpfers zu künstlerischen Trieben impliziert.[17] Das Idol des Buches ist nicht der preußische Offizier, sondern der im Lichte der Raubtier-Anthropologie Nietzsches gedeutete "Landsknecht"; Heimat und Vaterland werden als leitende Ideen aufgegeben, der Krieg nach einem in der Literatur der Kriegszeit beliebten Deutungsschema als "Wiedergeburt des Barbarentums"[18] interpretiert. Als adäquater literarischer Ausdruck des Dionysischen, Elementaren erschien Jünger 1922 der expressionistische Stil, in dem ganze Partien des Buches gehalten sind, obgleich Jünger die pazifistische Orientierung des Expressionismus ablehnte.

Jüngers Anknüpfung an Nietzsche ermöglicht die Verbindung der heroischen Vita des Offiziers mit der künstlerischen

Vita des Schriftstellers jedoch nicht. Aus der biologistischen Deutung des Krieges nämlich ließ sich ein normatives Konzept von "Heroismus" nicht mehr ableiten, in der Raubtier-Anthropologie Nietzsches war kein Platz für die spezifisch moderne Erfahrung eines Maschinen-Kriges, und von der Gestalt des instinktdeterminierten Landsknechts führte keine Verbindung zu dem verfeinerten Großstadtmenschen und Schriftsteller, als den Jünger sich bereits im Kampf als inneres Erlebnis darstellte.[19] Jüngers zweites Kriegsbuch ist, nach dem Bekenntnis des Autors "ein Bild der Seele aus Hoffnung und Verzweiflung,"[20] in dem die letztere überwiegt. Das unglückliche Bewußtsein eines Mannes, der Soldat nicht mehr sein will und Schriftsteller noch nicht sein kann, prägt auch die Problemsituation von Jüngers Roman Sturm aus dem Jahr 1923.

Der 1923 im Hannoverschen Kurier in Fortsetzungen erschienene Roman Sturm war Jünger "aus der Erinnerung entschwunden"[21]; er wurde 1960 wiederentdeckt. Daß Sturm zu einer Neubewertung des Jüngerschen Frühwerks nicht beigetragen hat, ist umso erstaunlicher, als der Roman sowohl von der Form als auch vom Inhalt her eine einzigartige Stellung im Frühwerk einnimmt. Nach den tagebuchartigen Stahlgewittern und dem essayartigen Kampf als inneres Erlebnis ist Sturm Jüngers erstes und einziges episch fiktionales Werk bis zu den Marmorklippen. Der Roman schildert das Leben einer Gruppe von Offizieren in einer längeren Gefechtspause vor der Somme-Schlacht. Diese primäre Handlungsebene wird immer wieder unterbrochen von längeren Reflexionen, Visionen und den literarischen Versuchen, die Sturm seinen Freunden vorträgt. Der Held des Romans ist sowohl passionierter Soldat als auch ambitionierter Schriftsteller, der Roman selbst ist mit "Kunstproblematik" durchsättigt - ein Roman über die Unmöglichkeit, einen Kriegsroman zu schreiben. Er behandelt den tragischen "Zwiespalt zwischen einer gleichmäßig hochentwickelten aktiven und kontemplativen Natur" (17)[22] in der Person des Protagonisten Sturm - ein Konflikt, der unschwer als der Ernst Jüngers in der Nachkriegszeit zu identifizieren ist.

Besonders auffällig ist die radikale Entideologisierung des Kriegserlebnisses, die Jünger im Roman vornimmt. Die "Ideen von 1914" werden als "Rausch" (24) bezeichnet, "alle nationalen und heroischen Ideale" (82) machen nicht den Kern des Kriegserlebnisses aus. Der Krieg läßt sich nicht als heroischer Kampf zwischen Individuen deuten: "Eine brutale Begegnung von Massen war die Schlacht, ein blutiger Ringkampf der Produktion und des Materials" (12). Für den Leutnant Sturm entzieht sich der Krieg jeder generalisierbaren Deutung: "Dieser Krieg war ein Urnebel psychischer Möglichkeiten, von Entwicklungen geladen; wer in seinem Einfluß nur das Rohe, Barbarische erkannte, schälte genau mit der gleichen ideologischen Willkür ein einziges Attribut aus einem riesenhaften Komplex wie der, der nur das Patriotisch-Heroische an ihm sah." (26)

Jüngers Protagonist Sturm kennzeichnet in diesem Satz genau die Deutungen als "ideologisch", die in Jüngers ersten Kriegsbüchern im Vordergrund standen: das "Patriotisch-Heroische" in den Stahlgewittern, das "Rohe, Barbarische" im Kampf als inneres Erlebnis. Mit der letzten Deutung gibt Jünger in Sturm auch das dem "Barbarischen" korrespondierende Stilideal des Expressionismus auf. Im "Literaturgespräch" des Kampf als inneres Erlebnis war neben dem Expressionismus nur die literarische "Dekadenz"[23] als verheißungsvoller Stil erwähnt worden: ihr nähert sich Jünger in seinem Roman Sturm in der Tat stilistisch an.

Als "Menschen der Bücher und der Kaffeehäuser" (23), als Exponenten der literarischen Dekadenz porträtiert Jünger seinen Protagonisten Sturm. Da dieses Porträt Sturms in der Forschung wiederholt als "Selbstporträt"[24] gedeutet worden ist, möchte ich nachdrücklich feststellen, daß Jüngers reale und Sturms fiktionale Biographie allenfalls marginale Berührungen aufweisen, Jünger selbst ist kein Exponent der literarischen Dekadenz. Ich möchte diese Feststellung nur durch den Hinweis illustrieren, daß zu dem Zeitpunkt, als Sturm "von Baudelaire beeinflußte Kunstkritiken" (31) schrieb, Jünger Gedichte für den Wunstorfer Wandervogel verfaßte[25]. Das Porträt Sturms enthüllt nicht die

Biographie Jüngers, sondern spiegelt dessen Probleme zur Zeit der Niederschrift des Romans, den Identitätskonflikt zwischen Soldat und Schriftsteller. Die entscheidenden Probleme des Leutnant Sturm sind denn auch literarischer Art. Über sie berichtet Sturm: "Gern hätte er seine Kräfte in einem Roman versammelt, doch schien ihm das bei diesem Hexenkessel von Erscheinungen noch zu früh. (...) So hatte er sich entschlossen, eine Reihe von Typen in festgeschlossenen Abschnitten zu entwickeln, jede aus ihrem eigenen Zentrum heraus. Er plante, sie durch einen Titel zu verknüpfen, der das Gemeinsame ihrer Zeit, Unrast, Sucht und fieberhafte Steigerung, aussprechen sollte." (31)

Dieser Bericht gibt nicht nur Auskunft über die literarischen Pläne Sturms, sondern auch über die Konzeption des Romans Sturms, sondern auch über die Konzeption des Romans Sturm: es wird mitgeteilt, welche Ideen hinter den eingelegten Erzählungen und dem Titel des Romans stehen. Zugleich enthüllt der Erzähler, daß Sturm anstelle der Erzählungen lieber einen Roman geschrieben hätte. Daß dieser Roman den Krieg zum Gegenstand haben sollte, geht aus der Antwort hervor, die Sturm seinem Freund Hugershoff auf die Frage gibt, warum er den Krieg in seinen literarischen Versuchen "fast gar nicht berühre" (41): "Ich habe es zweimal versucht. Aber ich habe dabei gemerkt, daß alles, was über das rein Tatsächliche hinausgeht, mir daran zuwider ist. Ich lebe zu stark darin, um es als Künstler betrachten zu können." (41)

Es fällt schwer, diese Antwort Sturms - der Roman spielt im Jahre 1916! - nicht auf Jüngers Stahlgewitter und Kampf als inneres Erlebnis zu beziehen und sie als Distanzierung Jüngers von den Interpretationen zu deuten, die in seinen ersten Kriegsbüchern "über das Tatsächliche" hinausgehen.

Die drei Erzählungen Sturms, die fast die gesamte zweite Hälfte des Romans ausmachen, behandeln denn auch nicht die Kriegszeit. Die erste Erzählung enthält das Porträt eines vollendeten Ästheten und künstlerisch gekleideten Dandys namens Tronck, der unschwer als deutscher Abkömmling Des Esseintes' aus Huysmans A Rebours zu erkennen ist. Das Porträt skizziert

den Dekadent der Vorkriegszeit und soll nach Sturms Deutung exemplifizieren, wieso gebildete Ästheten 1914 in den Krieg zogen: "Und das, was wir hier auf diesem kümmerlichen Boden erstreben - freie Entfaltung der Persönlichkeit inmitten der straffsten Bindung, die man sich denken kann - möchte ich in dem Menschen Tronck zu abgerundetem Ausdruck bringen" (40). Ohne diese Interpretation des Autors wäre die Erzählung kaum verständlich, denn das tertium comparationis zwischen dem kleidungsbewußten Dandy und dem Weltkriegsoffizier ist kaum überzeugend.

Im Mittelpunkt der zweiten Erzählung Sturms steht der Fähnrich Kiel, ein Exponent des "Barbarismus", der sein Kriegserlebnis hinter sich, aber nicht bewältigt hat. Kiel versucht den im Krieg erlebten Kampfrausch zu kompensieren durch erotische Abenteuer - ein hoffnungsloses Unterfangen, weil der sich selbst als "asiatischer Despot" (65) empfindende Kiel in Wirklichkeit eine sentimentale Seele (vgl. 65) ist. Kiel weiß, daß er in der "Jagd nach dem Weibe" (63) letztlich die "Aufgabe" seiner differenzierten und empfindsamen "Persönlichkeit" (64) sucht.

Die letzte Erzählung Sturms nimmt im Porträt des Dichters Falk die problematischen Züge Troncks und Kiels wieder auf. Auch Falk hat sein Kriegserlebnis hinter sich, aber nicht bewältigt. Er ist wie Tronck und Sturm ein gebildeter Ästhet, aber sein Problem besteht darin, daß er seine hochgesteckten literarischen Ziele nicht erreichen kann, er ist ein "Dichter, dem die Worte fehlten" (72). Vor dem Scheitern an seinen überhöhten literarischen Ansprüchen flieht Falk, ähnlich wie Kiel, in den Rausch des Alkohols und des Eros; er weiß jedoch, daß diese Räusche ihm keine Betäubung zu gewähren vermögen von einer "Wunde, die in der Tiefe brannte" (73), tiefe Depressionen und Lebensekel sind die unweigerlichen Reaktionen auf die Betäubungsversuche. Als er am Ende der Erzählung einer Freundin von seinem Kriegserlebnis berichten soll, bringt Falk nur unzusammenhängende, fast surreale Impressionen hervor und erklärt: "Das Ungeheure [scil. des Kriegs] hatte mich nicht berührt, es lag am Grunde als

etwas Unerklärliches, das wie eine feurige Insel erschienen und versunken war" (82). Am Ende von Falks Erzählung steht somit eine Einsicht, die Sturm bereits zu Beginn des Romans ausgesprochen hatte: das Kriegserlebnis läßt sich nicht deuten, seine Interpretationen sind zumeist Abstraktionen von "ideologischer Willkür" (26).

Sturms Erzählung über Falk bricht mitten im Satz ab. Als nach einem feindlichen Angriff der Unterstand der Offiziere im Dunkel liegt, ergreift Sturm die Manuskripte, aus denen er vorgelesen hat, zündet sie an und schafft so Licht. Sturm und seine wackeren Gefährten treten gegen die englische Infanterie an zum letzten Gefecht. Sturm stirbt als letzter, inmitten des Untergangs empfindet er "ein seltsames Gefühl des Unbeteiligtseins": "Sein letztes Gefühl war das des Versinkens im Wirbel einer uralten Melodie" (86). Mit diesem Satz endet der Roman, auf dessen letzten Seiten eine doppelte Distanzierung stattfindet. Der Erzähler Sturm distanziert sich von seinem traurigen Helden Falk, indem er mit der Erzählung ein Feuer anzündet; der Erzähler Ernst Jünger distanziert sich von seinem Helden Sturm, indem er ihm einen schönen 'unbeteiligten' Tod sterben läßt. Die beiden Distanzierungen haben jedoch eine unterschiedliche Bedeutung. Um sich von der mangelnden Qualität der Erzählung "Falk" und der Existenzproblematik dieses "Dichters ohne Worte" (72) zu befreien, wäre es hinreichend gewesen, wenn Jünger Sturm das Manuskript der Erzählung hätte verbrennen lassen. Mit dem Tod Sturms nimmt Jünger jedoch eine symbolische Korrektur seiner Autobiographie vor, er läßt gleichsam einen Teil seiner selbst sterben. In Falk ist die Zukunft der Gestalt Sturms antizipiert, die Problematik des Dichters, dem zur Deutung seines Kriegserlebnisses die Worte fehlen: dies ist exakt die Problematik des Offiziers Ernst Jünger, der in der Nachkriegszeit an allen Versuchen einer literarischen Deutung des Krieges scheitert, die "über das rein Tatsächliche hinausgehen" (41). Indem Jünger seinen Protagonisten noch im Krieg sterben läßt, charakterisiert er abermals seine eigenen Deutungsversuche als Irrweg.

Die Gestalt Sturms hat weder eine Vergangenheit noch eine

Zukunft, ihre Biographie fügt sich nicht dem Schema eines Entwicklungsromans, sie ist zerstückelt in fragmentarische Erzählungen über die "Typen" (31) Tronck, Kiel und Falk, die in immer größerer Intensität den Identitätskonflikt Sturms und Jüngers abbilden. Mit dem Tod Sturms versucht Jünger sich von dem auswegslosen Konflikt zwischen "aktiver" und "kontemplativer" Natur zu befreien: geopfert wird die kontemplative Natur des nach dem Sinn des Krieges suchenden Schriftstellers.

Ich möchte abschließend zeigen, daß es eine unabhängige Bestätigung für die hier nur skizzierte Interpretation des Romans gibt. Der symbolischen Korrektur seiner Biographie, die Jünger in seinem Roman Sturm vornimmt, entspricht die faktische Korrektur, die er vier Monate nach der Publikation des Romans vollzieht. Am 31. 8. 1923 verläßt Jünger die Reichswehr, die ihm nach Kriegsende keine Fortsetzung seiner "heroischen" Karriere ermöglicht hat. Am 26. 10. 1923 beginnt Jünger in Leizig das Studium der Zoologie.[26] Zugleich gibt er die "kontemplative" Suche nach dem Sinn des Kriegserlebnises auf. Der soldatische Nationalist, der sich erstmals am 23. 10. 1923 in Hitlers Völkischem Beobachter zu Wort meldet, sucht nicht mehr nach dem Sinn des Krieges, sondern proklamiert einen dem Krieg apodiktisch zugeschriebenen Sinn - und eine "Revolution", die "das Wort durch die Tat" ersetzen soll, "die Tinte durch das Blut, die Phrase durch das Opfer, die Feder durch das Schwert."[27] Sowohl in seiner umfangreichen Publizistik als auch in den Neubearbeitungen seiner Kriegsbücher aus der Mitte der zwanziger Jahre schlachtet Jünger diesen völkisch-nationalistischen "Sinn" des Krieges bedenkenlos aus.

Der Roman Sturm ist mithin die letzte "kontemplative" und zugleich die kritischste und zweiflerischste Auseinandersetzung Jüngers mit seinem Kriegserlebnis: sie führt zu einer radikalen Destruktion jener Ideologien, die er in den beiden ersten Kriegsbüchern vertreten hatte und die er, mit gewissen Modifikationen und Aktualisierungen, in deren Neubearbeitungen weiter vertrat. Sturm ist zweifellos die literarisch avancierteste der ersten drei schriftstellerischen Arbeiten Jüngers; das gera-

de sie dem Vergessen anheimfiel, könnte ein Indiz dafür sein, daß Jünger sie hätte im Gedächtnis behalten können nur als Erinnerung an ein Scheitern.

Anmerkungen

1 Vgl. z.B. Helmut Kaiser: Mythos, Rausch und Reaktion. Der Weg Gottfried Benns und Ernst Jüngers, Berlin (DDR) 1962 und Hans-Joachim Bernhard: Die apologetische Darstellung des imperialistischen Krieges im Werk Ernst Jüngers. In: Weimarer Beiträge, 9/1963, S. 321-325.

2 Vgl. z.B. Gerda Liebchen: Ernst Jünger. Seine literarischen Arbeiten in den zwanziger Jahren. Eine Untersuchung zur gesellschaftlichen Funktion von Literatur, Bonn 1977 und Wolfgang Kaemfer: Ernst Jünger. Stuttgart 1981.

3 Siehe den Titel von Hans-Joachim Bernhard, a. a. O.

4 Vgl. Paul Levi: Drei Kriegsbücher. In: Das Tage-Buch 2/11 (11.1. 1930), S. 59-64.

5 Vgl. Erich Mühsam: Erzählende Literatur. In: Fanal 5/5 (Februar 1931), S. 11-116 und 111-112.

6 Johannes R. Becher in Die Welt am Abend 1927; zitiert nach einem Abdruck unter dem Titel Nationalisten und Kommunisten, in: Arminius. Kampfschrift für deutsche Nationalisten. Im Verein mit Ernst Jünger und Wilhelm Weiss herausgegeben von Helmut Franke. 15/8 (10. 4. 1927), S. 13-14 bes. S. 13. - An der Authentizität des von mir im Originalabdruck noch nicht aufgefundenen Becher-Zitats habe ich keinen Zweifel, da sich ein ähnliches Lob von Jüngers Kriegsbuch findet bei Johannes R. Becher: Der Krieg. In: Der Krieg. Das erste Volksbuch vom großen Krieg. Berlin, Wien, Zürich (1929). S. 5-10, bes. S. 8.

7 Jünger, Ernst: Das abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht. Berlin 1929. S. 137.

8 In der Rekonstruktion der Entwicklung der jugendlichen Jün-

ger folge ich Wolfgang Günther: Spiel, Kampf und Arbeit als Formen der Selbstbildung im Frühwerk Ernst Jüngers. Diss. phil. Kiel 1966.

9 Jünger, Ernst: Das abenteuerliche Herz, a. a. O.

10 Vgl. Karl Otto Paetel: Ernst Jünger. Weg und Wirkung. Stuttgart 1949. S. 77.

11 Jünger, Ernst: Das abenteuerliche Herz, a. a. O., S. 140.

12 Des Coudres, Hans Peter: Bibliographie der Werke Ernst Jüngers. Stuttgart 1970. S. 80.

13 Jünger, Ernst: Der Kampf als inneres Erlebnis. Berlin 1926^{2}. S. XII.

14 Jünger, Ernst: Stahlgewitter, Berlin 1922^{2}, S. 231 und S. I.

15 Becher, Johannes R.: Der Krieg, a. a. O., S. 8.

16 Vgl. Armin Mohler (Hrsg.): Die Schleife. Dokumente zum Weg von Ernst Jünger. Zürich 1955. S. 56-77.

17 Unveröffentlichtes Typoskript.

18 Jünger, Ernst: Der Kampf als inneres Erlebnis, a. a. O., S. 30.

19 Ebd. S. 81/82.

20 Ebd. S. 314.

21 Des Coudres, Hans Peter: Nachwort zu: Ernst Jünger: Sturm. Olten 1963. S. 99.

22 Zitiert wird nach: Ernst Jünger: Sturm. Stuttgart 1979.

23 Jünger, Ernst: Kampf als inneres Erlebnis, a. a. O., 92.

24 Vgl. Karl Prümm: Die Literatur des soldatischen Nationalismus der 20er Jahre (1918-1933). Gruppenideologie und Epochenproblematik, Kronberg/Taunus 1974. S. 177 und Karl Heinz Bahrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk, München 1978. S. 128/129.

25 Vgl. Hans Peter Des Coudres, a. a. O., S. 35.

26 Vgl. Hans Peter Des Coudres, a. a. O., S. 80.

27 Vgl. Ernst Jünger: Revolution und Idee. In: Völkischer Beobachter, 23/24. 9. 1923. Dieser von Marjatta Hietala (Der neue Nationalismus in der Publizistik Ernst Jüngers und des Kreises um ihn 1920-1933, Helsinki 1975. S. 55) entdeckte Artikel ist in der Jünger-Forschung bisher ignoriert worden, obgleich er die entscheidende Bruchstelle zwischen dem Schriftsteller und dem politischen Propagandisten Jünger markiert. - Jünger selbst entsinnt sich auch dieses Artikels nicht (Brief an Verf. vom 9. 12. 1979).

Wolfgang D ü s i n g (Trier)

Döblins Berlin Alexanderplatz und die Tradition des Entwicklungsromans

Brecht spricht in einem Brief an Döblin aus dem Jahre 1938 von den "vielfachen Neuerungen", die dieser in die Literatur eingeführt habe. Er nennt zwar kein Werk ausdrücklich, aber es gilt sicher auch für den Berlin Alexanderplatz, wenn er feststellt: "(...) für die Beschreibung der Stellung des Individuums in Massenvorgängen und seiner Entwicklung haben Sie der Epik völlig neuartige Gesichtspunkte geliefert."[1] Was Brecht hier ganz selbstverständlich nebeneinander stellt - das "Individuum in Massenvorgängen" und seine "Entwicklung" -, ist für die Forschung - soweit sie Berlin Alexanderplatz betrifft - zu einem strittigen Problem geworden. Das Werk wird einmal als Großstadtroman, ein andermal als Bildungsroman bezeichnet, wobei das eine mit dem anderen in Widerspruch zu stehen scheint. Gegen diese Auffassung wendet sich Susanne Ledanff in einem jetzt erschienenen Aufsatz, in dem sie das komplexe Verhältnis zwischen Großstadtroman und Biberkopf-Fabel untersucht und zu dem Ergebnis kommt, daß es sich um einen "großstädtischen Bildungsroman" handelt.[2] Sie kann sich dabei u.a. auf Äußerungen von W. Benjamin stützen, der die "Geschichte dieses Franz Biberkopf die 'Education sentimentale' des Ganoven" und die "äußerste, schwindelnde, letzte, vorgeschobenste Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans" nennt.[3] Ähnlich urteilen auch W. Jens und R. Links.[4] F. Martini betont, daß der Roman "gleichsam zwei 'Helden'" habe, die Großstadt und Franz Biberkopf. Dieser lasse "typische Züge des 'Helden' des deutschen Entwicklungsromans" erkennen. Allerdings räumt

er ein, daß die überraschende Wandlung Biberkopfs nicht der Tradition des Bildungsromans entspreche. Er unterscheidet deshalb den "klassischen Formtypus von Entwicklung und Entscheidung" von einem zweiten Typus, "der durch die Begriffe Durchbruch und Verwandlung charakterisiert wird."[5]

Dieser Auffassung kann sich A. Schöne nicht anschließen, der das Werk als Großstadtroman interpretiert und ausdrücklich betont, daß Biberkopf sich nicht allmählich entwickelt, sondern "mit einem Schlage" wissend wird. Der Roman ist seiner Auffassung nach "keineswegs eine Variante des großen alten Erziehungs- und Entwicklungsromans, sondern Geschichte dessen, der sich gerade nicht erziehen läßt, der sein Ziel gerade nicht auf dem Weg organischer Entfaltung erreicht, sondern im Zusammenbruch." Nicht der Bildungsroman, sondern die Parabel vom Jedermann bildet für Schöne den Hintergrund des Werks.[6] V. Klotz nennt als literarisches Muster deneben auch Goethes Faust, jedoch nicht den Bildungsroman.[7] J. Jacobs kommt, was die Beziehung des Berlin Alexanderplatz zum Bildungsroman angeht, ebenfalls zu einer ablehnenden Beurteilung.[8] Diese Auswahl an Belegen mag genügen, denn jedes weitere Beispiel bestätigt nur, daß es zu der hier erörterten Frage zwei einander entgegengesetzte Auffassungen gibt. Neue Aspekte, die eine Entscheidung vielleicht erleichtern, könnten sich jedoch ergeben, wenn man die Voraussetzungen der Wandlung Biberkopfs und diese selbst noch einmal genauer betrachtet.[9]

Biberkopfs Geschichte ist bis zu seiner Wandlung durch drei Ereignisse gegliedert, die er als unverschuldete Schicksalsschläge empfindet. Da ist zuerst die Enttäuschung über seinen Kollegen Lüders, ein Hausierer wie Biberkopf, der dessen Renommieren mit beruflichen und erotischen Erfolgen zu seinem Vorteil ausnützt. Biberkopf lernt jedoch aus dem Vorfall nichts, sondern provoziert durch seine Selbstgefälligkeit und Selbstüberschätzung einen Racheakt Reinholds, bei dem er einen Arm einbüßt. Reinhold, ein Berufsverbrecher, übt eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf ihn aus. Diese Beziehung bestimmt wesentlich seine weitere Entwicklung, vor allem deren negative

Tendenzen. Reinhold ist der Stärkere, Biberkopf bewundert ihn und unterwirft sich ihm - eine Figurenkonstellation, die Döblin auch in anderen Werken gestaltet hat.[10] Biberkopf unterstützt Reinhold zunächst bei einem - wie es der Erzähler nennt - "schwunghaften Mädchenhandel" (185).[11] Der zwanghafte Charakter dieses Verhaltens, Reinholds neurotische Beziehung zum weiblichen Geschlecht, wird Biberkopf jedoch nicht bewußt. Er fühlt sich sogar berufen, diesen durch gutes Zureden zu bessern. Reinhold beantwortet die Einmischung mit einer brutalen Abwehrreaktion, bei der Biberkopf, wie erwähnt, seinen rechten Arm verliert.

Nach der Genesung beginnt alles noch einmal: "So ist zum drittenmal Franz Biberkopf nach Berlin gekommen. Das erstemal wollten die Dächer abrutschen, die Juden kamen, er wurde gerettet. Das zweitemal betrog ihn Lüders, er soff sich durch. Jetzt, das drittemal, der Arm ist ihm ab, aber er wagt sich kühn in die Stadt." (251) An dieser Stelle wird bereits deutlich, wie sehr das Leben Biberkopfs von eigentümlichen Wiederholungen, geradezu von einem "Wiederholungszwang", wie Freud das Phänomen nannte,[12] geprägt ist. Diesem Zwang entkommt er auch jetzt nicht. Da sein ursprünglicher Vorsatz, den er nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis faßte, nämlich anständig zu bleiben, von der Welt so wenig belohnt wurde, gibt er ihn endgültig auf. Er wird Zuhälter, gerät wieder in Verbindung mit Reinhold und provoziert durch seine unbelehrbare Selbstüberschätzung, aber auch durch seinen Wunsch nach Bestätigung und Anerkennung den dritten und schwersten "Sicksalsschlag". Leichtsinnig setzt er das Leben seiner Geliebten, der Prostituierten Mieze aufs Spiel, indem er Reinhold von ihr erzählt und so dessen Neugier und Neid erregt. Reinhold, der die Gewalt und das Böse verkörpert, wird zum Mörder des Mädchens.

Dieser Verlust führt bei Biberkopf zum Zusammenbruch, zu seiner Einlieferung in die Heilanstalt Buch, wo sich dann die Peripetie vollzieht. Damit befreit er sich auch von dem bisher sein Leben bestimmenden Wiederholungszwang. Dreimal - wenn man die erste, durch die Zuchthauspsychose verursachte Krise

mitberücksichtigt, sogar viermal - scheitert Biberkopf bei seinem Versuch, in Berlin wieder Fuß zu fassen und ein normales Leben zu führen. Döblin war von der Existenz eines solchen Zwanges überzeugt: "Es gibt Wiederholungen in Menschenschicksalen, die einen geradezu dämonischen Zug enthalten."[13]

Was man psychologisch als Wiederholungszwang bestimmen kann, entspricht auf der Ebene literarischer Darstellung einer in Döblins Werken immer wieder beobachtbaren und auch schon beobachteten Tendez zu zyklischer Formung.[14] Das beginnt mit seinem ersten Roman. Schon im Titel weisen Die drei Sprünge des Wang-lun auf das Strukturgesetz einer variierenden Wiederholung hin. Sie prägt auch noch das Spätwerk Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende. Das im Hamlet-Roman nach dem Muster des Spiels im Spiel in Shakespeares Hamlet aufgeführte Theaterstück, in dem die Spieler in einem Bus immer wieder die gleiche Strecke durchfahren, symbolisiert den Wiederholungszwang im Leben der Figuren. Eine aus der Vergangenheit stammende, dem Bewußtsein entzogene Determination beeinflußt ihr Verhalten, das jedoch durch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Lebensgeschichte von diesem Zwang befreit werden kann. Das Ich ist nach A. Mitscherlich gerade "dadurch ausgezeichnet, daß es modifizierend auf diesen starren biologischen Wiederholungszwang einwirken kann."[15] Deshalb ist es konsequent, daß sich Edward, die Hauptfigur des Hamlet-Romans, nach der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der damit verbundenen Überwindung seiner Identitätskrise von dem Theaterstück distanziert. "Was mich anlangt", erklärt er gegen Ende des Romans, "so ziehe ich jetzt das Theaterstück zurück. Wir fahren nicht in der Runde, nein wir fahren nicht in der Runde" (570).[16]

Neben der mit dem Berlin Alexanderplatz vergleichbaren Thematik des Wiederholungszwangs verdient noch eine strukturelle Analogie besondere Aufmerksamkeit. Die Entwicklung Edwards verläuft nicht linear, von der Gegenwart in die Zukunft gerichtet, sondern umgekehrt, als Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Sie vollzieht sich als "dramatische Selbstanalyse", wie der Erzähler bemerkt (429). Edwards Ringen um

Wahrheit bringt ein verborgenes Trauma ans Licht, das nicht nur ihn, sondern die gesamte Familie betrifft.

Eine frühe Form des hier skizzierten analytischen Prozesses liegt dem in Sanatorium spielenden Kapitel des Berlin Alexanderplatz zugrunde. Biberkopfs Wandlung kommt nicht unmotiviert, sie vollzieht sich in einer großen Traumszene. In dieser Szene setzt er sich mit den traumatisch erfahrenen Schicksalsschlägen auseinander, die er bisher immer nur verdrängte. Er erlebt in einer konzentrierten Form noch einmal die entscheidenden Stationen seines Lebensweges. Die schrecklichen Situationen erinnern an seine Schuld, aber auch an die hoffnungslose Unterlegenheit eines ehemaligen Transportarbeiters und entlassenen Strafgefangenen, der den komplizierten Spielregeln menschlichen Zusammenlebens in einer modernen Großstadt nicht gewachsen ist. Einsicht, Bewußtwerdung führt deshalb zur Wandlung: "Es war ein Enthüllungsprozeß besonderer Art" (487).[17] Er vollzieht sich in einem Bereich, der vom Getriebe der Großstadt getrennt ist. Biberkopf, bisher nur mitgerissen vom Strom des Großstadtlebens, wird nun isoliert und mit sich selbst konfrontiert. Mit Begriffen aus Döblins theoretischen Schriften könnte man sagen, die Phase der "Kommunion", in der Biberkopf nicht als selbstständiges Ich, sondern als Element einer Millionenstadt existierte, wird abgelöst durch eine Phase der "Individuation", in der er zur Person wird.[18] Dieser Wechsel zwischen zwei extremen Positionen, einer Kollektivität ohne Ichbewußtsein und einem Ichbewußtsein, das sich bis zum Solipsismus steigert, ist charakteristisch für viele Figuren Döblins. Da sich in jeder dieser Phasen nur ein Teil des Ich und nicht die Person in ihrer Totalität verwirklicht, betont Döblin die "Unvollendbarkeit" des menschlichen Daseins.[19] Ein zentrales Thema seiner theoretischen Schriften wie seiner Romane ist deshalb eine niemals zur Ruhe kommende "Ichsuche".[20] Diese Formulierung erinnert an die Romantheorie des frühen Lukács. Er nennt die Romanfiguren "Suchende" und sieht die "innere Form" des Romans geprägt durch "die Wanderung des problematischen Individuums zu sich selbst".[21]

Döblin faßt das Ziel der "Ichsuche" mit dem Bild von der Geburt eines "neuen Menschen" zusammen. Tod des alten und Geburt eines neuen Ich vollziehen sich in Buch: "Gestorben ist in dieser Abendstunde Franz Biberkopf, ehemals Transportarbeiter, Einbrecher, Ludewig, Totschläger. Ein anderer ist in dem Bett gelegen. Der andere hat dieselben Papiere wie Franz, sieht aus wie Franz, aber in einer anderen Welt trägt er einen neuen Namen." (475) Die Wandlung Biberkopfs bereitet sich vor durch eine Regressionsphase, einen "Stuporzustand" (456), wie die Diagnose lautet. Archaische Schichten des Ich werden freigelegt, vormenschliche Seinsstufen, die nach Döblins Ichtheorie immer noch am Aufbau der Psyche beteiligt sind. In einer späteren Phase erscheint der Tod, mythisiert wie die Naturgewalten, wie die Hure Babylon und andere Figuren, die Biberkopfs Lebensweg begleiteten, ohne daß er sie bemerken wollte. Die Wiederkehr des Verdrängten führt nun zu einer Auseinandersetzung, zu einem inneren Dialog. Es ergibt sich die Einsicht, daß der untergeht, der sich um jeden Preis bewahren will, und nur der ein Lebensrecht hat, der die Ichbezogenheit überwinden und sich in das Ganze einfügen kann. Isaaks Opferung, die Parabel vom Brotbacken und vieles andere wird leitmotivisch zitiert als Gleichnis einer Haltung, die von Biberkopf angesichts des Todes angenommen wird. Indem Biberkopf auf das "langsame Lied" des Todes hört, verliert die große Gegenspielerin, die Hure Babylon ihren Einfluß. Jedoch nicht eine mehr oder weniger allgemeingültig formulierbare Einsicht ist das wesentliche Resultat der Szenen in Buch, sondern die Wandlung der Hauptfigur. Sie vollzieht sich in einer Weise, die nicht frei ist von masochistischen Zügen. Biberkopf erlebt z.B., wie sein Körper zentimeterweise vom beilschwingenden Tod zerhackt wird. Selbsterkenntnis setzt die Begegnung mit dem Tod und die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit voraus: "Franz sitzt halb auf (...) Er zittert, was hat der Tod gesagt. Er muß wissen, was der Tod gesagt hat. Die Tür geht auf. Nu wirds kommen. Das Theater, es geht los." (469)

Auf der Bühne der Erinnerung erscheinen die Figuren und Stationen, die seinen bisherigen Lebensweg bestimmten. Noch einmal wird die vom Wiederholungszwang geprägte Vergangenheit lebendig. Lüders, Reinhold, Ida und Mieze treten auf. Leitmotivisch klingt die Aufforderung durch: "Herankommen lassen. Herankommen lassen", also nicht vor der Begegnung fliehen, wie bisher (468, 470, 472). Mit dieser einmaligen Wiederkehr der Vergangenheit ist es jedoch nicht getan. Auch im Detail bestätigt sich die zyklische Struktur des Romans. Die entscheidenden Szenen werden noch einmal erinnert und vollenden so den Prozeß der Umkehr. Das gewandelte Verhältnis zu seiner Vergangenheit verändert auch Biberkopfs Beziehung zu sich selbst und zur Welt. Er, der bisher sein Leben auf fragwürdige Weise fristete, nimmt nach seiner Genesung nun auch eine Arbeit an. Damit erhält seine neu erworbene Ich-Identität auch eine soziologische Dimension.

Wie verhält sich nun Biberkopfs Geschichte zum herkömmlichen Entwicklungsroman? An dieser Stelle empfiehlt es sich, eine terminologische Differenzierung, die schon mehrfach vorgeschlagen wurde, zu übernehmen. Der Begriff Bildungsroman soll nur für den Roman der Goethezeit gelten. Mit der Auflösung des klassischen Humanitätsideals wandelt sich auch der Bildungsroman, weshalb der umfassendere Terminus Entwicklungsroman für die späteren Werke dieser Gattung angemessener ist.[22]

Der Erzähler faßt die Biberkopf-Fabel im Prolog zusammen und interpretiert sie mit Wendungen, die genau dieser Gattung entsprechen. Von Biberkopfs "Lebensplan" ist die Rede, von einer "Gewaltkur", wodurch sein Leben einen "Sinn" bekomme. Auch auf den repräsentativen Charakter dieses Lebensweges weist der Erzähler ausdrücklich hin. Die bei aller Veränderung sich durchhaltende zyklische Struktur wird ebenfalls bereits angedeutet: "Wir sehen am Schluß den Mann wieder am Alexanderplatz stehen, sehr verändert, ramponiert, aber doch zurechtgebogen." (5)

Auf diese und ähnliche Ausführungen, in denen die didaktische Intention des Erzählers zum Ausdruck kommt, stützen sich die

Vertreter der Auffassung, daß Berlin Alexanderplatz in der Tradition des Entwicklungsromans steht. Die Gegner führen vor allem drei Argumente an: 1. das zentrale Thema ist die Darstellung der Großstadt, sie macht den Rang des Werkes aus. 2. Die Hauptfigur, ein Großstadtproletarier, der aus dem Gefängnis kommt und wieder in kriminelles Milieu gerät, hat mit dem Helden des Entwicklungsromans nichts mehr gemein. 3. Die Wandlung der Hauptfigur vollzieht sich nicht in einer allmählichen Entwicklung, sondern als plötzlicher Umbruch.[23] Gegen den ersten Einwand ist geltend gemacht worden, daß es vielfältige Korrespondenzen zwischen der Biberkopf-Geschichte und dem Le der Großstadt gibt.[24] Die Großstadt ist für Döblin, um ein häufig zitiertes Bild zu gebrauchen, der "Korallenstock für das Kollektivwesen Mensch".[25] Die durch das Großstadtleben evident gewordenen kollektiven Voraussetzungen des menschlichen Daseins stellt Döblin vor allem durch die Verwendung moderner Erzähltechniken dar. Die dadurch zum Ausdruck kommende wechselseitige Verschränkung von Berlin-Szenen und Biberkopf-Geschichte verbietet eine strikte Entgegensetzung von Großstadt-Roman und Entwicklungsroman. Berlin Alexanderplatz ist ein Großstadt-Roman, der wesentlich strukturiert wird durch die Entwicklungsgeschichte der Hauptfigur, so wie umgekehrt die Persönlichkeit dieser Hauptfigur, ihre Ich-Identität wesentlich durch die Einflüsse der Großstadt gebildet wird.

Biberkopf ist zu keinem Zeitpunkt die autonome Person des klassischen Bildungsromans, sondern vielfältig determiniert. Aber das schließt nicht aus, daß er eine Entwicklung durchmacht, allerdings eine negative. Er verliert immer mehr die Fähigkeit zu selbständigem Handeln und beschränkt sich auf ein passives Reagieren. Der Verlust seines Armes symbolisiert den fortschreitenden Abbau seiner Persönlichkeit bis zu dem Umschlagspunkt in Buch. So wesentlich die Tatsache auch ist, daß Biberkopf im Unterschied zum Helden des traditionellen Bildungsromans aus proletarischem, z.T. auch kriminellem Milieu stammt, die Zuordnung zum Entwicklungsroman wird dadurch nicht tangiert.

Die Abkehr vom bürgerlichen Romanhelden, die in der Figur des Franz Biberkopf zum Ausdruck kommt, vollzieht sich vor dem Hintergrund fundamentaler Veränderungen im Roman des 20. Jahrhunderts. Das "Leben des problematischen Individuums", das zentrale Romanthema nach Lukács,[26] ist im modernen Roman so destruiert worden, daß nicht mehr Bildungs- und Entfaltungsmöglichkeiten thematisiert werden, sondern die Möglichkeiten und Grenzen von Individualität überhaupt. Nietzsches Ichkritik und Machs einflußreiches Diktum vom "unrettbaren Ich" bestimmen, neben anderen Einflüssen, die "Ichsuche" in Döblins Romanen.[27] Das schließt jedoch nicht aus, daß unter veränderten Vorzeichen wesentliche Züge des Entwicklungsromans beibehalten werden.

Das wäre auch auf den dritten Einwand zu erwidern. Die Biberkopf-Geschichte enthält nicht eine starre, entwicklungslose Problematik, die dann abrupt zu einem guten Ende geführt wird. Eine vom Wiederholungszwang determinierte, abwärtsführende Entwicklung schlägt am Nullpunkt in ihr Gegenteil um. Die fortschreitende Zerstörung einer Persönlichkeit führt zu einer Krise, in der sich ein neues Ich aufbaut. Biberkopf wird aber nicht ein völlig anderer Mensch, sondern das neue Ich entsteht auf dem Wege einer Auseinandersetzung mit traumatischen Erfahrungen der Vergangenheit.

Der Schluß läßt manche Fragen offen, sie können hier unberücksichtigt bleiben. Wesentlich für das Verständnis von Biberkopfs Wandlung ist jedoch die Tatsache, daß sie auf einem analytischen Prozeß beruht, der die im Hamlet-Roman dargestellte psychoanalytische Entwicklung vorwegnimmt. Diese neue Konzeption von Entwicklung findet sich auch sonst im modernen Roman, etwa bei Doderer, der feststellt, Entwicklung setze immer 'Verwicklung' voraus.[28] Berlin Alexanderplatz ist demnach ein Großstadtroman mit einer integrierten Entwicklungsgeschichte, deren zentrale Phase analytisch dargestellt wird. Es geht dabei nicht um die Realisierung eines Persönlichkeitsideals, sondern elementarer um "Ichsuche". Nach dem Aufbau einer neuen Ich-Identität könnte Franz Biberkopfs Bildungsroman im traditionel-

len Sinne beginnen. Etwas Ähnliches war geplant, aber es ließ sich nicht durchführen. Döblins Auffassung von der Vollendbarkeit des menschlichen Daseins ist der tiefere Grund für den fragmentarischen Schluß des Romans.

Anmerkungen

1 Brecht, Bertolt: Briefe. Hrsg. u. kommentiert v. G. Glaeser. Frankfurt a. M. 1981. S. 375.

2 Ledanff, Susanne: Bildungsroman versus Großstadtroman: Thesen zum Konflikt zweier Romanstrukturen, dargestellt am Beispiel von Döblins Berlin Alexanderplatz. Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge und Musils Mann ohne Eigenschaften. In: Sprache im technischen Zeitalter, 78 (1981), S. 98.

3 W.Benjamin, Walter: Krisis des Romans: Zu Döblins Berlin Alexanderplatz. In: W. B.: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften, 2. Bd., Frankfurt a. M. 1966. S. 443.

4 Jens, Walter: Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen 1962[5]. S. 49. - Roland Links: A. Döblin. München 1981. S. 137 f.

5 Martini, Fritz: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart 1954. S. 349 f.

6 Schöne, Albrecht: Döblin: Berlin Aledanderplatz. In: Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Benno v. Wiese. Düsseldorf 1965. Bd. 2, S. 298. u. 300.

7 Klotz, Volker: Agon Stadt: Döblins Berlin Alexanderplatz. In: V.K.: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin, München 1969. S. 409.

8 Jacobs, Jürgen:Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman, München 1972. S. 250.

9 Die Untersuchung geht damit einen anderen Weg als die Stu-

die von S. Ledanff (Anm. 2), die vor allem das Verhältnis der Großstadtdarstellung zur Biberkopf-Geschichte behandelt. Hier steht dagegen die Biberkopf-Geschichte im Zentrum.

10 Vgl. das Verhältnis zwischen Karl, dem Repräsentanten des Bürgertums, und Paul, dem Revolutionär, in Pardon wird nicht gegeben.

11 Zitiert wird nach: A. Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Olten u. Freiburg i. Br. 1967.

12 Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. Studienausgabe. Hrsg. v. A. Mitscherlich u.a. Bd. 3, Frankfurt a. M. 1975. S. 229-233.

13 Döblin, Alfred: Metapsychologie und Biologie. In: Neue Rundschau 33 (1922), Bd. 2, S. 1223.

14 Müller-Salget, Klaus: A. Döblin. Werk und Entwicklung, Bonn 1972. S. 120 ff., 165, 304 ff.

15 Mitscherlich, Alexander: Der Kampf um die Erinnerung, München Zürich 1975. S. 85 f.

16 Zitiert und nach: A. Döblin: Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende. Olten u. Freiburg i. Br. 1966.

17 Vgl. zum Folgenden W. Düsing: Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer, München 1982, S. 137 ff.

18 Döblin, Alfred: Unser Dasein. Olten u. Freiburg i. Br. 1964. S. 69 f.

19 Ebd. S. 238.

20 Ebd. S. 51.

21 Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Neuwied u. Berlin 1971. S. 51 u. 70.

22 Vgl. die zusammenfassende Darstellung der terminologischen Probleme bei Lotar Köhn: Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht. In: DVjs 42 (1968), S. 435.

23 Zu 1 s. Volker Klotz: Die erzählte Stadt, a.a.O., S. 372. Werner Welzig (Der deutsche Roman im 20. Jh., Stuttgart 1970) betont, "daß Berlin nicht Kulisse für das Schicksal Biberkopfs sein soll, sondern das Los Biberkopfs dazu dient, von der Existenz der Großstadt zu erzählen" (115) - Zu 2 s. Jürgen Jacobs: Wilhelm Meister und seine Brüder, a.a.O., S. 250. - Zu 3 s. Albrecht Schöne: Döblin: Berlin Alexanderplatz, a.a.O., S. 298.

24 Ledanff, Susanne: a.a.O., S. 94 ff.

25 Döblin, Alfred: Aufsätze zur Literatur, Olten u. Freiburg i. Br. 1963. S. 74.

26 Lukács, Georg: a.a.O., S. 67.

27 Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, Jena 1903[4]. S. 18, Anm. 2.

28 Heimito v. Doderer: Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers. 1940-1950, München 1964. S. 812.

Klaus B o h n e n (Kopenhagen)

Erzählen aus mythischer Erinnerung. Ein Versuch zu Döblins Berlin Alexanderplatz

In der Mitte von Berlin Alexanderplatz hält der Erzähler inne und fragt provozierend: "Aber ist das nicht gerade, um zu verzweifeln, welcher Sinn soll denn in diesem frechen, ekelhaften und erbärmlichen Unsinn liegen, welcher verlogene Sinn soll denn dahineingelegt werden und vielleicht gar ein Schicksal für Franz Biberkopf daraus gemacht werden?"[1] Dem Leser, dem sich der Zusammenhang des Ganzen noch nicht erschlossen hat, scheint zu diesem Zeitpunkt die Frage nicht unberechtigt; das Verwirrspiel des erzählerischen Arrangements läßt die sonst gewohnte Konsistenz in Aufbau und Handlungsführung durchaus vermissen, die "Geschichte vom Franz Biberkopf", von dem "ehemaligen Zement- und Transportarbeiter" (7), Totschläger, Zuhälter und Kleinkriminellen, entbehrt der überkommenen bildungsbürgerlichen "Tiefe", die Aufsplitterung des personalen Erzählersubjekts durch einmontierte Fetzen einer allzu alltäglichen Umwelt stört überdies jeden Ansatz einer Identifikationsmöglichkeit und drängt die Frage auf, was denn überhaupt an dieser Geschichte erzählenswert sei. Der Erzähler hat dies vorausgesehen und sucht den Leser zu Anfang von der Bedeutung des Erzählten zu überzeugen: "Aber es ist kein beliebiger Mann, dieser Franz Biberkopf. Ich habe ihn hergerufen zu keinem Spiel, sondern zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins." (37) Und dem verstockten Leser, der auch gegen Ende noch nicht den Sinn des "schweren, wahren und aufhellenden Daseins" des "Helden" einzusehen vermag, hält der Erzähler ebenso apodiktisch wie beschwörend entgegen: "Die

Dinge in diesem Buch Berlin Alexanderplatz vom Schicksal Franz Biberkopfs sind richtig, und man wird sie zweimal und dreimal lesen und sich einprägen, sie haben ihre Wahrheit, die zum Greifen ist." (372)

"Zum Greifen" allerdings - blickt man auf die erheblichen und neuerdings wieder intensivierten Forschungsbemühungen[2] - scheint die "Wahrheit" in diesem Buch allerdings doch nicht zu sein, denn auch vielmaliges - und mit sehr unterschiedlichen "Lupen" vorgenommenes - Lesen hat zu durchaus unterschiedlichen "Wahrheiten" geführt, die in weltanschaulicher Positionsbestimmung etwa von der Charakteristik des Romans als nihilistischer Zerfallsliteratur[3] bis zum Entwurf einer "christlichen Dichtung"[4] reichen - sieht man von Einzelfragen einmal ganz ab. Selbst Döblin war die "Wahrheit" wohl nicht immer "zum Greifen", vergleicht man seine Deutungen im Umkreis der Entstehungszeit des Romans[5] mit seinen rückblickenden Bemühungen im "Epilog"[6]. Die Verwirrung, die er damit angestiftet hat, spiegelt sich immer noch in der Forschung[7]. Der chamäleonartige Charakter, der Döblin für seine Zeitgenossen[8] wie für den heutigen Interpreten anhaftet[9], verliert sich auch nicht völlig, wenn man ihm das Recht einer intellektuellen, ästhetischen und religiösen Entwicklung konzediert: die durchaus nicht immer präzisen und sich gewiß nicht einem theoretischen Systementwurf verdankenden Erläuterungen seiner geistigen Position in den einzelnen Phasen seines Schaffens tragen erheblich zu Irritationen und Divergenzen bei. Sich auf Döblins Werk einzulassen, setzt nicht nur voraus, den jeweiligen Entstehungsrahmen eines Werks und die sich daraus ergebende Position eines Entwicklungsschrittes zu umreißen, sondern läßt es auch geboten erscheinen, Döblins sehr eigenwillige Terminologie in einen historischen Zusammenhang einzuordnen und sie so ihrer "Exklusivität" zu entkleiden.[10]

<u>Berlin Alexanderplatz</u> - und auch dies mag zu seiner Popularität, die Döblins sonstiges Werk nahezu verdrängte, beigetragen haben - bietet den Vorteil, an einer "Schnittfläche" der Entwicklung eine den Autor die erste Hälfte seines Lebens

beherrschende Problemstellung in aller Schärfe und Konsequenz sichtbar zu machen, ehe sich die Wege Döblins - vereinfachend gesagt - von Nietzsche weg und zu Kierkegaard hin[11] bewegen werden. Die in den Text so zahlreich eingeflochtenen Mythenanspielungen gewinnen dabei eine Funktion, die zwar auch den thematischen Entwicklungsgang und dessen innere Problemlage zu erläutern bestimmt ist, die darüber hinaus vor allem aber ihre Notwendigkeit darin findet, die im Erzählten entwickelte Problemstellung auch als Erzählproblem durchzuführen und so den Erzähler selbst im Erzählakt an dem zu messen, was er erzählt: im Erzählen aus mythischer Erinnerung stellt der von allen überkommenen Bindungen sich losreißende kritische Erzähler eine ebensolche Solidarität zur geistigen Kollektivtradition her, wie er seinen "Helden" zur Selbstbewahrung in kritischer Solidarität mit den ihn umgebenden gesellschaftlichen Kräften führt. Ob dies allerdings ohne weiteres "zum Greifen" ist, mögen diese Überlegungen zeigen.

II.

Die Voraussetzungen dafür seien in wenigen Punkten kurz skizziert:

1. Am meisten Anstoß erregt hat und am wenigsten geklärt dürfte bei Döblin die methodische Form seiner Denkprozesse sein, innerhalb der einzelnen Phasen wie im Überblick über die Gesamtentwicklung. Wo eindeutige Festlegungen erwartet und verlangt werden, finden sich nur - wie es scheint - permanente Positionsschwankungen. Der Grund dafür liegt darin, daß sich Döblin von Anfang an - seit seinen frühen Nietzsche-Studien[12] - nicht mit der antinomischen Form eines Denkens zufrieden geben mochte, die mit unvereinbaren Gegensätzen operiert und damit eine Kluft aufreißt, die sich in gesellschaftspolitischer Sicht in der Marxschen Formel von der "Entfremdung" niedergeschlagen hat. Nietzsches Aufspaltung von Geist und Leben hatte die Zeitgenossen zur Wahl gezwungen: entweder zur Apologetik der Naturdetermination oder zur Apotheose der Geistbestimmung. Der ersteren verdanken sich - wenn auch stärker geprägt durch

biologische und soziale Lehren - der Naturalismus wie die sich in den neunziger Jahren entfaltende Heimat-, Bauern- und völkische Literatur[13], der zweiten die geistbestimmte Artistik von Symbolismus, Jugendstil oder Neuromantik. Gleichzeitig jedoch und parallel dazu - entfaltet sich ein Bedürfnis, das sich als noch unbestimmter Ruf nach "Erlösung" artikuliert, sichtbar etwa an einer Gedichtsammlung R. Dehmels von 1891 mit dem Titel Erlösungen, der im Expressionismus dann geradezu als Erlösungspathos durchbricht.[14] Döblin steht in dieser Tradition, sieht die Konsequenz des Entweder-Oder und sucht der Antagonismus-Konzeption eine neue "Logik" entgegenzuhalten: ein Denken aus der Ambivalenz des Sowohl-als-auch. Er selbst nennt dies Denkverfahren "dialektisch"[15], grenzt es aber ebenso entschieden ab von der Hegelschen Dialektik der Vernunft wie von der Marxschen materialistischen Dialektik:[16] beide scheinen ihm Abhängigkeiten und Unterordnungen zu setzen, die weder dem "Leben" noch dem "Geist" gerecht zu werden vermögen und in ihrem Drang nach Systematik lebendige Offenheit wie individuelle Entwicklung verhinderten. Diese Ambivalenz des Sowohl-als-auch bestimmt sein Denken, und von daher wird verständlich, daß er Kollektiv und Ich ebenso als zusammengehörig denkt wie Bewahrung und Revolution oder Sozialismus und Individualismus oder Solidarität und Selbstbehauptung.[17] Darin liegt die logische Verständnisvoraussetzung für Berlin Alexanderplatz.

2. Diese Vorstellungen nehmen konkretere Form an in seinen Überlegungen zum Problemkomplex des Verhältnisses von "Geist" und "Natur", wie er seit Nietzsche als eine Herausforderung für die Metaphysik der "Moderne" anzusehen war. Auch hier entzieht sich Döblin jeglicher metaphysischen Systematik, sondern bewegt sich innerhalb eines Denkens, das nicht nur - wie er sagt - "von seinem (des Schriftstellers) - je nachdem - philosophischen oder psychologischen oder biologischen oder sozialen oder ethischen Willen" bestimmt ist, sondern von allen diesen gleichermaßen.[18] Charakteristisch ist eine Verbindung von naturwissenschaftlicher und naturmystischer

Betrachtungsweise, die ihren Kernpunkt in einer biologisch-organizistischen Auffassung sozialer und psychischer Phänomene hat.[19] Von hier aus kommt er zu seiner - historisch gesehen - vielleicht bedeutsamsten Festlegung: der Anerkennung der modernen industriellen Welt als einer für den Menschen lebensvitalen und ihn erst zu sich führenden Naturkraft.[20] "Wohin die Fahrt geht"[21] für den ins Kollektiv eingebundenen Menschen der - "Korallenstöcken" gleichenden - Großstädte, ist im klar: "Das Kollektivwesen Mensch stellt als Ganzes erst die überlegene Art Mensch dar."[22] Die Beschreibung dieses Kollektivcharakters schwankt bei Döblin zwischen Hymnik und Beschwörung, genaueren Begründungen entzieht er sich durch Bemerkungen wie: "Naturkräfte dieser Art und ihre Äußerungen stellt man nur fest."[23] Natur als "soziale Natur", zunächst "leidenschaftlich erforscht", "später" ein "Geheimnis", das "zu fühlen und auf ihre Weise auszusprechen (...) die große geistige Aufgabe dieser Epoche"[24] sei - dies ist für ihn der Orientierungspunkt, der ihm die zugleich doch gesehene "Barberei dieser Periode"[25] überwinden hilft. Das "Faktum", daß "die Welt (...) ein Gesellschatfswesen" baut[26], erscheint begründet durch einen "Gesellschaftstrieb",[27] und dieser ist eine biologisch tief verwurzelte Naturkraft. Oder - wie Döblin die ihm eigene Naturmetaphysik plastisch veranschaulicht -: "Die Menschen, wie sie sich an die Natur werfen, scheinen wie verhungert danach."[28]

Dem "Ich in der Natur" tritt allerdings das "Ich über der Natur"[29] zur Seite. Es ist die Denkbewegung des Sowohl-als-auch: ein "Freiheits- und Unabhängigkeitsgefühl[30] wird dem "an die Natur werfen" entgegengehalten, so daß der "Hunger" auf Natur kanalisiert wird durch eine Instanz, die sich mit Bewußtsein von "Hunger" steuern läßt und in dessen Befriedigung Erfüllung erfährt. Diese Instanz wird von Döblin "Ich selbst"[31], das "denkende, bewußte Ich"[32], das "beobachtende Ich"[33] oder das "aufmerkende denkende und wertende Ich"[34] genannt. Es ist die wachsame Bewußtheit, die "Geistigkeit", eine Naturkraft des einzelnen Menschen, die erst das Ganze des Kollektivwesens Mensch und damit das "Geheimnis" der Natur zu tragen vermag.[35]

Döblin spricht von der "Vergeistigung von realen Vorgängen", die "in solchen anfänglichen Epochen vor ungeheure Aufgaben gestellt" sei,[36] die aber gerade dadurch eine besondere Aufgabe erhält. Ich und Natur in ihrer je besonderen Qualität zu beschreiben und sie beide zugleich als Träger einer alles begründenen Substanz zu erhalten, das ist Döblins Versuch, einem antinomischen Wirklichkeitsbild zu entrinnen und gleichermassen "Wahrheit" der Natur wie Identität des Ich zu sichern.

3. Die Konsequenzen für eine Poetik des literarischen Werks wie für den Erzählprozeß sind nur aus dem Zusammenhang dieser Denkweise zu verstehen. Döblin sucht Selbstaufgabe und Selbstbehauptung des denkenden Schriftsteller-Ich als notwendigen Bestandteil des Schreibens wie als dessen Inhalt zu integrieren.[37] In sich steigernden Wendungen pointiert er dabei zunächst die isolierte und sich von der Realität abhebende Rolle des kreativen Ich. Die Künstler - so sagt er - "kommen aus der Einsamkeit und gehen zur Einsamkeit. Sie kommen von einem Ich und gehen zu einem Ich (...)"[38] er spricht von der Kunst als einem 'Zusatz zur Realität"[39] und meint vom Schriftsteller, daß er "sein Material (veredelt) und (sich) entfernt (...) von der Realität, indem er, was er an Realitätsdaten heranzieht und vorbringt, möglichst geistig durchdringt"[40], und bestimmt schließlich das Kunstwerk als ein "Spiel mit der Realität, mit Nietzsches Worten ein Überlegenheitsgelächter über die Fakta, ja über die Realität als solche".[41]

Dennoch: das kreativ-spielende Ich kreist nicht in sich selbst, es bezieht sich auf "die Sphäre einer neuen Wahrheit und einer ganz besonderen Realität,"[42] es enthält das "Vermögen (...), dicht an die Realität zu dringen und sie zu durchstoßen, um zu gelangen zu den einfachen großen elementaren Grundsituationen und Figuren des menschlichen Daseins."[43] Der "Hunger", sich "an die Natur (zu) werfen", wird zur Antriebskraft, um die "überreale Sphäre", die "einfachen großen elementaren Grundsituationen" freizulegen. Döblin nennt das Ergebnis eine "Intimität mit der Realität" und bezeichnet die spezifische Fähigkeit, die den Gegensatz von spielendem Ich und

der "ganz besonderen Realität" zu überbrücken vermöge, den "Resonator":[44] ein Organ, das Naturkräfte und Ichvermögen aufeinander "einstimmt" und sie so ineinander aufgehen läßt[45]. Und in diesem Resonanzbezug überwindet das kreative Ich seine "Einsamkeit": "Der Einsame, so einsam er auch ist, ist, wenn er schafft, doch nicht allein" [46], er ist eingebunden in einen kollektiven Zusammenhang, der für Döblin nicht bloßer toter Gegenstand ist, sondern den er - und das ist durchaus neuartig - zur "dichtenden Instanz" erklärt, mit der das Ich eine "Kooperative" eingeht.[47] Als einen solchen kooperativen Partner, mit dem das Ich "zusammenarbeitet", betrachtet Döblin einerseits die ihn umgebende Vielfalt der Realität, die von ihm so sehr geschätzten "Fakten", wie sie ihm der "große Epiker, die Natur"[48] bereitstellt, andererseits aber auch die "Dinge, Gedanken, Werte" seiner "Umwelt", die "in ringender Kollektivität mit der dichtenden, sehr persönlichen Instanz das Werk" formen,[49] aber auch "Seelenhaftes von früher und jetzt, Erlebnishaftes älterer Gemeinschaft"[50] und nicht zuletzt die "alte Bildung", die ein "Vakuum" füllt und "Baustoff zu einer neuen Bildung" liefert[51] - auch hier also wieder die Zusammenschau biologischer, sozialer, psychologischer und philosophischer Bestimmungsfaktoren.

Die Grenzen von Außenwelt und Bewußtseinsteuerung sind in dieser Dichtungskonzeption überschritten. Im gleichen Maße, wie die Wirklichkeit eine eigene wahrheitstragende Bedeutung erhält, begibt sich das bewußte Ich seiner Steuerungsfunktionen, ohne daß sie doch beide voneinander zu trennen wären. Den Schriftsteller als "Resonator" zu verstehen und seine Arbeitsweise als "Kooperative", hat Konsequenzen nicht nur für die Organisation des zu gestaltenden Stoffes, sondern auch für die Methode des arrangierenden Erzählers. Wie Brecht die Begrenzungen der Guckkasten-Bühne auflöst,[52] so Döblin die Position eines - sich auktorial, personal oder ichbezogen präsentierenden - festgefügten Erzähler-Ich.[53] "Kooperativ" wird daher nicht nur das Verhältnis von Erzähler und Leser,[54] sondern vor allem auch der Bezug des Ich zu seinem Erzählverfahren: "Das

Ich ist in die Spielsituation des entstehenden Werkes einbezogen und hat wenigstens zum Teil die Kontrolle verloren."[55] Entscheidend dabei ist, daß sich das Ich nicht nur als bewußtarrangierendes, montierendes und manipulierendes Ich in den Erzählprozeß einbringt, sondern daß es sich auch - der Denkform des Sowohl-als-auch gemäß - einem Kollektiv-Bewußtsein unterstellt, das gleichermaßen als "Seelenhaftes von früher und jetzt, Erlebnishaftes älterer Gemeinschaft" wie als "alte Bildung" das Erzählen nahezu assoziativ - teilweise ohne "Kontrolle" - prägt.

III.

Dieser Hintergrund ist für Berlin Alexanderplatz bestimmend. "Die Geschichte vom Franz Biberkopf" ist strukturiert nach einem moritatenhaften Parabelschema, mit einem breit ausladenden Handlungsverlauf, der um einen "Helden" zentriert ist, und mit einer "Lehre", die der Erzähler selbst als "exemplarisch" vorstellt. Das Einzelschicksal wird in Kollektivvorgänge eingeordnet, seien es die "Fakten" der Großstadt oder seien es Parallelgeschichten, die die Simultaneität aller Geschehnisse[56] in der "sozialen Natur" anzeigen. Die Handlungsfäden laufen in einem Sowohl-als-auch zusammen: in der Verbindung von kritischer Selbstbestimmung und sozialer Einordnung des "neuen" Biberkopf. Alles einglättende Weltharmonie ist damit allerdings nicht erreicht: was für den einzelnen Biberkopf exemplarisch als Lösungsangebot durchgeführt ist, gilt durchaus nicht - wie der heftig umsrittene Schluß andeutet[57] - für die "große Natur", für das "Kollektivwesen Mensch" im "naturalistischen Zeitalter"; das Spannungsfeld, in dem Individualität und Kollektiv stehen, bleibt erhalten.[58]

Interessant ist nun, wie die Handlungsvorgänge in einen Erzählrahmen eingeordnet werden, der nicht nur die Verhaltensweisen des "Helden" paradigmatisch deutet, sondern zugleich den Erzähler an einen Verständniszusammenhang zurückbindet, der seinem - vom scheinbar zufälligen Schreibprozeß geprägten - Formspiel eine sinnordnende Konsistenz verleiht. Auch der Erzähler unterstellt sich in seinem alle Wirklichkeitskontexte

spielerisch "aufbrechenden" Erzählprozeß einem Gesetz, das ihm als traditionsgegebenes Verständnismodell vorliegt: in der Terminologie Döblins bindet sich das "Ich-Bewußtsein" des Erzählers an ein auch ihn "einordnendes" "Kollektiv-Bewußtsein".

Als einen solchen Erzählrahmen assoziiert der Erzähler die mythische Grundkonstellation der Genesis[59]. Deren Elemente - die vorgegebene und unbefragt übernommene Ordnung (Paradies), die Erkenntnis-Herausforderung (Sehen-Wollen), die Vertreibung (Lebenskampf), der Tod (Opfer) und die endliche Erlösung ("neuer Mensch") - erscheinen als eine Art "Erinnerungsstützen" des Erzählers, die ihm seinen Gegenstand erzählenswert machen.[60] Die Bedingungen von Existenz im "naturalistischen Zeitalter" - in der Ambivalenz von "Ich" und "Kollektiv" - spiegeln sich im Bewußtsein des Erzählers als Ambivalenz von freigesetzter Artistik und Elementarkonstellationen, die diese Selbstbehauptung "binden".

Explizites Anliegen des Erzählers ist es, seinen "Helden" und seine Leser zur Erkenntnis zu bringen, sie "sehend" zu machen: ihnen einen Einblick in die Erfordernisse der modernen Welt zu vermitteln - und zwar ganz im Sinne von Döblins Darstellung des "naturalistischen Zeitalters" - erscheint ihm ebenso unumgänglich, wie es schon der biblischen Erzählung als Auftrag zugrundelag. Leitmotivisch zieht sich dies durch die Erzählung: Vom "Ich wollt Euch ja nur die Augen aufmachen" (BA 19) der Juden über die Kommentare des Erzählers zum Schicksal seines "Helden": "Warum das Leben so verfährt, begreift er nicht. Er muß einen langen Weg gehen, bis er es sieht" (BA, 91) oder: "Er hebt gegen die dunkle Macht die Faust, er fühlt etwas gegen sich stehen, aber er kann es nicht sehen (...)" (BA 191) über die eher leseorientierten Hinweise: "wenn es Licht ist, wird man alles sehen, wie es daliegt, wie es gewesen ist" (BA 187) und: "Ich weiß schon einiges, vielleicht sehen manche, die dies lesen, schon einiges" (BA 191) bis zum Wort des "Todes": "Dann will ich dir Licht machen, dann findest du hin" (BA 389). Das Erzählen als ein Weg, "sehend" zu machen - das ist als Notwendigkeit unwiederruflich in einem Zeitalter, das

von der Herausforderung der "Schlange" geprägt ist und daher im Zeichen der "Erbsünde" steht. Und das Licht, das dem "Helden" schließlich ebenso "aufgeht" wie dem Leser, läßt auch dem Erzähler die Zusammenhänge erst gegen Ende klarer werden. Der assoziative Erzählstil Döblins, der die Dinge erst in ihrer erzählerischen Entwicklung erschließt, erhellt dem Erzähler den "Sinn" des Erzählten in der fortschreitenden "Kooperation" mit dem Gegenstand. Wie sehr sich der Erzähler diesem Prinzip unterwirft, zeigt auf bezeichnende Weise die erstaunliche Hilflosigkeit des Autors beim Verständnis des Romanschlusses: seine an unterschiedlichen Versionen sichtbare Unentschiedenheit kann sich auch Döblin selbst nur dadurch erklären, daß man es nicht mit einem Abschluß eines "Sinnganzen" zu tun habe, sondern nur mit einem Ende des Erzählprozesses mit einem Stillstand, der nicht zu dauern braucht.[61] Das assoziative Erzählen kann nahezu beliebig neue Fäden knüpfen und in der Zusammenstellung neuer Gewebe seinen Selbstbehauptungsbedarf befriedigen.

Bei allen diesen scheinbar verwirrenden Verknüpfungen zeichnet sich jedoch ein Muster ab,[62] dessen Konturen im Erzählprozeß fortschreitend stärker sichtbar werden: es ist der biblische Bericht von Ursprung, Sündenfall, Tod und Erlösung des Menschen. Dessen Motivkreise und Sprachformen treten im Erzählen so hervor, wie sich lange Vergessenes wieder ins Bewußtsein hebt und schließlich als Vertrautes wiederkannt wird. Das wild-wuchernde Erzählen von Vorgängen um ein Großstadtschicksal wird zum Erzählen aus mythischer Erinnerung, wobei diese Erinnerung fortschreitend "lichter" wird. Undurchschaut-assoziativ stellt sie sich zunächst zu Beginn des Erzählens ein. Biberkopf erfährt seine Situation nach der Entlassung aus der vermeintlichen "Ordnung" des Gefängnisses als Aussetzung: "Man setzte ihn wieder aus" (BA 8) und sucht Schutz und Geborgenheit in der - auch physischen - Unterwerfung bei den Juden. Aber auch dort droht ihm die Vertreibung: "Mach die Tür auf für ihn" (BA, 13) und schließlich - mit Jeremia -: "Verlaßt es (das Haus), wir wollen jeglicher nach seinem

Lande ziehen" (BA 14), worauf er sich festklammert: "Mir kriegt keener hier weg." (BA 14). In der Sprachform stellt sich der mythische Bildkreis ein: Biberkopf ist der "Entlassene, ein Mann anfangs 30" (BA 19) - die Beziehung zu Joseph K. und zu den Schicksalen der Dreißigjährigen in der modernen Literatur liegt nahe[63] -, der nun seine "Strafe beginnt". Er ist - wie der "Invalide", mit dem er "umschlungen am Ausschank" sitzt - der allen Gebrechen Ausgesetzte, gleich dem mythischen Vorbild, das der Invalide erinnert: "Wer uns aus dem Paradies vertreibt mit Flammenschwert, ist der Erzengel, und daraufhin kehren wir dahin nicht zurück." (BA 68) Die Geschichte erzählt die Folgen dieser Vertreibung, aber auch die Unmöglichkeit, wieder in dies ursprüngliche "Haus" zurückzukehren: die Tür ist geöffnet, was "dem Menschen", dem "die Vernunft" gegeben ist, bleibt, ist "zum Schluß" die Position "als Hilfportier", als Vertreter des Türhüters im "Haus" des "naturalistischen Zeitalters", in der "Fabrik". (BA 409) Auch in dieser ironisierenden Säkularisierung bleiben die mythischen Assoziationsfäden noch erhalten.

Beschränkt sich das Erzählen aus mythischer Erinnerung in der Schilderung der Entlassung aus dem "Haus" der Gefängnis-Ordnung zunächst noch aus Sprachssoziationen, so wird die Erinnerung ab dem zweiten Buch von Zitat-Reminiszenzen getragen. Bevor der Erzähler sich an die breite Entfaltung der "Ordnungs"-Kräfte der Stadt Berlin macht, taucht unvermittelt das Bild der ursprünglichen Ordnung im Paradiese auf: "Es lebten einmal im Paradies zwei Menschen, Adam und Eva (...). Und das Paradies war der herrliche Garten Eden (...)" (BA 37). Das Bild wird nun für den Erzähler eine tragende Erinnerungsstütze: es relativiert und revidiert Biberkopfs Ordnungsvorstellungen (BA 69), und es annonciert und kommentiert die Fehltritte des Helden durch die Einführung der Schlange in die Vorstellungswelt des Paradieses (BA 95). Der Erzähler vergewissert sich des "Sinns" seiner Erzählung durch die Erinnerung an mythische Konstellationen, die das Historisch-Zufällige und das Gesellschaftlich-"Atypische" seines Gegenstands in einen übergreifen-

den Bewußtseinsfundus einordnen. Sein Erzählen gewinnt an "Licht", je heller ihm seine Erinnerung "aufleuchtet".

Dem "Blitzen des Lichts" (BA 389) gleich - hier durch das "Beil" des Todes verursacht - erinnert der Erzähler den Lebens- und Todeskampf des aus dem Paradies Vertriebenen in den mythischen Bildern des Alten Testaments. Mit dem Fortschreiten des Erzählens konkretisiert und intensiviert sich der Erinnerungsstrom: die Zitate aus Jeremia häufen sich, je auswegloser der Schicksalsweg seines "Helden" wird, die Hure Babylon tritt immer ungebärdiger als Reminiszenzbild des Lebens als allesvernichtender Moloch hervor, zugleich schieben sich als vorgegebene Hoffnungsbilder die Hiob- und Isaak-Erzählungen vor die Erinnerungsszenerie einer sinnlosen Vernichtung,[64] bis schließlich in einer Allegorisierung des Todes die Erinnerungsbilder von Opfer und Erlösung gebündelt werden: das "Absterben" erscheint als Weg zu einem Neubeginn. Es ist der im biblischen Mythos von Vertreibung, Tod und Erlösungshoffnung erinnerte Weg, aber er hat nicht mehr das gleiche Ziel: nun sind Vernunft und Solidarität Ordnungsvorstellungen, die mit der Marschordnung der Gefängniswelt ebenso wenig vereinbar sind wie mit der politischen Rang- und Ideologieordnung der Gesellschaft, die sich aber auch von der paradiesischen Unschuldsordnung zumindest dadurch unterscheiden, daß sie sich erst im fortbestehenden realen gesellschaftlichen Kampf erweisen müssen.

Eingeflochten in den Handlungsverlauf haben die mythischen Erinnerungsbilder gewiß auch Erläuterungsfunktion für den "Helden",[65] wenngleich die genauen Bezüge einfach deshalb nicht zutreffen, weil sich die biblische Mythenwelt einem feststehenden und Wahrheit garantierenden Orientierungspunkt zuordnet - einem transzendenten Gott -, der für Biberkopf und seine Welt gerade nicht mehr gilt.[66] Auf diese Weise führen die biblischen Zutrauens-Bilder als mythische Parallelen eher die Diskrepanz von Gegenwart und historisch tradierten Sinndeutungsangeboten vor Augen. Das Ich des "naturalistischen Zeitalters" hingegen - der Erzähler mit seinem "Bildungs"-Stand - begreift sich als zwischen diesen Welten stehend, sein Bewußtsein steht in einer

kollektiven Tradition, der es sich zuordnet und in der es sich behauptet. Wie sich das Erzählersubjekt im reflektierenden Erzählarrangement - mit seinen verschiedenen Elementen wie Kommentar, Montage, Leitmotivtechnik, Anspielungen oder Leseranrede[67] - "über die Natur" setzt und darin eine Autonomie behauptet, die im Erzählzusammenhang der Geschichte dementiert wird, so gewinnen die Mythenbezüge ihre wesentliche Funktion darin, diese Autonomie des reflektierenden Erzählers von einer vorgegebenen Sinndeutungstradition her zu relativieren. Das Erzählersubjekt unterstellt sich gewissermaßen einem "Kollektiverzähler", wie er in der jüdisch-christlichen Mythologie vorliegt: sie wird zum geistigen "Kollektivgrund" für das reflektierende Erzähler-Ich. Aus einem solchen "kollektiven" Bewußtseinsgrund heraus zu erzählen, löst das Erzählersubjekt aus seiner selbstgenügsamen und sich autonom setzenden Isolation und führt es ein in einen übergreifenden Zusammenhang. Es genügt daher nicht - wie es in der Forschung zumeist geschieht[68] -, allein die Schicksale des "Helden" mit den Elementen überkommener Mythologien in Korrespondenz zu bringen und dadurch den Exemplum-Charakter der Geschichte bestärkt zu sehen, sondern darüber hinaus wird zu beachten sein, daß Döblin seine Identitätslehre auch auf den Erzählakt selbst angewandt wissen will. Wie der "Held" im erzählten Geschehen sich dem Kollektiv anzupassen gezwungen sieht - ohne sich ihm restlos und unkritisch zu unterwerfen -, so eieht auch der Erzähler die Notwendigkeit, sich einzuordnen in eine kollektive Bewußtseinstradition - allerdings auch hier nicht ohne kritische Selbständigkeit wie sich im zuweilen respektlosen Umgang vor allem mit der antiken Mythentradition zeigt.

IV.

Dadurch wird - dies sei zum Abschluß nur angedeutet - ein grundsätzlicher Aspekt des Erzählverfahrens bei Döblin sichtbar. Über die Rolle des "Geistigen", die sich in Berlin Alexanderplatz in den Mythenbezügen manifestiert, sagt Döblin, sie befinde sich - wie die "Moral" - "unter der Obhut besonders tiefzelliger alter, also langsamer und fester Gewalten":[69]

"Ich möchte sagen, die wesentlichste Aufgabe des Geistigen ist, zu konservieren."[70] Der "Hunger" nach Natur, das "Sich-an-die-Natur-Werfen", und die konservierende "Geistigkeit": sie stehen sich gegenüber wie der revolutionierende Aufbruch ins "naturalistische Zeitalter" mit seinen kollektiv begründeten Wertsetzungen und der "tiefzelligen" Bewahrung der "alten Zeit" mit ihren individualistischen Verständnisnormen. Exemplarisch ist nicht nur die Geschichte des "Helden", sondern auch die "Geschichte" des Erzählers: sein Dazwischen-Stehen, sein Sowohl-als-auch, lassen ihn als Vermittler zwischen mythischer und "naturalistischer" Zeit erkennen, der Gegenwärtigkeit und Erinnerung im assoziativen Erzählprozeß miteinander verknüpft.

Das Erzählen aus mythischer Erinnerung ist Ausdruck der Bindung des assoziativen Schreibprozesses an die das Bewußtsein prägenden "tiefzelligen (...) Gewalten": insofern reichen die Mythen zwar einerseits in die Gegenwart des Erzählers hinein und bestimmen deren "Natur", andererseits jedoch weisen sie in eine kollektive Tradition ein und repräsentieren so "geistige" Elementarkonstelletionen, die sich in der erzählerischen Erinnerung durchsetzen.[71] Wenn Döblin vom "kollektiven" Erzählen spricht, das allein dem "Kollektivwesen Mensch" im "naturalistischen Zeitalter" angemessen sein könne, dann meint er nicht nur die "Kooperative" mit der "Natur" und der in ihr greifbaren Fülle des Stoffs, sondern auch dies "Kollektive" des "Geistes", das in der mythischen Überlieferung gespeichert ist. Das sich im Schreiben den "Kollektivströmen" überlassende Erzählen holt in der mythischen Erinnerung diesen "konservierenden" Geist ein und gibt so seiner Überlassung an die Faktenwelt der Natur den "Sinn", der die "Geschichte von Franz Biberkopf" nicht nur zum "schweren, wahren und aufhellenden Dasein" macht, sondern der ihr auch die behauptete allgemeine "Wahrheit" verleiht, "die zum Greifen ist".

Anmerkungen

1 Zitate nach Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Nachwort von Walter Muschg, München 1965. (dtv. 295), S. 191. (Im weiteren: BA)

2 Einen Überblick über die Forschung vermitteln: K. Hamelau: Alfred-Döblin-Auswahlbibliographie, in: Text und Kritik 13-14/1966., S. 69-75 (2. Aufl. mit erw. Bibl. 1972., S. 73-79); L. Huguet: Bibliographie A. Döblin, Berlin u. Weimar 1972; Ingrid Bode: Kommentierte Auswahlbibliographie zu A. Döblin, in: Zu Alfred Döblin, hrsg. v. Ingrid Schuster, Stuttgart 1980, S. 187-197; umfassend und zuverlässig informiert Klaus Müller-Salget: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung, Bonn 1972., S. 413-506; außerdem bei Matthias Prangel: Alfred Döblin, Stuttgart 1973; an neuesten Arbeiten seien genannt: Otto Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne, München 1980 (aus strukturalistischer Sicht); Winfried Georg Sebald: Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins, Stuttgart 1980 (eine polemische Abrechnung); Wolfgang Düsing: Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer, München 1982 (klug-abgewogener Aufweis eines zentralen Erzählproblems der Moderne).

3 So etwa H. Pongs: Im Umbruch der Zeit. Das Romanschaffen der Gegenwart, Göttingen 1952, S. 50-53.

4 So W. Muschg, a. a. O., S. 423; auch A. Schöne spricht von den "Signaturen (...) eines heilsgeschichtlichen Romans" (A. Schöne: A. Döblin. Berlin Alexanderplatz, in: Der deutsche Roman, hrsg. v. B. v. Wiese, II, Düsseldorf 1963., S. 298; im Gegensatz dazu R. Links: Alfred Döblin, München 1981 (Autorenbücher, 24), S. 120. - Zur Frage der Religiosität bei Döblin vgl. die umfassende Darstellung von Monique Veyembergh-Boussart: Alfred Döblin. Seine Religiosität in Persönlichkeit und Werk, Bonn 1970.

5 Im Jahre 1932 sagt Döblin über den Roman: "Diese Welt ist eine Welt zweier Götter. Es ist eine Welt des Aufbaus und des Zerfalls zugleich. In der Zeitlichkeit erfolgt diese Auseinandersetzung, und wir sind daran beteiligt." Alfred Döblin a. a. O., S. 413.

6 Dort heißt es (1948): "Das Opfer war das Thema des Alexanderplatz. Die Bilder vom Schlachthof, von der Opferung Isaaks, das durchlaufende Zitat: 'Es ist ein Schnitter, der heißt Tod' hätten aufmerksam machen sollen." Alfred Döblin: Aufsätze zur Literatur, Olten u. Freiburg/Br. 1963. S. 391). (Im weiteren: AzL)

7 Was den grundsätzlichen Zugang zum Roman angeht, vgl. etwa die gegensätzlichen Positionen F. Martinis, der vom "Sinnbild einer ins Unübersehbare gewachsene(n) Chaotik der Welt" spricht (F. Martini: A. Döblin, Berlin Alexanderplatz, in: F. M.: Das Wagnis der Sprache, Stuttgart 1954 u.ö., S. 358) und K. Müller-Salgets, der dem entgegenhält: "Die These vom Chaos der Darstellung und des Dargestellten verfehlt den Sinn des Buches von Grund auf und ist völlig haltlos angesichts der Lehre von einem alles durchwaltenden Ursinns und angesichts der Darlegungen Döblins über die Bedeutung des 'Jetzt' (...)" (a. a. O., S. 295).

8 Die zeitgenössischen Rezensionen verzeichnet M. Prangel, a. a. O., S. 71 f. - Vgl. auch - besonders im Hinblick auf die Diskussion in der Linkskurve - R. Links, a. a. O., S. 95 ff.

9 Zu den geläufigen Vorstellungen gehört auch die vom "Proteus Döblin", vgl. Joseph Strelka: Alfred Döblin. Kritischer Proteus in protäischer Zeit, in: Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. H. Wagner, Stuttgart 1975, S. 37-53.

10 Hier ist Müller-Salget zuzustimmen, dem es in seiner Untersuchung darum geht, "den Klischees vom Proteus Döblin bzw. von Döblin, dem Immergleichen, ein Bild seiner tatsächlichen

Entwicklung entgegenzustellen" (a. a. O., S. 8). Die Konsequenz ist, in der Erläuterung von BA nur die theoretischen Texte heranzuziehen, die im chronologischen Umkreis dieses Romans stehen.

11 Vgl. dazu Alfred Döblin: AzL, S. 392.

12 Seine Auseinandersetzung mit Nietzsche belegen die beiden unveröffentl. Studien Der Wille zur Macht als Erkenntnis von Friedrich Nietzsche (1902), Zu Nietzsches Morallehren (1903).

13 Vgl. Gerhard Schweizer: Bauernroman und Faschismus. Zur Ideologiekritik einer literarischen Gattung, Tübingen 1976.

14 Vgl. dazu Verf. Determinationslösung als Ansatzpunkt moderner Literatur, in: Text und Kontext 5, 2, 1977, S. 89-106.

15 So etwa in Wissen und Verändern (1931), in: A. D.: Der deutsche Maskenball, von Linke Poot. - Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen (1972). S. 195 u.ö.

16 So bereits in Das Ich über der Natur, Berlin 1927. S. 90 ff. - Vgl. Düsing, a. a. O., S. 104.

17 Sehr instruktiv sind in diesem Zusammenhang die Dokumente aus einem Berliner "Döblin-Kreis" 1931/32, die Leo Kreutzer im Anhang seiner instruktiven Studie wiedergibt (Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933, Stuttgart u.a. 1970., S. 148 ff.)

18 Alfred Döblin: Schriftstellerei und Dichtung (1928), in: AzL, S. 91.

19 Sebald nennt dies eine "Remystifizierung der Natur" (a. a. O., S. 94).

20 Was zum Roman des "naturalistischen Zeitalters",zu dem Großstadtroman, führt. - Vgl. dazu Volker Klotz: Agon Stadt. Alfred Döblins "Berlin Alexanderplatz", in: V. K.: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin, München 1969. S. 372-418.

21 Alfred Döblin: Der Geist des naturalistischen Zeitalters

(1924), in: AzL, S. 64.

22 Ebd. S. 73.

23 Ebd. S. 74.

24 Ebd. S. 83.

25 Ebd. S. 80.

26 Ebd. S. 83.

27 Ebd. S. 74.

28 Ebd. S. 69.

29 Alfred Döblin: Das Ich über der Natur, Berlin 1927.

30 Alfred Döblin: Der Geist des naturalistischen Zeitalters, a. a. O., S. 66.

31 Alfred Döblin: Der Bau des epischen Werks (1929), in: AzL, S. 114.

32 Ebd. S. 119 f.

33 Ebd. S. 120.

34 Ebd. S. 120 f.

35 Der Frage nach der Bedeutung und Funktion des Ich bei Döblin geht Düsing sehr eingehend nach: er hält fest: "Es geht Döblin bei seinen Ausführungen über das Ich nicht um die Struktur der Subjektivität, sondern um das Verständnis des konkreten, empirischen Ich." (a. a. O., S. 106); es handele sich bei Döblin "vor allem um eine Selbstbestimmung", er lege "keine systematische Ichtheorie" vor S. 110).

36 Alfred Döblin: Der Geist des naturalistischen Zeitalters, a. a. O., S. 78 f.

37 Düsing sieht in dieser Ambivalenz ein zentrales ästhetisches Strukturprinzip: "Als Wechsel zwischen einer Verherrlichung überindividueller Bereiche und dem Aufbegehren des Ich bestimmt dieser Gegensatz den Rhythmus seiner Romane." (a. a. O., S. 111).

38 Alfred Döblin: Kunst, Dämon und Gemeinschaft (1926), in: AzL, S. 85.

39 Alfred Döblin: Schriftstellerei und Dichtung (1928), in: AzL, S. 91.

40 Ebd.

41 Alfred Döblin: Der Bau des epischen Werks (1929), in: AzL, S. 109.

42 Ebd. S. 111.

43 Ebd. S. 132.

44 Alfred Döblin: Der historische Roman und wir (1936), in: AzL, S. 180.

45 Vgl. dazu vor allem A. Schöne, a. a. O., S. 291-325. Schöne sieht im Resonanzbegriff das entscheidende ästhetische Strukturelement des Romans. - Vgl. auch Düsing, a. a. O., S. 122.

46 Alfred Döblin: Kunst, Dämon und Gemeinschaft, a. a. O., S. 85.

47 Alfred Döblin: Der Bau des epischen Werks, a. a. O., S. 123.

48 Ebd. S. 113.

49 Ebd. S. 121.

50 Alfred Döblin: Kunst, Dämon und Gemeinschaft, a. a. O., S. 85.

51 Alfred Döblin: Der Geist des naturalistischen Zeitalters a.a..O., S. 67.

52 W. Muschg sieht diesen Zusammenhang zwischen Döblin und Brecht: "Die Objektivität des realistischen Romans ist aufgehoben und durch das Verfahren ersetzt, das Bertolt Brecht zehn Jahre später für sein episches Theater als 'Verfremdungseffekt' definierte."(A. a. O., S. 422).

53 Vgl. dazu O. Keller, a. a. O., S. 213 ff.

54 So meint Döblin einerseits: "Das Ich wird Publikum, wird Zuhörer, und zwar mitarbeitender Zuhörer" (Der Bau des

der großen Hure als Sieger entgegenstellt". (a. a. O. S. 185)

66 So sieht es auch Müller-Salget (a. a. O., S. 319): "Die Ergebung in Gottes Willen, die innerhalb des biblischen Kontextes von Hiob und Abraham gefordert wird, kann Biberkopf gar nicht nachvollziehen, weil die göttliche Instanz im 'Alexanderplatz' fehlt (...)".

67 Vgl. dazu vor allem Müller-Salget (der auch die Bibel-Zitate darin integriert), a. a. O., S. 326 ff.

68 Für den rein thematischen Bezug der Einschübe seien stellvertretend - mit unterschiedlichen Konsequenzen - H. Becker (Die Hiob-Episode steht in direkter Beziehung zur Grundeinstellung Franz Biberkopfs, der auch stark sein und widerstreben will oder in das andere Extrem verfällt ...") in: H. B.: Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans "Berlin Alexanderplatz", Marburg 1962 S. 53 und K. Müller-Salget: "Diese engere Verschachtelung der Schlachthof-Passagen mit der Biberkopf-Fabel läßt deutlich werden, daß sie der Kritik an Franzens Lethargie dienen (...): so wird Franz enden, wenn er auf seinem dumpfen Trotz beharrt." (a. a. O., S. 320) - Auch Düsing bezieht die Mythen thematisch auf das Schicksal Biberkopfs; er spricht von "mythischer Verfremdung" (S. 139) oder davon, daß die "Wandlung des Ich" sich "vor dem mythischen Hintergrund von Isaaks Opferung" vollziehe. (S. 140)

69 Alfred Döblin: Der Geist des naturalistischen Zeitalters, a. a. O., S. 77

70 Ebd. S. 78.

71 Düsing sieht diese "konservierende Geistigkeit" im Zusammenhang mit Freuds Auffassung von der Einbettung des Ich in eine Phylogenese: "Diese 'scheinbar petrefakte Geistigkeit' ist (...) vergleichbar mit Freunds Vorstellung, daß jeder Mensch Erinnerungsspuren aus der Urgeschichte der menschlichen Entwicklung übernimmt". (a. a. O., S. 110)
In eine ähnliche Richtung weist - allerdings in einem sehr

weiteren und daher auch unkonkreteren Bezug - auf die "Sprache" bei Döblin O. Keller, wenn er das "Kollektivwesen Mensch" in direkte Beziehung setzt zur "kollektivierende(n) Kraft" der Sprache: "Sprache ist eine dem Ich weit überlegene kollektive Lebenskraft, Synthese von Kollektiv-Geistigem und Elementar-Naturhaftem (...). Der Weg von Franz Biberkopf führt von einer betont egozentrischen Position ins Kollektiv der Großstadt. Das heroische Ich wird zuletzt zu einem sozialen Ich. Man könnte dies die ideelle Konzeption des Romans nennen. Sie wiederholt, was sich nach Döblins sprachtheoretischen Erörterungen auch in der Sprache abspielt; denn hier vollzieht sich diese Integration des Ich in ein Kollektiv immer aufs neue. In diesem Sinne, so könnte man sagen, stimmen die Konzeption des Sprachkörpers und die ideelle Konzeption von BA überein, wächst also gewissermaßen die Konzeption des Sprachkunstwerks aus den Produktivkräften des Sprachkörpers heraus." (a. a. O., S. 223)

Synnöve C l a s o n (Stockholm)

Das Ende der Ästhetik. Lion Feuchtwangers Epochenroman Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz und das mutwillige Erwachen des Bürgers im präfaschistischen Deutschland

Wie das so ist, wenn man im Voraus einen Titel gibt: Beim Schreiben des Vortrags möchte man ihn ändern. So muß es zum ersten in meinem Titel "Ästhetizismus" und nicht "Ästhetik" heißen - denn der Vortrag soll ja von Romanfiguren handeln, die eine Lebenshaltung aufgaben. Also: "Das Ende des Ästhetizismus". Zum zweiten habe ich den Wortlaut des Untertitels in Frage gestellt, in dem ich vom "mutwilligen Erwachen des Bürgers im präfaschistischen Deutschland" spreche. Da Ästhetizismus nicht gerade als eine bürgerliche Eigenschaft bekannt ist, wäre hier die Bezeichnung "Intellektueller" eher am Platze, denn worum es geht, ist ja ein neues Verhältnis des Schriftstellers zu Politik und Gesellschaft. Also: "das mutwillige Erwachen des Intelektuellen".

Daß diese Intellektuellen auch Bürger werden - im besten Sinne des Wortes - dadurch, daß sie eine politische Verantwortung auf sich nehmen, eine Verantwortung, die unter Umständen sehr ernste Konsequenzen haben kann, sei nebenbei vermerkt. Fest steht, daß der Schriftsteller Lion Feuchtwanger, dessen Roman Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz hier behandelt werden soll, seine Existenz damit riskierte. Auch ohne Jude zu sein, wäre er als einer der ersten Schriftsteller aus dem Dritten Reich verbannt worden. Auch ohne den Jud Süß wäre er den Nationalsozialisten verhaßt gewesen, als Autor nämlich des ersten deutschen Romans, der nicht nur den "Trommler" Hitler der Lächerlichkeit preisgab, sondern

auch ernstlich vor seiner Bewegung warnte.

1884 geboren war Feuchtwanger als junger Gelehrter und Schriftsteller ein Münchner Bohemien gewesen, dem es bis zum Ende des Weltkriegs 1918 "nicht auf das Was, sondern selbstverständlich nur auf das Wie der Darstellung" ankam. Aus diesem Ästheten, der Hofmannsthal, Schnitzler und Oscar Wilde verehrte, war 1930, als Erfolg erschien, ein politisch Engagierter geworden, der - zwar parteilos - sich eindeutig, wenn auch kritisch zur Republik bekannte. Dazwischen lagen Erlebnisse wie die deutsche Niederlage im Grossen Krieg, wie Revolution und Reaktion in Bayern, wie Inflation, Not und Arbeitslosigkeit, wie politische Morde, Strassenkämpfe und Judenverfolgung. Diesem, dem gereiften Feuchtwanger, dienen Erscheinungen wie politische Justiz und Hitlerputsch als Unterlagen für einen politischen Schlüsselroman im aufklärerischen Geiste, einen Roman, den er selbst einen "historischen" nannte. Der Roman Erfolg trägt den Untertitel "Drei Jahre Geschichte einer Provinz". Mit dem Weitblick des Juden sah Feuchtwanger auf das kleine, von ihm und seiner Familie seit Generationen geliebte Land Bayern nieder, und sah, daß es ein unzeitgemäßes Land war. Unzeitgemäß, weil seine Politiker, die die "rote Gefahr" abgewehrt hatten, sich gegen alles stemmten, was Entwicklung heißt. Und daß sie zu diesem Zwecke alle Mittel benutzten und nicht darauf achteten, daß Recht und Demokratie dabei in erschreckender Weise relativiert wurden.

In Erfolg tritt ein mächtiger Justizminister auf, der ohne sich zu genieren vom "organisch gewachsenen Recht" spricht, einer Norm, die er auch in seinem Amt behauptet. Im Bayern Lion Feuchtwangers gibt es kein absolutes Recht mehr, keine Rechtssicherheit. Macht ist Recht geworden. Dies ist der Ausgangspunkt für das "mutwillige Erwachen des Intellektuellen", von dem vorhin die Rede war. Mutwillig, da es von Leuten handelt, die zur priviligierten Klasse gehören, die sich zuerst davor drücken, die Folgen zu ziehen aus dem, was sie sehen. Darin ist Feuchtwanger erstaunlich ehrlich - und glaubenswert. Über Nacht entstehen keine kämpferischen Helden, und wer

vom ersten Anfang an das System durchschaut und verwirft, wird vom Autor kritisch beurteilt. Es gibt im Roman eine Brecht-Figur, die zu dieser Kategorie gehört. Die erstaunlich große Anzahl von Schriftstellerfiguren in Erfolg macht diesen Roman zu einer laufenden Diskussion über die Stellung des Schriftstellers in der Gesellschaft, über seine Aufgabe und Verantwortung. Parallel damit läuft die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Ästhetiken der Zeit, wie sie Feuchtwanger in der Ära der Neuen Sachlichkeit vorfand und in seinem Roman gestaltet. In jeder künstlerischen Form, so wie in jeder Figur, die sie vertritt, steckt etwas von ihm selbst, etwas, was er vermeiden oder ausprobieren wollte und was ihn ethisch verpflichtete. Daher bitte ich Sie, liebe Kollegen, vor Augen zu halten, daß seine Schriftstellergestalten vor allem die Funktion haben, Feuchtwangers eigenen Weg zu diesem großen Zeitroman zu illustrieren und seine Überwindung des sogenannten Ästhetizismus plausibel zu machen.

Dr. Martin Krüger ist Kunsthistoriker, im Jahre 1921 Direktor der Staatlichen Sammlungen in München und also Beamter. Er provoziert den biederen Geschmack der Minister mit seinen Einkäufen für die Museen, meint aber, Rücksichten auf den provinziellen Ansichten der Bayern nicht nehmen zu können und wähnt sich in seiner Rolle als Staatsbeamter unabsetzbar. Es gelingt jedoch dem Justizminister, mit Hilfe eines bestochenen Zeugen, einen Prozeß gegen Krüger zu initiieren und ihn zu drei Jahren Gefängnis wegen Meineids verurteilen zu lassen. Martin Krüger stirbt nach zwei Jahren und kurz vor seiner Amnestie in seiner Zelle. In diesen zwei Jahren entwickelt er sich von einem Hedonisten zum gesellschaftskritischen Schriftsteller, zum entschiedenen Revolutionär. Diese Entwicklung symbolisiert der Autor mit einer Beschreibung der Kunstwerke, mit denen sich Krüger in der Zelle beschäftigt. Angefangen mit einem dekorativen spanischen Salonmaler aus dem 17. Jahrhundert endet der Prozeß bei den erschütternden Bildern des späten Goya. Krüger, bevor er stirbt, schreibt für sein Goya-Buch das Kapitel "Wie lange noch?", "die fünf Seiten Prosa, die

seither in allen revolutionären Schulbüchern stehen". Bevor er stirbt, ist Krüger sogar so weit, daß er die gesellschaftskritische Funktion von Kunst anzweifelt, daß er mit anderen Worten mit seiner eigenen Vergangenheit völlig zu brechen bereit ist. "Was wird sein, wenn er frei kommt? (...) Man konnte auch nach Madrid fahren, in den Prado. Aber was werden die Bilder von Goya schon sein? Farbe auf Leinwand werden sie sein. Ein Dreck werden sie sein. Es gibt nichts in seinem Früher, an das er anknüpfen könnte."

Jacques Tüverlin, freier, aus der Schweiz stammender und finanziell unabhängier Schriftsteller, wird allgemein für das alter ego Feuchtwangers gehalten. Obwohl er früh mit dem Fall Krüger in Kontakt kommt und aufgefordert wird, an der Wiederherstellung des Verurteilten mitzuhelfen, behauptet er hartnäckig, daß sein einziger Beweggrund, sich für etwas zu interessieren, der Spaß ist. Im Grunde an gesellschaftlichen Entwicklungen uninteressiert, fühlt Tüverlin sich vorerst künstlerisch und weltanschaulich dem Ästhetizismus verbunden.

"Mir genügt es, wenn ein Mensch, eine Begebenheit, eine Idee mein Lebensgefühl steigert. Das gebe ich dann weiter." Tüverlin schreibt, nicht weil ihn Krüger interessiert, sondern weil ihm der Kontakt zu Krügers Freudin Johanna Krain Spaß macht, einen distanziert-sachlichen Essay über den Fall. Je tiefer Tüverlin jedoch in die bayrischen Verhältnisse hineingezogen wird, desto mehr schmilzt seine rationale Kälte und Distanz zu den Ereignissen. Nun ist sein Ziel Wirkung, - der Spaß, den er in eine Sache investiert, genügt nicht, eine Arbeit zu motivieren. Und Wirkung, politische Wirkung, die die Verhältnisse verändert, kann er nur erreichen, wenn er Empörung schafft. Und dazu braucht es stärkere Gefühle: den Haß, den er auf einmal nach fünf Jahren der Neutralität gegenüber den politischen Verhältnissen in Bayern empfindet, und die Liebe, die ihn mit Johanna verbindet, die das an Krüger begangene Unrecht nicht verwinden kann. Letzlich beschreibt Feuchtwanger die Entwicklung Tüverlins als eine Überwindung des Zynismus, wenn er am Schluss von Erfolg seine engagierte Stellungnahme für eine kämpfende Literatur folgender-

maßen begründet:

"Möglich, daß in Bayern die Justiz besonders bösartig und verbohrt gehandhabt wurde, aber viel anders war es ringsum auch nicht. Tüverlin hatte diese Tatsache bisher mit erkennerisch fatalistischer Skepsis hingenommen: jetzt nahm seine Skepsis die Züge des Zornes an, wurde schöpferisch. Das unrecht hier in Bayern war ihm das nächste, er sah es mit seinen lebendigen Augen, er litt es mit, durch Johanna. Wollte er Bayern dichten, mußte er das bayrische Unrecht mitdichten. Auf den Deckel des Manuskripts hatte Anni Lechner säuberlich geschrieben: 'Das Buch Bayern'. Er fügte hinzu: 'oder Jahrmarkt der Gerechtigkeit'."

Caspar Pröckl heißt der junge Ingenieur und Balladendichter, der sowohl Krüger als Tüverlin den Asthetizismus überwinden hilft. In diesem kaum verschlüsselten Porträt des Freundes und gewissermassen Lehrlings Bertolt Brecht hat Feuchtwanger eine Figur geschaffen, die aus ideologischen Gründen selbst die Kunst aufgibt. Ein Vorgang, der vom Autor nicht positiv interprätiert wird. Eine Gesellschaft ohne Kunst ist genauso gefährlich wie eine Gesellschaft, in der die Kunst von zynischen Bohemiens vertreten wird, scheint Feuchtwanger mit diesem Porträt zu sagen. Er läßt darin den verschmitzten "Bürgerschreck" Brecht der frühen 20er Jahre mit dem späteren Marxisten Brecht zeitlich zusammenfallen. Der Autokonstrukteur Pröckl kommt also, ungleich Krüger und Tüverlin, nicht vom Ästhetizismus her, aber er sieht in ihm eine Gefahr und ist ständig auf seiner Hut vor einer Kunstausübung, die die bürgerliche Gesellschaft zu stabilisieren geeignet ist, statt sie zu revolutionieren. Es gelingt ihm nicht, politische Theorie und Poesie zu vereinen, weshalb er auf die Poesie verzichtet.

Feuchtwanger hatte diese Diskrepanz Brechts früh gesehen. So heißt es von Caspar Pröckl:

"In Versen klangen seine Ideen viel vernünftiger als in Prosa, wo man sie umständlich argumentieren mußte."

Gerade diese Verse bleiben aber wirkungslos. Als Bürgerschreck wird der ungepflegte Mann mit der Klampfe zum Enter-

tainer eines Großbürgertums, das neue ästhetische Reize aus seiner anarchistischen Erscheinung gewinnt. Er wird von der falschen Seite akklamiert und dadurch pazifiziert. Feuchtwanger schildert Brecht/Pröckl als einen Bürger, der sich zum Sozialismus flüchtet, um seiner Herkunft zu entgehen und seinen genialischen Individualismus zu unterdrücken. Da er die kapitalistische Gesellschaft ablehnt, aber in und mit ihr leben muß, hat er Angst, schizofren zu werden, falls er nicht auf ästhetische Produktion verzichtet. Pröckl zieht es vor, eher ein guter und nützlicher Ingenieur als ein Dichter zu sein, der im Irrenhaus landet. Er geht als Autokonstrukteur in die Sowjetunion, wohlgemerkt im Auftrag der im Roman verschlüsselten Bayrischen Motorenwerke BMW.

Wie wir sehen, dient die Gestalt Caspar Pröckls vor allem als Kontrastfolie zu Jacques Tüverlin, der seinen Platz zwischen den Klassen behauptet, von wo aus die Ästhetik in den Dienst der Gesellschaftsanalyse gestellt werden kann.

Solche Kontrastfolie bildet auch der Anwalt Dr. Siegbert Geyer, der mit nüchternem Dokumentarismus es versucht, seine Zeit und Gesellschaft zu beeinflussen. Wie Tüverlin will Geyer Gerechtigkeit. Geyers rein wissenschaftliche Schreibweise bleibt aber wirkungslos. Die Kunst, Emotionalität, den subjektiven Faktor mit rationaler Sachlichkeit zu verbinden, geht dem Juristen ab. Er verwirft nicht wie Pröckl die ästhetischen Mittel, denn er hat keine.

Gemeinsam für die beiden Schriftstellerfiguren, Pröckl und Geyer, sind die verneinte Sinnlichkeit und die Verdrängung der Emotionen. Pröckl entwickelt einen bewußt verwahrlosten Stil, der beinahe zu einem Ästhetizismus wird. Geyer ist von Natur aus und völlig unbewußt ohne ästhetische Bedürfnisse. Auch hierin vertreten sie eine Gegenposition zu Krüger und Tüverlin. Beide werden als Schriftsteller für die Veränderung der Gesellschaft als unbrauchbar dargestellt: Pröckl gibt die Kunst auf und leistet praktische Arbeit, Geyer wird am Ende der Geschichte zum Opfer seiner verdrängten Emotionen, was ihn für den Kampf gegen die "versteinerten Verhältnisse" unbrauchbar macht.

Um so wichtiger scheint es zu unterstreichen, daß wir es bei Lion Feuchtwanger im Erfolg nicht mit einem Ende der Ästhetik zu tun haben, sondern mit einer Suche nach einer neuen Ästhetik, die vom bloßen "Spaß" an der Kunst wegführt und politische Wirkung erzielt.

Feuchtwanger läßt sein alter ego Tüverlin mit seinem Bayernbuch Erfolg haben. Damit demonstriert er, daß nicht nur der Intellektuelle den Weg vom Ästhetizismus über die reine, die "neue" Sachlichkeit zu einem Engagement ohne Fanatismus gefunden hatte. Tüverlin gelingt es das "mutwillige Erwachen" auch des Bürgers herbeizuführen.

Für ein derartiges Erwachen der Bürger war es 1930 jedoch zu spät. Drei Jahre, nachdem Erfolg erschienen war, kam Hitler an die Macht. Hat er damit den Glauben Feuchtwangers widerlegt, daß "gutbeschriebenes Papier mehr bewirken könne als Maschinengewehre"? Es konnte nicht einmal bewirken, daß sein Urheber im Lande bleiben durfte. Auch das hat der Jude Feuchtwanger geahnt. Er läßt Dr. Geyer im französischen Exil an seinem Judentum zu Grunde gehen. Den Liberalen Krüger läßt er, wie wir schon wissen, einer willkürlichen Justiz zum Opfer fallen, den Marxisten Pröckl schickt er außer Lande. Weiter auf der bayrischen Bühne stehen ein paar hellsichtige Figuren, Tüverlin und Johanna Krain. Johanna macht einen Film über Martin Krüger. Tüverlin schreibt "Das Buch Bayern oder: Jahrmarkt der Gerechtigkeit". Der Ästhetizismus ist in dieser Anklage überwunden, aber der Intellektuelle steht isolierter als je und ohne Kontakt zu den Massen. Die Position des Schriftstellers zwischen den Klassen hat Feuchtwanger eine Analyse ermöglicht, deren Tendenz von den späteren Historikern, die über den Zerfall der Weimarer Republik geschrieben haben, nicht widerlegt worden ist. Aber Feuchtwangers These, man müsse nur die Welt plausibel erklären, so ändere man sie auf stille Art, durch fortwirkende Vernunft, scheint uns heute reichlich optimistisch. Dafür braucht man nicht unbedingt das Beispiel Bayern in den Jahren 1921 bis 24 zu nehmen.

Ulrich K a u f m a n n (Jena)

Oskar Maria Grafs Bemühungen um eine demokratische Heimatliteratur

Es ist allgemein bekannt, daß die faschistischen Ideologen nach ihrem Machtantritt versuchten, auch ausgewiesen linke Schriftsteller auf ihre Seite zu bekommen. Zu jenen Autoren gehörte neben Ludwig Renn Oskar Maria Graf. Bereits in den zwanziger Jahren nannte sich Graf selbstironisch einen "unorientierten Provinzschriftsteller", ließ Visitenkarten mit dem Vermerk "Spezialität ländliche Sachen" drucken, veröffentlichte kurz vor Hitlers Machantritt das Notizbuch des Provinzschriftstellers Oskar Maria Graf 1932".[1] Die Nationalsozialisten setzen seine Werke (mit Ausnahme der berühmten Autobiographie Wir sind Gefangene, 1927) auf die Liste der empfohlenen Bücher, worauf Graf in seinem Protestbrief Verbrennt mich! schrieb, daß er diese Unehre nicht verdient habe.[2] Dieses "Ehrendokument deutscher Literatur"[3] veranlaßte Brecht zu seinem Gedicht Die Bücherverbrennung. Was mag die nationalsozialistische Kulturpolitik - neben dem Reizwort "Heimatliteratur" und dem Fakt, daß Graf aus Bayern, dem ursprünglichen Zentrum der faschistischen Bewegung kommt - veranlaÄt haben, sich bei ihm, der sich seit Februar 1933 bereits in Wien aufhielt, anzubiedern?

Erstens gehörte es zur Strategie der Faschisten, progressive Leistungen für ihre Zwecke umzufunktionieren. Dies geschah vor allem mit dem literarischen Erbe, aus erklärlichen Gründen weniger mit dem Werk lebender Autoren.

Zweitens gab es in Grafs Frühwerk Romane und Erzählungen, die sich in der Tat relativ leicht für faschistische Ziele

mißbrauchen ließen. Graf - um ein markantes Beispiel für eine mögliche Vereinnahmung durch die Blut- und Boden-Literatur zu geben - schrieb 1925 als Auftragswerk eines katholischen Verlags in wenigen Wochen den heute zu Recht vergessenen Roman Die Heimsuchung, der die mystische Verstrickung sektiererischer Bauernfamilien behandelt. Die über Generationen reichende Familienchronik, die der Autor später eine Heimsuchung für sich selbst nannte, brachte ihm neben dem Honorar von 10 000 Mark eine positive Resonanz bei der rechtsgerichteten Presse.

Zieht man einige Kriterien für ein faschistisches Literaturkonzept heran, wie sie der französische Komparatist Lionel Richard herausstellte, wird das Mißdeutbare des Romans ersichtlich:

Rückkehr zu Vergangenheit verbunden mit den Bemühungen um eine von "jüdischen" und "marxistischen" Elementen freie Sprache, d. h. Rückbesinnung auf die ursprüngliche Sprache der Bauern;

Verwurzelung im deutschen Boden, die letzlich zum Ahnenkult führt und in den Rassismus münden kann;

Apologie irratonaler Kräfte.[4]

Der Anbiederungsversuch der Faschisten, vor allem jedoch der Umstand, daß sich das Machtsystem weiter konsolidierte, führte bei Graf nach 1933 zu einer noch bewußteren Standortbestimmung sowie zu einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit dem Wesen des Faschismus. Dies geschieht im erzählerischen Werk, zugleich jedoch in seiner Publizistik, die bis heute viel zu wenig bekannt und beachtet wurde. Dem literarischen Erbe kam dabei eine besondere Bedeutung zu. In dem Vortrag Zum Kultur-Erbe, den Graf vor amerikanischen Schriftstellern hielt, fordert er, das progressive Erbe als "Kampfinstrument" gegen den Faschismus einzusetzen. Man habe zu lange versäumt, den tief humanen Wert des Erbes zu umreißen. Die Geringschätzung des Erbes nannte Graf den größten Fehler der proletarisch-sozialistischen Literatur. Erst der Moskauer Schriftstellerkongreß 1934 brachte in dieser Frage eine Wende.[5] Für Grafs Werdegang ist charak-

teristisch, daß er von Anfang an ein enges, ungebrochenes Verhältnis zur Tradition hatte - namentlich zu den großen realistischen Erzählern des 19. Jahrhunderts, insbesondere aber auch zu seinem bayrischen Landsmann Ludwig Thoma, mit dem er unzählige Male verglichen wurde. Thomas antiklerikale, antimonarchistische Literatur berührte im Unterschied zur Masse der reaktionären, verkitschten Heimatliteratur um die Jahrhundertwende die wirklichen Probleme der bayrischen Bauern. Hier konnte Graf anknüpfen, wenngleich er die Geschehnisse in seinen Romanen und Erzählungen ungleich schärfer und sozial genauer darstellte. Das hängt damit zusammen, daß Graf - im Gegensatz zu Thoma, der aus ländlich-gehobenen Bürgerkreisen stammte - als junger Mensch Schrecknisse, wirklichen Hunger, grausige Not und schließlich die Wirren von Krieg und Novemberrevolution erlebte.[6]

Die folgenden Bemerkungen zu Grafs Romanbiographie Das Leben meiner Mutter (1940) sollen verdeutlichen, welche Vorstellungen von Heimatliteratur Graf weiterentwickelte und wie diese einerseits mit einem sozialistischen Literaturkonzept korrespondieren und sich andererseits von dem einer faschistischen Blut- und Boden-Dichtung absetzen. Im Vorwort zur englischsprachigen Erstausgabe entwickelte Graf sein konzeptionelles Anliegen:

"In einer Zeit, da allenthalben versucht wird, durch alte und neue Schlagworte den gesunden Menschenverstand gleichsam epidemisch zu verwirren, spricht dieses Buch nur von jenen unbeachteten, natürlichen Dingen, die - mögen auch noch so scheinbar entscheidende historische Veränderungen dagegen wirken - einzig und allein das menschliche Leben auf der Welt erhalten und fortzeugend befruchten: von der stillen, unentwegten Arbeit, von der standhaften Geduld und der friedfertigen, gelassenen Liebe.

Mag sein, daß damit das Leben der Mütter in allen Ländern erzählt worden ist."[7]

Rolf Recknagel hat herausgearbeitet, daß Grafs Buch sich bewußt gegen den nazistischen Frauenschaftsrummel mit sogenannter Rassenhygiene, Muttertag und Mutterkreuz richtete.

Die Faschisten versuchten, den Wirkungskreis der deutschen Mutter nicht mehr nur in der Familie, sondern vielmehr in der Rüstungsfabrik, im Lazarett zu sehen.[8]

Man muß davon ausgehen, daß Graf im Exil die Erzeugnisse der faschistischen Literatur bekannt waren. Er berichtete, daß alle Bibliotheken im Osten und Mittelwesten der USA vom Hitlerstaat von jedem neugedruckten Buch zwei Exemplare gratis erhielten.[9] Grafs "Mutter"-Buch versteht sich, um nur dafür ein Beispiel zu geben - auch als Gegenstück zur Lyrik von Hans Baumann, der in vielen Gedichten "das christliche Motiv der 'heiligen Mutter' als Mutterkult in den Blut- und Boden-Mythos ein[illegible]eht".[10]

In Grafs Roman und Baumanns Gedicht Den Müttern[11] fließen das Mutter- und Heimatmotiv zusammen. Bei dem heimatlosen Oskar Maria Graf geschieht das in der Absicht, im deutschen Volk etwas Unüberwindbares aufzuspüren, das über den Faschismus triumphiert. Baumanns Gedicht schafft bewußt keine klaren Fronten, sondern tarnt die wahren Absichten der Faschisten. (Daß der Autor des Liedes "Es zittern die morschen Knochen" später auch in direkt militanter Weise den faschistischen Staat pries, ist bekannt.)

In seinem "Mutter"-Roman, wie auch in anderen Werken gibt Graf ein anschauliches, sozial differenziertes Bild vom Leben im oberbayrischen Dorf, wie nur er es geben konnte. Dieses Bild ist zugleich die Zerstörung der Illusion vom freien Bauern auf der eigenen Scholle, mit der die Faschisten Politik machten. Grafs "Mutter"-Roman stellt das Dasein einfacher Menschen dem gefährlichen, verführerischen Leben entgegen, wie es Jünger und Dwinger in ihren Kriegsbüchern priesen. Landschaft und Heimat galt es nicht als Idylle, sondern als Stätte menschlicher Verwirklichung darzustellen.

In Grafs schon erwähntem Vorwort wird ansatzweise ein neuartiges Geschichtskonzept entwickelt. Die Besinnung auf die einfachen Menschen, die durch ihre "geduldige Arbeit die Welt erhalten und fortzeugend befruchten" schließt die Hoffnung ein, daß letztendlich nur sie es sind, die die faschistische

Barbarei überwinden.

Geschichtliche Veränderungen gehen vonstatten, wenn sie in den alltäglichen Beziehungen der Menschen deutlich spürbar werden. In dieser Hinsicht korrespondiert Grafs Anliegen mit den Überlegungen der Anna Seghers, wie sie sie auf dem Pariser Schriftstellerkongreß 1938 entwickelte. Anna Seghers forderte, Begriffe wie Heimat und Vaterland neu zu durchdenken, sich zu fragen, für welche Ziele es sich wirklich zu kämpfen lohne. Landschaft hat für sie stets auch eine soziale Komponente. In diesem Sinne nennt Paul Rilla Anna Seghers Zeitroman Das siebte Kreuz übrigens einen Heimatroman.[13]

Natürlich ist Grafs Mutterbiographie nicht "nur" ein Heimatroman, sondern zugleich ein Epochenroman von hohem Rang, dessen Haupthandlung siebzig Jahre deutscher Geschichte einschließt. Es fällt sogar auf, daß der Autor einzelne Elemente des Heimatromans, zum Beispiel das Schreiben im bayrischen Dialekt, zurückdrängt, um die durch das Exil ohnehin eingeschränkten Wirkungsmöglichkeiten nicht weiter zu vermindern.

Literaturhistorisch und politisch höchst aufschlußreich ist es, wenn man verfolgt, wie die Diskussion über die Heimatliteratur nach 1933 von J. R. Becher geführt wird. In einem Brief an Dimitroff vom März 1935 spricht nicht nur der Literat, sondern ebenso der Politiker Becher, der Fehlorientierungen in der Bündnispolitik mit den Bauern offenbar bereits mit durchdenkt.

"Es gibt Bücher von Oskar Maria Graf und Adam Scharrer, die schon deshalb bemerkenswert sind, weil sie versuchen, das Leben auf dem Dorf zu gestalten und meiner Ansicht nach auch gewisse neue Seiten dort entdecken, die unseren Politikern bisher entgangen sind."[14] An anderer Stelle heißt es bei Becher: "Jede Dichtung ist Heimatdichtung. Aus diesem hohen und edlen Begriff haben Ausbeuter aller Zeiten, und ganz besonders die Faschisten, eine ekelhafte, marktschreierische Sache gemacht; (...) Andererseits haben Lokalpoeten ihre Heimat in einen Krähwinkel verwandelt, das Stumpfsinnige und Bornierte als Idyll und Lokalkolorit gefeiert und damit dieses Genre, als Heimatdichtung berüchtigt, dem allgemeinen Gespötte preisgegeben. Die Liebe,

die glückliche und unglückliche Liebe zur Heimat, ist aber auch zum Ausgangspunkt und zum Inhalt der größten Weltdichtung geworden."[15]

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Grafs Bemühungen um eine demokratische Heimatliteratur folgendes erbringen:

Er entwickelt eine Gegenposition zur faschistischen Heimatliteratur, indem er an progressive realistische Erzähltraditionen anknüpft.

Seine Dorfprosa gibt ein sozial differenziertes Menschen- und Gesellschaftsbild, das den Kampf der Klassen nicht aus - sondern einschließt.

Landschaftsbezogene Schilderung dient bei Graf dazu, stets soziale Zusammenhänge darzustellen. Das Dorf, die natürliche Umwelt erscheinen in ihrer Schönheit, nicht aber als Idylle, als Ort der Flucht vor der Großstadt, vor der modernen Industrie.

Bayrischer Dialekt und Humor werden in Grafs Werken genutzt, um das Denken und Fühlen der Menschen, namentlich der unteren Schichten, realistisch wiederzugeben.

Zu Beginn der fünfziger Jahre hat der bereits erwähnte Paul Rilla über das Verhältnis von Heimat- und Nationalliteratur nachgedacht. Er arbeitete heraus, daß die neuen gesellschaftlichen Bedingungen in der DDR "die Entfremdung zwischen naturwüchsigem Gemeinschaftsgefühl (gleich Heimat) und gesellschaftlichen Gemeinschaftsgedanken (gleich Nation)"[16] aufheben werden.

"Im Begriff einer Nationalliteratur ist der Begriff einer Heimatliteratur enthalten, die sich nicht landschaftlich abschließt, sondern gesellschaftlich öffnet; deren landschaftliches Wachstum das neue gesellschaftliche Wachstum des Landes ist."[17]

Welche bedeutsame Komponente die enge Bindung an eine bestimmte Landschaft für ein literarisches Kunstwerk ist, ließe sich jetzt beispielweise bei Schriftstellern der DDR weiter diskutieren. Um nur weniges zu nennen: Ob man da an die intime Beziehung Joachim Nowotnys zu seiner Lausitzer Heimat denkt,

an Erwin Strittmatter, der sich in seinem letzten Roman Wundertäter III (1979) nachdrücklich zu Graf bekennt oder aber an einige Erzählungen Hermann Kants, für die sich der norddeutsche Raum als wesentlich erweist. Aber das ist bereits ein neues Thema ...

Geben wir abschließend dem in Weimar lebenden Lyriker und Herausgeber Wulf Kirsten das Wort. In einem Interwiew erklärte er 1973: "Heimat, das ist ja auch so ein Begriff, mit dem großer Mißbrauch getrieben worden ist. Ich weiß nicht, ob man diesen Begriff unbedingt braucht, aber daß man sich einer Region zugehörig fühlt, das könnte damit gemeint sein; so verstand ich jedenfalls Oskar Maria Graf, und diese Haltung, ja, die hat mich sehr beeindruckt - mehr als vielleicht die Prosa Grafs selbst. Graf war überhaupt der erste, zu dem ich wirklich Vertrauen hatte (...). Wie dieser bäuerliche Plebejer zum Weltbürger geworden ist, das hat mir sehr imponiert, das ist nach wie vor eine Gestalt, die für mich Vorbildcharakter hat."[18]

Anmerkungen

1 Pfanner, Helmut F.: Die Provinzliteratur der zwanziger Jahre. In: Die deutsche Literatur der Weimarer Republik, hrsg. von Wolfgang Rothe, Stuttgart 1974. S. 237-254. Neben Graf geht Pfanner auf Werke von Fallada, Zuckmayer, Feuchtwanger, Marie Luise Fleißer und Karl Jakob Hirsch ein.

2 Graf, Oskar Maria: Verbrennt mich! In: Beschreibung eines Volksschriftstellers, München 1974. S. 37-38.

3 Weiskopf, F. C.: Über Literatur und Sprache, Porträt eines Raunzers, Werke Bd. 8, Berlin 1960. S. 153.

4 Richard, Lionel: Deutscher Faschismus und Kultur, Berlin 1982. S. 140-142.

5 Graf, Oskar Maria: Zum Kulturerbe. In: Beschreibung eines Volksschriftstellers, München 1974. S. 116-120.

6 Graf, Oskar Maria: Gelächter von außen. München 1967. S. 282/283.

7 Graf, Oskar Maria: Das Leben meiner Mutter, Weimar 1951. Vorwort.

8 Recknagel, Rolf: Ein Bayer in Amerika, Berlin 1974. S. 271.

9 Graf, Oskar Maria: Es ist Zeit - Gedanken zum 10. Mai 1933. In: Beschreibung eines Volksschriftstellers, w. o., S. 70.

10 Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 10, Berlin (DDR) 1973.

11 Baumann, Hans: Den Müttern. Zit. nach: Geliebte Heimat. - ne Lese aus deutscher Dichtung, Potsdam 1938., S. 131.
Den Müttern/wo ihr nicht seid, /da kann nicht Heimat werden,/ wo ihr nicht segnet,/ bleibt die Erde tot./Wo ihr nicht pflügt,/geht Jammer mit den Pferden,/wo ihr nicht aussät,/ wächst statt Korn die Not.
Wo ihr nicht wacht,/brennt Hunger in den Herden,/wo ihr nicht lacht,/schmeckt bitter jedes Brot./Wo ihr nicht seid, da kann nicht Heimat werden,/wo ihr nicht segnet,/bleibt die Erde tot.

12 Seghera, Anna: Und jetzt muß man arbeiten. In: Glauben an Irdisches, Leipzig 1969. S. 13-16.

13 Rilla, Paul: Die Erzählerin Anna Seghers. In: Literatur - Kritik und Polemik, Berlin 1950. S. 219.

14 Becher, Johannes R.: Brief an Georgi Dimitroff vom 22. 3. 1935. In: Simone Barck: Bechers Publizistik in der Sowjetunion 1933 - 1945., Berlin 1976. S. 213.

15 Becher, Johannes R.: Wachstum und Reife-Bemerkungen zur Dichtung der Wolgarepublik. In: Publizistik I, Werke Bd. 15, Berlin (DDR) 1977. S. 508.

16 Rilla, Paul: Heimatliteratur oder Nationalliteratur? In:

Sinn und Form, Sonderheft Arnold Zweig, o. J., S. 123.

17 Ebd., S. 144.

18 Csejka, Gerhard: Poesie konkret - Interwiew mit Wulf Kirsten. In: Neue Literatur, Zeitschrift des Schriftstellerverbandes Rumäniens, Bukarest, Heft 8/1973., S. 66.

Horst H a a s e (Berlin, DDR)

Diskussionsbeitrag

Es sei gestattet, noch einige Gedanken zu äußern, zu denen mich die Referate des heutigen Vormittags anregten und die mich zum Teil schon in den vergangenen Tagen unserer Konferenz bewegt haben. Sie kreisen auch um eine existenzielle Frage, aber nicht um die des Essens, von der Kollege Wierlacher gerade so amüsant gesprochen hat, sondern um die des Friedens, die als Motivation nicht weniger Schriftsteller des hier von uns behandelten Zeitraums, als ein Antrieb ihres Schreibens, vielleicht doch ein wenig zu kurz gekommen ist.

Der Zauberberg, vom dem heute ausführlich die Rede war, entläßt seinen Helden in den Krieg; das Sterben, dem auf vielen Seiten des Buches nachgesonnen wird, kommt auf eine neue, verhängnisvolle Weise ins Spiel. Kollege Salyámosy hat gestern oder vorgestern in der Diskussion gesagt, daß dieser Weg, auf den Hans Castorp gelangt, die für Thomas Mann aktuellste Lösung gewesen sei. Dem kann ich nur zustimmen. Und es ist keine ästhetische oder fiktiv-gesellschaftliche Scheinwirklichkeit, die da auf den letzten Seiten des Romans in Szene gesetzt ist, so sehr sie auch den Charakter eines Symbols trägt, sondern es ist vielmehr durchaus jüngste geschichtliche Erfahrung, die sich darin niederschlägt und Wesentliches über den Standort des Autors zu einer der gesellschaftlichen Grundfragen der Epoche zum Ausdruck bringt.

Denn die Jahrzehnte vor und nach der Jahrhundertwende waren ja nicht nur - wie in den thematischen Hinweisen für unsere Konferenz ausgewiesen - charakterisiert durch das "Entstehen der modernen kapitalistischen Industriegesellschaft", sie waren

auch eine Zeit zwischen zwei Kriegen, und ich möchte darauf hinaus, daß von dem Krieg von 1870/71 ganz entscheidende Lernprozesse - um den Terminus von Kollegen Fritz aufzunehmen - ihren Anstoß erhielten, die direkt oder indirekt zu einem wichtigen Motiv von Bewußtseinsveränderung, von neuartiger Empfindung der Seinslage und damit auch von neuen Erscheinungsweisen von Literatur geworden sind. Der Sieg Deutschlands über Frankreich, die so mit Blut und Eisen hergestellte Reichseinheit, der Triumph des preußisch-deutschen Militarismus - ich rede schon nicht von seinem Anteil an der Niederwerfung der Pariser Kommune, weil damit ein spezielles Problem gegeben ist - sie ließen für jeden, der Augen hatte, zu sehen, erkennen, daß damit eine europäische Gefahr herangewachsen war, die die Völker dieses Kontinents akut bedrohte. Erlauben sie mir, Friedrich Engels zu zitieren, der 1887 schrieb (in seiner Einleitung zu Sigismund Borkheims Schrift Zur Erinnerung für die deutschen Mordspatrioten 1806-7): "Und endlich ist kein anderer Krieg für Preußen-Deutschland mehr möglich als ein Weltkrieg, und zwar ein Weltkrieg von einer bisher nie geahnten Ausdehnung und Heftigkeit. Acht bis zehn Millionen Soldaten werden sich untereinander abwürgen und dabei ganz Europa so kahlfressen wie noch nie ein Heuschreckenschwarm. Die Verwüstungen des dreißigjährigen Krieges zusammengedrängt in drei bis vier Jahre und über den ganzen Kontinent verbreitet; Hungersnot, Seuchen, allgemeine, durch akute Not hervorgerufene Verwilderung der Heere wie der Volksmassen; rettungslose Verwirrung unseres künstlichen Getriebes in Handel, Industrie und Kredit, endend im allgemeinen Bankerott; Zusammenbruch der alten Staaten und ihrer traditionellen Staatsweisheit, derart, daß die Kronen zu Dutzend über das Straßenpflaster rollen und niemand sich findet, der sie aufhebt; absolute Unmöglichkeit vorherzusehen, wie das alles enden und wer als Sieger aus dem Kampf hervorgehen wird (...)".

Ich bitte für das lange Zitat um Entschuldigung, aber ich glaube es zeigt treffend, was in jenen Jahrzehnten um die Jahrhundertwende in der Luft lag und empfindsame Naturen nicht gleichgültig lassen konnte. Die latente Gefahr, die der neupreußische

Militarismus für die Völker darstellte, äußerte sich in der Kritik der von Thomas Mann so bezeichneten "prussifizierten" Schule, die ihm und seinem Bruder wie einer ganzen Reihe weiterer Schriftsteller zum Darstellungsgegenstand wurde. Davon ist gestern hier gehandelt worden. Diese Kritik zeigte sich auch in der Satire, zu der sich der Autor schon des frühen Krull-Fragments gegenüber dem herrschenden deutschen Militärwesen veranlaßt sieht. Sie inspiriert auch Autoren in den Nachbarländern Deutschlands, die diese Probleme kennzeichnenderweise an literarischen Figuren verdeutlichen, die Deutsche sind: das bekannteste Beispiel dafür ist wohl Romain Rollands Jean Christoph, in dessen Entwicklung die Konfrontation mit den Militärs einen wichtigen Wendepunkt ausmacht. Zuvor schon hatte Strindberg in der Friedensnovelle seines Zyklus Utopien in der Wirklichkeit die gefährlichen Folgen von 1870/71 reflektiert. Diese Zusammenhänge hat Gerhard Scholz schon in den sechziger Jahren in einem für unser Thema noch heute sehr lesenswerten Aufsatz herausgearbeitet, auf den ich meine Argumentation stütze (Die Friedensfrage nach 1870/71 in vergleichender literarhistorischer Beleuchtung in: Frieden-Krieg-Militarismus im kritischen und sozialistischen Realismus. Berlin 1961). Er zitiert auch Ibsen, der bereits im Dezember 1870 angesichts des bedrohlichen Sieges Preußen-Deutschlands über Frankreich Verse schrieb, in denen von "Preußens Todesfarben" und dem "schwarz-weißen Trauerflor" die Rede war. Scholz verweist an gleicher Stelle auch auf Hauptmanns Atlantis-Roman, dessen Symbol die Titanic-Katastrophe vorwegnimmt und in dem der Schiffsuntergang als ein Symbol großer herannahender Gefahren mit einer antimilitaristischen Tendenz verbunden ist. Das war 1912. In diesen Jahren schrieb auch Georg Heym seine visionären Gedichte auf den Dämon Krieg, in denen sich die Realität des baldigen vernichtenden Zusammenstoßes der Heere und Völker schon ankündigt. In welch rasante Entwicklung der Krieg das lyrische Subjekt in der Lyrik Johannes R. Bechers versetzt, darauf will ich nur verweisen; die Erfahrung dieses Krieges war für die ganze weitere Entwicklung des Dichters bestimmend; die Figuren-Analyse solcher Prosa-

Werke wie Levisite oder Der Bankier reitet über das Schlachtfeld, die in den zwanziger Jahren entstanden sind und in ihrer Gestaltungsweise dem Experiment-Charakter vieler Werke der Moderne durchaus nahe sind, könnten für die Überprüfung und Ergänzung der unserer Konferenz zugrundeliegenden Thesen wertvolles Material erbringen. Dieses Thema ist aber in einem Diskussionsbeitrag nicht auszuführen. Worauf es mir ankam, war e i n M o t i v für die Entwicklung literarischer Helden um die Jahrhundertwende, für die Prägung von Figuren, ihr Scheitern, ihre Abwendung vom Öffentlich-Gesellschaftlichen einer militarisierten Welt mit ihren Gefahren eines drohenden imperialistischen Krieges ins Auge zu fassen. Ein Motiv, das zu literarischen Konsequenzen verschiedener Art führt, die aber im Hauptsächlichen dem entgegengesetzt sind, was der "patriotische Heroismus" einem Ernst Jünger zum Thema des Krieges aus der Feder fließen läßt, und die ich deshalb als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchung wie als aktuelle literarische Tradition heutigentags für sehr viel bedeutsamer halte.

Budapester Beiträge zur Germanistik:

Bd. 1 László Tarnói: Joseph Görres zwischen Revolution und Romantik

Bd. 2 Katalin Frank: Die Aufnahme der ungarischen Literatur in der BRD 1945-1970

Bd. 3 Siegfried Brachfeld: Deutsche Literatur im Pester Lloyd zwischen 1933 und 1944

Bd. 4 Festschrift für Karl Mollay

Bd. 5 Antal Mádl - Ferenc Szász: Nikolaus Lenau in Ungarn. Bibliographie

Bd. 6 Lajos Szalai: Die Sprache der Ödenburger Kanzlei in den Jahren 1460-1470. Eine graphematische Untersuchung

Bd. 7 Ferenc Szász: Rainer Maria Rilke und Hugo von Hoffmannsthal in Ungarn. Bibliographie

Bd. 8 Marianna Kertész: Allgemeine und wissenschaftsgeschichtliche Fragen des Verhältnisses von Grammatik und Lexik und seine Problematik in konfrontativer Sicht

Bd. 9 Goethe-Studien. Zum 150. Todestag des Dichters herausgegeben von Antal Mádl und László Tarnói

Bd.10 Welt und Roman. Visegráder Beiträge zur deutschen Prosa zwischen 1900 und 1933. Herausgegeben von Antal Mádl und Miklós Salyámosy

In Vorbereitung:

Bd.11 László Tarnói: Verbotene Lieder auf fliegenden Blättern um 1800