

# Bukarester Beiträge zur Germanistik

*Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.*

# Bukarester Beiträge zur Germanistik

Heft 2/2021

Literatur, Sprache und Kultur  
der Weimarer Republik

Ioana Crăciun und Alexandra Nicolaescu (Hg.)



*editura universității din bucurești*  
2021

**BUKARESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK**

**ISSN ONLINE  
ISSN-L 2734 – 7508**

**Editat de Departamentul de Limbi și Literaturi Germanice  
al Facultății de Limbi și Literaturi Străine – Universitatea din București  
Herausgegeben vom Department für Germanische Sprachen  
und Literaturen der Universität Bukarest**

Comitetul editorial pentru nr. 2/2021/Herausgeberinnen des Heftes 2/2021:

**Prof. Dr. IOANA CRĂCIUN und Lekt. Dr. ALEXANDRA NICOLAESCU**

© *editura universității din bucurești*®

Bd. Mihail Kogălniceanu, 36-46, sector 5, București, 050107, România

Telefon: (004) 0726.390.815

E-mail: editura.unibuc@gmail.com; editura@g.unibuc.ro

<http://editura-unibuc.ro>;

Comenzi: comenzi-eub@unibuc.ro

Toată răspunderea de copyright foto revine editorilor.

Tehnoredactor: Meri Pogonariu

# Inhaltsverzeichnis

<b>VORWORT</b> .....	7
<b>ALEXANDRA NICOLAESCU:</b> Das Panorama der Weimarer Republik im Roman <i>Drei Kameraden</i> von Erich Maria Remarque .....	10
<b>LÚCIA BENTES:</b> Der Großstadtroman der Weimarer Republik: Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung in Hans Falladas Roman <i>Wolf unter Wölfen</i> (1937).....	36
<b>FABIAN WILHELMI:</b> Literarischer Antisemitismus in Fritz Namenhauers <i>Untergang</i> .....	51
<b>BERND BRAUN:</b> Joseph Roth als Chronist der Weimarer Republik.....	70
<b>MARIO HUBER:</b> Das Material ordnen und ohne Ambitionen aufzeichnen. Hermann Ungars <i>Die Ermordung des Hauptmanns Hanika. Tragödie einer Ehe</i> (1925) .....	85
<b>ROBERT HERMANN:</b> „Die Welt ist nicht Ihr Zirkus.“ Bertolt Brechts <i>Baal</i> (1922) als Abgesang auf den Ästhetizismus.....	102
<b>ANNA SATOR:</b> Männlichkeitskonstruktionen in Ernst Tollers Dramen <i>Der deutsche Hinkemann</i> (1923) und <i>Der entfesselte Wotan</i> (1923).....	112
<b>MARKUS FISCHER:</b> „Kult der Zerstreuung“. Kulturkritik im Essay der Weimarer Republik.....	124
<b>RALUCA RĂDULESCU:</b> Tier- und Naturwelt als Projektionen eines idealisierten Selbst bei Franz Marc und Gottfried Benn .....	137
<b>KLAUS SCHENK:</b> Literarische und mediale Aspekte im Hörspiel der Weimarer Republik.....	155
<b>CHRISTEL BALTES-LÖHR:</b> Da war ganz schön was los! Geschlechterverhältnisse in der Weimarer Republik, dargestellt und analysiert anhand der Figur des Kontinuums .....	173



# Vorwort

Das Department für Germanische Sprachen und Literaturen der Universität Bukarest veranstaltete am 25. und 26. Oktober 2018 seine zweite jährliche internationale multidisziplinäre Konferenz, diesmal zum Thema: „Literatur, Sprache und Kultur zur Zeit der Weimarer Republik“. Daran nahmen zahlreiche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Deutschland, Großbritannien, Luxemburg, Österreich, Portugal, Rumänien und Tschechien teil, unter ihnen sowohl erfahrene Germanistinnen und Germanisten, als auch solche, die am Anfang ihrer beruflichen Karriere stehen.

Im vorliegenden zweiten Heft der *Bukarester Beiträge zur Germanistik* sind einige der insgesamt fünfundzwanzig Referate nachzulesen, die auf der Konferenz die historische Epoche der Weimarer Republik, eine der künstlerisch ertragreichsten Phasen der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte, in ihrem beeindruckenden Facettenreichtum beleuchteten.

Bekanntlich erfuhren in der relativ kurzen Epoche der ersten Demokratie auf deutschem Boden nicht nur die Literatur, sondern auch das Theater, die Malerei und die Architektur in ihren diversen Ausprägungen (Expressionismus, Avantgarde, Neue Sachlichkeit) frische künstlerische Impulse, während Presse, Rundfunk, Film, Varieté und Kabarett die Grundlagen zu einer neuen Massenkultur legten, die insbesondere in Berlin einen ungeahnten Aufschwung erlebte. Die auf der Bukarester Konferenz präsentierten Beiträge haben sich zum Ziel gesetzt, die Literatur und (Massen-)Kultur der Weimarer Republik in einem neuen Licht zu präsentieren und neben dem Werk etablierter Autoren auch das Schaffen weniger bekannter, heute beinahe in Vergessenheit geratener Literaten und Künstler zu untersuchen.

So setzt sich ALEXANDRA NICOLAESCU (Bukarest) in ihrem Beitrag mit dem Panorama der Weimarer Republik im Roman *Drei Kameraden* von Erich Maria Remarque auseinander, den sie als Chronik der krisengeschüttelten Nachkriegszeit interpretiert, in deren Mittelpunkt die kollektivpsychologische Problematik der verlorenen Kriegsgeneration steht. LÚCIA BENTES (Lissabon) untersucht in ihrem Beitrag den Roman Hans Falladas *Wolf unter Wölfen* als ‚urban novel‘ und richtet dabei ihre Aufmerksamkeit auf die sinnlich wahrnehmbaren Räume der Großstadt, die ihres Erachtens das Leben und das

Verhalten der Romanfiguren beeinflussen. FABIAN WILHELMI (Düsseldorf) setzt sich in seinem multidisziplinär ausgerichteten Beitrag zum Ziel, den literarischen Antisemitismus in der Weimarer Republik unter die Lupe zu nehmen, so wie er sich sowohl in außenliterarischen Quellen, als auch in ausgewählten historischen Romanen über den Jüdischen Krieg reflektiert wird, die in der Zeit der Weimarer Republik entstanden sind. Die historisch ausgerichtete Untersuchung von BERND BRAUN (Heidelberg) schildert Joseph Roths Roman *Das Spinnennest* sowie dessen Feuilletonbeiträge zur Politik und Gesellschaft als wichtige Quellen zur Erforschung der Zeit der Weimarer Republik. MARIO HUBER (Graz) setzt sich in seinem Beitrag mit Hermann Ungars Werk *Die Ermordung des Hauptmanns Hanika. Tragödie einer Ehe* auseinander, um auf die prinzipiellen Schwierigkeiten bei der Unterscheidung zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen und auf die Emotionalisierungsstrategien im Kontext der literarischen Justizkritik zur Zeit der Weimarer Republik hinzuweisen. Im Beitrag von ROBERT HERMANN (München) wird die These vertreten, dass in den drei Versionen des Theaterstücks von Bertolt Brecht *Baal* eine Kritik des Ästhetizismus betrieben wird, die Brechts Hinwendung zum politischen Theater begründete. ANNA SATOR (Freiburg i. Br.) untersucht in ihrem den Dramen Ernst Tollers gewidmeten Beitrag, dessen theoretische Grundlage aktuelle Überlegungen zur sozialen Konstruktion von Geschlecht darstellen, das Bild des Mannes, das in der Zeit der Weimarer Republik zwischen Androgynie und heroischer Männlichkeit in militärischer Tradition changierte. Der Beitrag von MARKUS FISCHER (Bukarest) entfaltet die philosophischen, ästhetischen, soziologischen und kulturkritischen Dimensionen des Begriffs ‚Zerstreuung‘, der zur gesellschaftlichen und kulturellen Analyse der historischen Epoche der Weimarer Republik herangezogen wird. RALUCA RADULESCU (Bukarest) fragt in ihrem intermedialen Beitrag nach der Funktion der Tiermetapher bei Franz Marc und Gottfried Benn und sieht in den Entwicklungslinien der Tiermetaphorik eine Chiffre der Moderne, einer Epoche, in der die Wechselbeziehungen und gegenseitigen Durchdringungen der Künste programmatisch waren. KLAUS SCHENK (Dortmund) richtet seine Aufmerksamkeit auf literarische und mediale Aspekte im Hörspiel der Weimarer Republik und fragt in seinem Beitrag nach dem Stellenwert dieser frühen Hörkunst in der medialen Kultur der Weimarer Zeit sowie nach ihrem Nachleben im poetischen Hörspiel der Nachkriegszeit. Ausgehend von einigen Zeitzeugnissen aus Politik, Medien, Jurisprudenz und Biographien untersucht schließlich CHRISTEL BALTES-LÖHR (Luxemburg) in ihrem Beitrag die Geschlechterverhältnisse in der Zeit der Weimarer Republik, wobei im Mittelpunkt ihrer Analyse die Gestalt des Neuen Mannes und der

---

Neuen Frau stehen, deren sexuelle Identität aufgrund der Figur des Kontinuums eruiert wird.

Die Herausgeberinnen des 2. Hefts der *Bukarester Beiträge zur Germanistik* freuen sich auf einen ertragreichen Dialog mit den Leserinnen und Lesern der vorliegenden Publikation und bedanken sich bei dieser Gelegenheit bei der HANNS-SEIDEL-STIFTUNG für die großzügige Förderung der internationalen multidisziplinären Konferenz zum Thema „Literatur, Sprache und Kultur zur Zeit der Weimarer Republik“, aus der die in diesem Heft nachzulesenden Beiträge hervorgegangen sind.

IOANA CRĂCIUN und ALEXANDRA NICOLAESCU

Bukarest, im Juli 2021

# Das Panorama der Weimarer Republik im Roman *Drei Kameraden* von Erich Maria Remarque

Alexandra Nicolaescu

**ABSTRACT:** The novel *Drei Kameraden* (*Three Comrades*) by Erich Maria Remarque could be considered as the third and last volume of a trilogy which also includes *Im Westen nichts Neues* (*All Quiet on the Western Front*) and *Der Weg zurück* (*The Road Back*). However, because of the political changes in Germany in the 1930s, the book was published much later than originally planned and for this reason neither readers, nor literary critics acknowledged the book as part of the trilogy at that point in time. Nevertheless, in all three novels the author discusses the problem of the so-called Lost Generation and depicts the collective psychological state of young men, who inherited values that were no longer relevant in a post war world. Erich Maria Remarque depicts the reality of The Weimar Republic revealing the financial and social crisis that dominated everyday life. He raises questions about surviving in a post war era, and it is therefore that *Drei Kameraden* can be interpreted as a literary chronicle of those troubled times in German history.

**KEYWORDS:** cultural memory, World War I, Weimar Republic, World War I trilogy, Erich Maria Remarque

## 1. Einführende Bemerkungen

Der Roman *Drei Kameraden* könnte als dritter und letzter Teil einer Trilogie Remarques über den Ersten Weltkrieg, die daneben *Im Westen nichts Neues* und *Der Weg zurück* umfasste, betrachtet werden. Auf Grund des Regimewechsels und der Emigration Remarques kam es allerdings zu einer verspäteten Publikation, und das Werk konnte von der zeitgenössischen Leserschaft nicht direkt als Nachfolgerroman wahrgenommen werden. Die literaturwissenschaftliche Untersuchung konnte allerdings Kontinuitäten und Berührungspunkte zwischen den drei Werken feststellen, mit denen ich mich im Folgenden befassen werde.

Während *Der Weg zurück* mit den Überlegungen der Hauptgestalt zur Möglichkeit eines Neuanfangs in der Nachkriegsgesellschaft endet, setzt sich Erich Maria Remarque in dem Folgeroman *Drei Kameraden* gerade mit der Frage nach der Realisierbarkeit des Nachkriegslebens auseinander. Genauso wie in den

beiden ersten Romanen der Trilogie zum Thema Erster Weltkrieg stellt er auch hier seine Aussagen anhand eines Einzelschicksals dar.

„Wohl kaum ein anderer Roman Erich Maria Remarques ist in seiner Entstehung derart von den historischen Ereignissen geprägt wie *Drei Kameraden*“ (SCHNEIDER 2014: 579), meint Thomas Schneider, der Leiter des Erich-Maria-Remarque-Archivs in Osnabrück. Denn Remarque erfährt von der Ernennung Adolf Hitlers im Januar 1933 zum Reichskanzler durch den Reichspräsidenten Hindenburg, und von da an beherbergt Remarque in Casa Monte Tabor Emigranten wochen- oder sogar monatelang und unterstützt diese bei der Weiterflucht. Im Mai 1933 werden Remarques Bücher in Berlin öffentlich verbrannt, und unter diesen Umständen kann der Autor die Publikation des neuen Romans nicht mehr planen.

Erst im Herbst desselben Jahres kommt er wieder dazu, an dem Buch zu arbeiten, und nimmt sich eine vollständige Überarbeitung vor. Deswegen löst er die bereits bestehenden internationalen Verträge für die Publikation und schließt neue ab.

Ein deutscher Autor ist er da schon länger nicht mehr, in Deutschland sind seine Bücher nicht nur aus den Bibliotheken verschwunden, sondern die Restauflage von *Im Westen nichts Neues* und *Der Weg zurück* ist im November und Dezember 1933 durch die Gestapo beschlagnahmt worden. (SCHNEIDER 2014: 580)

Damit Remarque nicht das gleiche Schicksal wie anderen emigrierten Schriftstellern widerfährt, die nach der Auswanderung ohne Publikum und Einkünfte geblieben sind, bemüht sich sein Agent Otto Klemens, Erscheinungstermine für den neuen Roman auf den wichtigsten internationalen Märkten, wie zum Beispiel den USA, Großbritannien, den Niederlanden oder Frankreich festzulegen. Die Umarbeitung des Textes zieht sich allerdings in die Länge, und erst 1935 spricht Remarque von einer Fertigstellung des Werkes.

In der neuen, publikationsreifen Fassung versuchte der Schriftsteller, das Geschehen aus dem historischen Kontext herauszuheben und ihm eine allgemeingültige Botschaft über ökonomische und politische Bedrohungen zu verleihen. Die Motive der Rache und des politisch begründeten Mordes, die auch in den darauf folgenden Werken vom Autor behandelt werden, kommen hier erstmals vor.

Remarque stellt damit – ohne eine abschließende Antwort zu geben – die Frage nach den Möglichkeiten des Individuums, sich in einer Situation zu behaupten, in der sämtliche staatliche Ordnung von Verfolgung und Gewalt geprägt ist und der

Schutz des Individuums durch den Staat nicht mehr gewährleistet ist und werden soll. (SCHNEIDER 2014: 582)

Die Frage, die Remarque dabei stellt, ist also, inwiefern der Einzelne unter diesen Umständen das Recht hat, sich selbst zu verteidigen. Auch wenn das Buch keineswegs als politisches Manifest zu verstehen ist, wirft es thematisch und inhaltlich einen Blick auf die gesellschaftlichen Voraussetzungen, die den Aufstieg des Nationalsozialismus ermöglicht haben.

Im Frühling 1936 schickt der Schriftsteller eine abgeschlossene Fassung des Romans an seine internationalen Verleger. Im Dezember 1936 ist der Text aus der Perspektive des Schriftstellers endgültig abgeschlossen. Viele Verleger weltweit, wie zum Beispiel die dänischen, schwedischen und niederländischen, haben allerdings nicht so lange gewartet und publizierten bereits die Fassung vom März. Deswegen gab es zwei veröffentlichte Versionen, den Vorabdruck im Frühling und die nochmals geänderte, beziehungsweise gekürzte Version vom Dezember, die in den USA, Großbritannien und Frankreich erschien. Die erste deutschsprachige Fassung wurde zwei Jahre später, 1938, bei Querido in Amsterdam veröffentlicht, denn Ullstein, der deutsche Verleger von *Im Westen nichts Neues* und *Der Weg zurück*, lehnte die Veröffentlichung des neuen Romans auf Grund der politischen Umstände ab.

Im Jahre 1937 erschienen auch die ersten Kritiken zum Roman. Diese fielen meist positiv aus, da sich der Schriftsteller in diesem neuen Buch offensichtlich von seiner bisherigen Thematisierung von Kriegserlebnissen distanziert hatte. Er schaffte es, seine humanistische Botschaft und die Schicksalsdarstellungen angesichts katastrophaler Umstände auch in einem anderen Kontext zu platzieren, was beim internationalen Publikum auch gut angekommen ist. Denn bis heute gehört *Drei Kameraden* zu den populärsten Texten von Remarque, so die literaturwissenschaftliche Rezeptionsanalyse.

Die drei männlichen Hauptgestalten, die in den Prosawerken *Im Westen nichts Neues* und *Der Weg zurück* erscheinen, Bäumer, Birkholz und Lohmann, weisen sehr ähnliche Charakterzüge auf und teilen einen gemeinsamen biographischen Hintergrund. Sie werden vom Autor im Kontext von drei historisch kritischen Phasen der deutschen Gesellschaft dargestellt, und zwar im Kontext des Ersten Weltkriegs, der gescheiterten Revolution von 1918 und der späten Jahre der Weimarer Republik. Die äußeren problematischen zeitgeschichtlichen Umstände bestimmen, wie immer bei Erich Maria Remarque, auch die innere Haltung seiner Protagonisten.

Als individualpsychologische Problemlage erscheint die Krise junger Erwachsener; also: Bäumers traumatisches Kriegserlebnis, Birkholz' Unvermögen einer bürgerlichen Existenzgründung und Berufsbildung nach dem Krieg und schließlich Robby Lohkamps Problem, als begabter, erfahrener junger Mann um die 30 ohne Beruf, aber mit wechselnden Jobs eine große Liebe zu einer Frau, in schweren Zeiten' festzuhalten und zu schützen. (J EGLIN/PICKERODT 1998: 218)

Offensichtlich kommt in allen drei Fällen die Problematik der so genannten verlorenen Generation zum Vorschein, nämlich die Thematisierung der kollektivpsychologischen Problemlage der Kriegsjugend, deren jugendromantische Ideale dem brutalen Kriegs- und Nachkriegskontext gegenübergestellt werden. Remarque schildert in den drei Werken dieser Trilogie auch drei unterschiedliche mögliche Krisenlösungen, die seine Hauptgestalten durchmachen. Paul Bäumer stirbt und ihm bleibt das Gefühl des Verlorenenseins in der Nachkriegsgesellschaft erspart, Birkholz erlebt die Wiederentdeckung des eigenen Ichs im verwirrenden Nachkriegskontext und Lohkamp macht durch die tragische Liebesgeschichte mit Pat einen Selbstentwicklungsprozess auf emotionaler Ebene durch.

Neben dem verzögerten Erscheinungstermin stellte eben die hier erwähnte Liebesgeschichte einen weiteren Grund dafür dar, dass der Roman ursprünglich nicht als Teil der Kriegstrilogie rezipiert wurde. Das Werk wurde als Liebesroman verstanden und die dargestellte sozioökonomische Realität sowie das Widerspiegeln der Mentalität einer Generation wurden nicht beachtet. Spätere Untersuchungen zeigten, dass das vollkommen zu Unrecht geschah, und demzufolge wurde *Drei Kameraden* zur Erscheinungszeit offensichtlich als sozialer Roman unterschätzt.

„Die Katastrophenlandschaft seit dem Ersten Weltkrieg hat bürgerliche Lebenskonzepte, die mit Kategorien wie innengeleitete Moral, Schuld oder Gewissen verknüpft, zum Wanken gebracht und diskreditiert“ (J EGLIN/PICKERODT 1998: 219), so könnte man tatsächlich den sozialen und mentalen Kontext, in dem sich Remarques Roman abspielt, treffsicher beschreiben. Um in dieser Krisenzeit überleben zu können und vielleicht diese sogar meistern zu können, war ein neuer Persönlichkeitstyp erforderlich, dessen Bewusstsein von Moral oder der Stimme des Gewissens unberührt blieb, so dass der Alltag überstanden werden konnte. Diesen Persönlichkeitstypus kann man zum Teil auch in *Drei Kameraden* finden, da Remarque seinen Gestalten Charakterzüge verleiht, die ihnen ermöglichen, in der harten Zeit der Weimarer Republik durchzukommen.

Die Ich-Figur, Robby, arbeitet als Taxifahrer, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, und gerät öfter im Laufe der Handlung auf Grund seiner Tätigkeit in Konflikte, wie zum Beispiel mit einem hinterhältigen Nachtportier, der ihm das Geld für eine Fahrt nicht geben will. Es kommt zu einer Schlägerei, und Robby übt kaltblütig seine Rache aus. Ebenfalls zu einer Schlägerei kommt es mit einem Taxi fahrenden Kollegen, wobei der Konflikt lediglich durch einen besetzten Taxistand ausgelöst wurde. Auch hier wird im Werk der Gewaltausbruch, ja sogar der Gewaltexzess, beschrieben, um eben zu zeigen, dass der Kampf ums Überleben längst die moralischen Werte verdrängt hat.

Die Gestalt Kösters wirkt in Extremsituationen im Gegensatz zu Robby viel weniger unberechenbar und schafft es ständig, sich zu beherrschen. Als er die todkranke weibliche Hauptgestalt Pat mitten in der Nacht zum Krankenhaus fährt, hat er seine Emotionen vollkommen im Griff, was auch dann geschieht, wenn er den betrunkenen und verzweifelten Robby beruhigen muss und mit ihm zu diesem Zweck durch die Gegend fährt. Diese Gestalt ist außerdem von einer offensichtlichen Wortkargheit gekennzeichnet, die eben auch zu seiner selbstbeherrschten Art gehört.

Mit den beiden hier erwähnten Gestalten schafft es Erich Maria Remarque, zwei Typologien zu konstruieren, die als exemplarisch für ihre Zeit betrachtet werden können. Robby lässt sich von seinen Emotionen beziehungsweise von seiner Verzweiflung und Wut überwältigen und handelt demzufolge gewissermaßen ausschließlich instinktiv, wobei er sogar auf übermäßige Gewalt zurückgreift. Köster hingegen gelingt es, alle seine Handlungen zu durchdenken und sie den Umständen anzupassen, um auf diese Weise mögliche Lösungen für Problemsituationen zu finden. Sogar nach der Ermordung ihres gemeinsamen Freundes Lenz plant Köster sorgfältig seine Rache, bevor er zusammen mit Robby zur Tat schreitet.

In der Sekundärliteratur zu diesem Roman wurde darüber nachgedacht, warum der Schriftsteller für den Titel *Drei Kameraden* optiert hat. Rainer Jeglin und Irmgard Pickerodt besprechen in ihrer Untersuchung des Remarqueschen Romans mögliche Titelwerke, die als Inspiration gedient haben könnten, wie zum Beispiel den Titel von Dumas' wohlbekannter Musketiergeschichte. In den 30er Jahren gab es außerdem in Berlin einen viel gefeierten Film mit dem Titel *Die Drei von der Tankstelle. Drei Männer im Schnee* von Erich Kästner wurde auch noch dieser Liste von möglichen Inspirationsquellen hinzugefügt.

Jeglin und Pickerodt stellten jedoch fest, dass die Idee der Kameradschaft für Remarque viel wichtiger als die Dreierkonstellation bei der Titelwahl war, eine

Idee, die sowohl in *Im Westen nichts Neues* als auch in *Der Weg zurück* vorkommt und thematisiert wird. „In *Drei Kameraden* lebt aus unserer Sicht die Kameradschaft intensiv wieder auf und bewährt sich als ‚festes, praktisches Zusammengehörigkeitsgefühl‘ in den individuellen Extremsituationen der krisengeschüttelten 30er Jahre“ (J EGLIN/ PICKERODT 1998: 224), schließen die beiden Forscher.

Bei Remarque geht es aber ganz und gar nicht um einen politisierten oder materiellen Zusammengehörigkeitsgedanken, sondern viel eher um einen Kult der Freundschaft, der dem Einzelnen den Kampf im Alltag erleichtert. Das zeigt sich als äußerst wichtig sowohl an der Front als auch in der Nachkriegsgesellschaft, in der man als Gruppe bessere Durchkommenschancen hat. „Angesichts dieses Zusammenbruchs taugt der Kameradschaftsbund nicht zur Sinnstiftung, wohl aber dazu, den Alltag zu bewältigen, die Einsamkeit in Saufgelagen zu ertragen und in aussichtsloser Lage Abhilfe zu schaffen“ (J EGLIN/ PICKERODT 1998: 226), wobei mit Zusammenbruch die gesellschaftlichen Umstände gemeint sind. Die Kameradschaft bietet Halt, funktioniert als Familienersatz und verstärkt das damals prekäre Heimatgefühl.

Ganz konkret betreibt der Kameradenkreis im Roman eine Autoreparaturwerkstatt, die auf Grund der gegenseitigen Hilfe und Unterstützung funktioniert und auch einen zwar bescheidenen, aber dennoch nicht zu verschmähenden Gewinn mit sich bringt. Gegen Ende des Romans muss die Werkstatt wegen des Mangels an Kunden geschlossen werden, was auch auf die Zerstörung der Kameradschaft durch den Tod von Lenz und Pat verweist.

Wenn man untersuchen möchte, worauf im Falle von *Drei Kameraden* das für den Kameradschaftsgedanken grundlegende Zusammengehörigkeitsgefühl basiert, kommt man zu demselben Ergebnis wie bei *Im Westen nichts Neues* oder *Der Weg zurück*: es ist die Kriegserfahrung. Die Erinnerung an die Grauen des Kriegs, an sinnloses Leiden und Sterben von Altersgenossen an der Front ist im literarischen Werk stets lebendig und allgegenwärtig. Dementsprechend kann das Werk de facto als letzter Bestandteil der Trilogie Remarques verstanden werden, in der der Autor dem Krieg unterschiedliche, aber genauso relevante Bedeutungen zuweist: er ist Schauplatz der Handlung im Roman *Im Westen nichts Neues*, Bezugspunkt aller Handlungen der von der Front Zurückgekehrten in *Der Weg zurück* und allgegenwärtiges Erinnerungsbild in *Drei Kameraden*.

Die Spätphase der Weimarer Republik ist, wie bereits erwähnt, hier von einem starken Krisenbewusstsein geprägt. Die gesellschaftlichen Nachkriegsumstände werden im Roman als chaotisch dargestellt, angesichts der Tatsache, dass sich die

Republik in einer Übergangsphase befindet, die zu einer besseren neuen sozialpolitischen Konstellation führen sollte. Dementsprechend kann man bei den einzelnen Gestalten eine Lebensideologie der provisorischen Existenz konstatieren, vor allem bei dem jungen Robby.

Anders aber als in den gängigen Mustern der Zeitkritik scheint im Roman nicht einmal in vagen Ansätzen eine lebensnahe Jugendgeneration als möglicher Überwinder der Krise auf. Vielmehr bleibt Remarque bei der ‚verlorenen Generation‘ und deren Nihilismus stehen. (JGLIN/PICKERODT 1998: 228)

Jeglin und Pickerodt meinen damit, dass man bei der jungen Generation keinen altersspezifischen Optimismus entdecken kann, sondern eine distanzierte Haltung. Vergangenheit und Gegenwart werden verachtet und die mögliche Zukunft wirkt unsicher und bedrohlich.

Neben der Darstellung des Vertreters der verlorenen Generation kommen in diesem Roman auch weitere Personentypologien vor, die im Kontext der Weimarer Republik von Bedeutung sind und dementsprechend auch untersucht wurden, womit ich mich hier auseinandersetzen werde.

Die erste erkennbare Typologie ist die des Intellektuellen, der unter den Krisenumständen als durchschnittlicher Berufstätiger überleben muss. Auf Grund dieses enttäuschenden Tatsachenbestandes weist er eine distanzierte und tragische Lebenshaltung auf und begnügt sich damit, die schwierigen gesellschaftlichen Anpassungs- und Veränderungsversuche zu beobachten. Der alte Kleinbürger, der vom Kapitalismus finanziell und ideologisch entwurzelt wurde, stellt eine weitere Personentypologie dar. Sein Leben unterlag in der neuen republikanischen Gesellschaftsordnung einer kompletten Veränderung, und die Anpassung ist auch für die Vertreter dieser Typologie, wie zum Beispiel für die Witwe Zalewski oder das Ehepaar Hasse, ganz und gar nicht leicht. Die neue Mittelschicht, zu der Ärzte und Ingenieure gehören, scheinen im Werk aus personentypologisierender Hinsicht als Einzige ihr Leben finanziell im Griff zu haben und wirken stets kalt und sachlich gegenüber der Problemlage der anderen. Bei der Konstruktion der Typologien vermeidet Remarque jegliche Art von Bewertungen und beschränkt sich auf die literarische Verbildlichung dieser Kategorien, und sogar eine mögliche Polarisierung dieser Typologien fällt vollkommen aus.

Man hat in der Sekundärliteratur zu diesem Roman versucht, die Gestalt Pats einer Frauentypologie zuzuordnen, um ihren Einfluss auf das Geschehen und auf die anderen Gestalten untersuchen zu können. Am meisten nähert sich das

Bild Pats der Typologie der Frau als eines unschuldigen Mädchens oder als einer Kindfrau, als einer Art verklärtes, geheimnisvolles Wesen. Diese Einordnung trifft aber nicht vollkommen zu, denn Pat übernimmt schon am Anfang des Handlungsablaufes die Rolle der Geliebten, die auf Grund ihrer unheilbaren Krankheit Zerstörung mit sich bringt. Es geht um die Zerstörung des fragilen emotionalen und finanziellen Gleichgewichts, in dem sich die drei Kameraden befinden. Am Anfang der Handlung stellt Pat für Robby genau das Gegenteil von Zerstörung dar, ihre Bekanntschaft erweckt in ihm die Hoffnung auf ein besseres und glücklicheres Leben, zumindest bis er von ihrer Krankheit erfährt.

Das Bild der Sicherem, Ungreifbaren hat sein Pendant in der schmalen, zerbrechlichen Pat, die wie ein Kind beschützt werden muß. So liegt auch die kraftlose Pat am Abend nach dem Bade und teilt „das Geheimnis des Zerbrechlichen“ (J EGLIN/ PICKERODT 1998: 231)

Von diesem Zeitpunkt an entspricht ihre Gestalt der weiblichen Kindstypologie, die stets auf die Hilfe anderer angewiesen ist. Die Verarbeitung des Motivs der Liebe hat hier eine ganz bestimmte Funktion, sie trägt nämlich zur Entfaltung der individuellen Krise, die Robby durchmacht, bei.

„Der Roman hat den Gestus eines Tagebuchs mit dem Charakter einer Rückblende, das heißt: durch die Niederschrift – so kann der Leser vermuten – versucht das erzählende Ich, sich zu stabilisieren“ (J EGLIN/ PICKERODT 1998: 223), die Erzählstruktur rückt demzufolge die individuelle Krise in den Vordergrund, während andere Romane aus der Zeit die kollektive Krise vorrangig, zum Teil sogar politisch orientiert thematisierten.

## 2. Zur Entstehungsgeschichte

Bei Recherchen im Remarque-Nachlass in New York stellte Thomas Schneider fest, dass es zahlreiche Manuskripte sowie Pläne und Notizen zu *Drei Kameraden* gibt, wobei der Autor diese zur Planung der Handlungsstruktur und der Personencharakterisierung benutzte. Thomas Schneider kam zu dem Schluss, dass der Schriftsteller beim Verfassen des Romans nicht kontinuierlich gearbeitet hatte, so dass man die Entstehungsgeschichte in zwei entscheidende Arbeitsphasen einteilen kann. Das erklärt auch, warum *Drei Kameraden* erst 1936, sechs Jahre nach *Der Weg zurück*, erschienen ist. Selbstverständlich hat auch die Veränderung der politischen Lage durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten dazu beigetragen, und Thomas Schneider beweist, dass Remarque die Ursprungsfassung mit dem Titel *Pat* zu einem komplett neuen

Romanwerk hinsichtlich der veränderten politischen Lage konzipiert hat. Mit diesen Erkenntnissen werde ich mich im Folgenden auseinandersetzen.

Nachdem *Der Weg zurück* als Buchausgabe 1931 erschienen war, begann Remarque die Arbeit an seinem neuen Roman, und zwei Jahre später gab es auch eine vorläufige komplette Fassung unter dem Titel *Pat*. Da der Schriftsteller zu dem Zeitpunkt über die bevorstehende Ernennung Hitlers zum Reichskanzler informiert war, floh er aus Berlin nach Porto Ronco, und die Publikationsmöglichkeiten in Deutschland waren in diesem politischen Kontext nicht nur beschränkt, sondern überhaupt nicht mehr vorhanden.

Bereits nach Herbst 1933 setzte Remarque die Arbeit an dem Roman fort. Die große Zahl der nun folgenden varianten Fassungen des Textes, die in Typoskripten, handschriftlich korrigierten Manuskripten und handschriftlichen Aufzeichnungen dokumentiert sind, lassen zunächst eine Fortentwicklung der Konzeption von *Pat* erkennen, schließlich eine signifikante Umstrukturierung des Textes hin zur publizierten Fassung von *Drei Kameraden*. (SCHNEIDER 1992: 66)

Auf Grund der konzeptionellen Umarbeitung wurde der Roman erst im Frühjahr 1936 beendet und den Verlegern vorgelegt. Vor allem der britische Verleger Remarques Huntington äußerte sich ganz positiv zum Roman und es begannen Diskussionen bezüglich des Werktitels. Remarque wollte den Roman *Das bißchen Leben* betiteln, Huntington schlug dagegen *Wir waren jung – Wir waren fröhlich* vor. Aus dem darauf folgenden Briefwechsel kann man entnehmen, dass sie sich dann doch auf den Titel *Drei Kameraden* geeinigt haben, und der Roman erschien in übersetzter Fassung 1937 in London.

Schon ab dem Sommer 1936 arbeitete das nordamerikanische Filmunternehmen Metro-Goldwyn-Mayer an der Verfilmung des Romans, und nach der englischen Veröffentlichung folgten Ausgaben in Schweden, Norwegen und den Niederlanden. Weil der Autor zwischendurch noch den Romantext bearbeitete, gab es beachtliche Unterschiede zwischen den publizierten Varianten. Es ist in diesem Zusammenhang noch wichtig zu sagen, dass, so Thomas Schneider, die dänische Fassung als Erstausgabe betrachtet werden muss, denn diese erschien Ende 1936, also noch vor der englischen. Erst ab dem Jahr 1938 konnte man den Roman auch in deutscher Sprache lesen.

Thomas Schneider geht in seiner Analyse der beiden Werke *Pat* und *Drei Kameraden* auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten ein. Er identifiziert als ursprüngliches Thema in *Pat* die Frage nach dem Sinn des Todes, eine Frage, mit der sich der Ich-Erzähler auf Grund biographischer Ereignisse, wie zum Beispiel des Todes der Mutter, den Fronterlebnissen in Flandern und schließlich dem Tod

der geliebten Pat, konfrontieren muss. „Der ‚Schreibende‘ lehnt sich durch den Akt des Schreibens und Erinnerns jedoch auf gegen die Sinnlosigkeit des Todes, gegen das Sterben, das den Inhalt des Romans bestimmen wird“ (SCHNEIDER 1992: 68), fasst Thomas Schneider den inhaltlichen Schwerpunkt und dessen Ausarbeitung zusammen. Diese Aussage stimmt allerdings nur für die *Pat*-Version, denn in den darauf folgenden Versionen wurde dieser ursprüngliche Gedanke immer weniger verfolgt.

Während *Pat* thematisch direkt an den Ersten Weltkrieg anschloss, kann man in *Drei Kameraden* eine Gesellschaftsanalyse der Spätphase der Weimarer Republik sehen, wobei die Weltwirtschaftskrise von 1931/1932 mit einbezogen wird. Neben der bestimmenden Änderung des literarisch dargestellten geschichtlichen Zeitpunkts gibt es auch inhaltliche Detailunterschiede, die von Thomas Schneider herausgearbeitet wurden und die ich auch erwähnen möchte.

„Arbeitslosigkeit und Weltwirtschaftskrise stehen mehr im Mittelpunkt des Romans; deutliche Opposition zwischen gesellschaftlicher Situation und dem Liebesverhältnis als ‚Insel der Hoffnung und Ruhe‘“ (SCHNEIDER 1992: 71), bemerkt Thomas Schneider. Unterschiedliche Gesellschaftsschichten und deren Reaktion auf die sozialen Umstände werden beschrieben, wobei den unteren Schichten vorwiegend positive Charakterzüge zugeschrieben werden und den oberen eher negative.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den zwei Fassungen besteht in der Darstellung des Todes des Kameraden Gottfried Lenz. In *Drei Kameraden* geht es hier um einen politischen Mord, in *Pat* hingegen um einen durch die gesellschaftliche Situation bedingten Unfall. Daher fehlt in *Pat* auch das damit verknüpfte Motiv der Rache, denn in *Drei Kameraden* findet Köster den Mörder seines Kameraden und vollendet seinen individuellen Racheakt, indem er diesen ermordet.

Der letzte Teil des Romans wurde kontrastiv zu dem Rest des Werkes, in dem das Politische und das Gesellschaftliche im Vordergrund stehen, konzipiert. Die Handlung spielt ausschließlich im Sanatorium, und die Liebe fungiert als utopische Alternative zur Alltagsrealität – trotz des tragischen Endes.

*Pat* war in weiten Teilen eine kritische, aber unpolitische Schilderung der späten Weimarer Gesellschaft, deren Widersprüche und vor allem ‚innere‘ Hoffnungs-, Perspektiv- und Sinnlosigkeit nur in der tätigen Fortsetzung der Frontkameradschaft aufgehalten, aber nicht überwunden werden kann. Die Utopie der Realisierung einer positiven, die Sinnlosigkeit überwindenden Liebe scheitert jedoch an Mächten und einer unbeeinflussbaren, nahezu archaisch verstandenen

Schicksalshaftigkeit, die der Einzelne nur akzeptieren, nicht aber bekämpfen kann.  
(SCHNEIDER 1992: 72)

So schließt Thomas Schneider die Analyse des Manuskriptes aus dem New Yorker Nachlass ab. Aus dieser thematischen Verlagerung entwickelte sich die erste veröffentlichte Fassung von *Drei Kameraden* und man konnte darin weiterhin die Weltanschauung Remarques und dessen Auffassung bezüglich des deutschen Zeitgeistes der 30er Jahre erkennen.

### 3. Die Weimarer Republik

Im Folgenden werde ich vorwiegend textimmanent vorgehen und die Textstellen aus *Drei Kameraden* diskutieren, die den Wert des Romans als Teil des kollektiven Gedächtnisses ausmachen. Dabei geht es vor allem um die Darstellung der problematischen sozialen und ökonomischen Umstände in der Endphase der Weimarer Republik und um etliche Verweise auf die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg.

Schon auf den ersten Seiten erfährt man, was es eigentlich bedeutet, zu der so genannten verlorenen Generation zu gehören: „Die Kinderzeit, die Schule, – das war ein Komplex, fern, irgendwo, schon nicht mehr war. Das richtige Leben begann erst 1916. Da war ich gerade Rekrut geworden“ (REMARQUE 2014: 10). Es folgt darauf eine chronologische Abfolge der Lebensstationen des Ich-Erzählers mit jeweiliger Angabe der Jahreszahl. 1916 wurde er zum Soldaten ausgebildet, und er berichtet über die Härte dieser Ausbildung; 1918 war er an der Front in Flandern und erlebte den Tod seiner Kameraden in Gasattacken sowie die bedrückende Atmosphäre im Kriegslazarett. Genauso beeindruckend wirkt aber auch seine Aussage über die Rückkehr von der Front: „1919. Wieder zu Hause. Revolution. Hunger. Draußen immerfort Maschinengewehrgeknatter. Soldaten gegen Soldaten. Kameraden gegen Kameraden.“ (REMARQUE 2014: 11)

Anfang der 20er Jahre arbeitete er als Bahnarbeiter und als Reklamechef einer Gummifabrik, und in diesem Zusammenhang erwähnt er auch die Zeit der Inflation, als sich das Geld von einer Stunde auf die andere um die Hälfte entwertete. Zu dem Zeitpunkt, an dem sich die Romanhandlung abspielt, war es finanziell immerhin besser, er leitet zusammen mit zwei ehemaligen Kameraden eine Werkstatt, die Erinnerung an die schwierige Jugend lässt ihn jedoch nicht los:

Eigentlich konnte ich ganz zufrieden sein [...] aber es war doch besser, nicht allzuviel darüber nachzudenken. Besonders nicht, wenn man allein war. [...] Da kam ab und zu noch einmal etwas von früher und starrte einen aus toten Augen an. (REMARQUE 2014: 12)

Die Gestalt Robby steht hier exemplarisch für die Generation, deren seelischen Zustand Remarque schon in seinem Motto von *Im Westen nichts Neues* zu beschreiben versuchte: eine Generation, die vom Krieg zerstört wurde, auch wenn sie seinen Granaten entkam. Denn diese Generation kannte nur einen einzigen alltäglichen Wunsch, der auch von Robby im Roman über die drei Kameraden knapp wie zutreffend formuliert wird: „es war alles gleich, – solange man lebte“ (REMARQUE 2014: 26).

Nicht nur ehemalige Soldaten hatten aber zu der Zeit Schwierigkeiten, den Alltag zu bemeistern. Durch die Darstellung der Situation von Robbys Nachbarn aus der Pension der Frau Zalewski, wo er wohnte, zeichnet Remarque ein Panorama verschiedener Charaktertypologien und Lebensumstände. Hier wohnt zum Beispiel in einem sehr kleinen Zimmer das Ehepaar Hasse, das sich auf Grund der finanziellen Not ständig streitet. Hätten sie eine eigene Wohnung gehabt und vielleicht sogar ein Kind, wäre alles viel besser gewesen, bemerkt Robby. Aber unter den gegebenen Umständen ist die Frau hysterisch und der Mann hat andauernd Angst, seine Arbeitsstelle zu verlieren, und macht deswegen unzählige Überstunden.

Der russische Emigrant Orlow ist arbeitslos und wünscht sich mehr als alles andere eine Stellung als Empfangschef in einem mittelklassigen Hotel. Die Privatsekretärin Erna hat hingegen ein finanziell sorgenloseres Leben, weil sie eine Affäre mit ihrem Chef hat, und die Frau Bender, Krankenschwester von Beruf, hat einen tragischen Lebensweg hinter sich. Ihr Mann war im Krieg gefallen und ihre zwei Kinder waren an Unterernährung gestorben. Ebenfalls in der Pension wohnen auch ein pensionierter Rechnungsrat und ein Student, der im Bergwerk gearbeitet hat, um sein Studium zu finanzieren. Er hat nun fast das ganze Geld verbraucht, aber sein Studium ist noch nicht abgeschlossen. Also lebt er in konstanter Verzweiflung, weil er keine andere Arbeitsstelle finden kann. Alle sind vom Krieg und dessen Folgen, vor allem der Arbeitslosigkeit, in irgendeiner Weise betroffen.

Von den drei Kameraden, die im Mittelpunkt des Geschehens stehen, und ihren nahen Bekannten scheint Gottfried Lenz derjenige zu sein, der einen Weg gefunden hat, um den Alltag zu bewältigen: „Im Zeitalter der Sachlichkeit muß man romantisch sein, das ist der Trick“ (REMARQUE 2014: 41), behauptet er. Radikal anders ist die Einstellung seines Bekannten Valentin, der nach dem Krieg seine ganze Erbschaft vertrank, weil er das Glück feiern wollte, noch am Leben zu sein. Er konnte aber den Krieg nicht vergessen und erinnerte sich an „jeden Tag und jede Stunde“ (REMARQUE 2014: 50).

Bei der Schilderung der gesellschaftlichen Umstände spielen auch die Prostituierten und ihre meist beeindruckenden Lebensgeschichten eine wesentliche Rolle. Zum Beispiel Lilly, die sich immer ein bürgerliches Leben gewünscht hat und nun den Betreiber eines kleinen Installationsgeschäfts heiraten möchte. Für die anderen Prostituierten stellt das eine absolute Erfolgsgeschichte dar, denn sie „waren ja alle keine Huren aus Temperament; sie waren Gescheiterte der bürgerlichen Existenz. Ihre geheime Sehnsucht war das Ehebett; nicht das Laster. Aber das hätten sie nie eingestanden“ (REMARQUE 2014: 63).

Kriegserinnerungen kommen in unterschiedlicher Art und Weise immer wieder im Roman vor. Es gibt einzelne, scheinbar zufällige Verweise: „Mach die Illumination aus. Besonders den Ford. Das Biest erinnert mich mit den schrägen Scheinwerfern an den Krieg“ (REMARQUE 2014: 68) oder ganz bewusste Rückblenden und Überlegungen des Ich-Erzählers:

Ich saß ziemlich lange und dachte an allerlei Dinge. Auch daran, wie wir damals zurückgekommen waren aus dem Kriege, jung, ohne Glauben, wie Bergleute aus einem eingestürzten Schacht. Wir hatten marschieren wollen gegen die Lüge, die Ichsucht, die Gier, die Trägheit des Herzens, die all das verschuldet hatten, was hinter uns lag; – wir waren hart gewesen, ohne anderes Vertrauen, als das zu dem Kameraden neben uns [...] alles war zusammengebrochen, verfälscht und vergessen. Und wer nicht vergessen konnte, dem blieb nur die Ohnmacht, die Verzweiflung, die Gleichgültigkeit und der Schnaps. (REMARQUE 2014: 70)

Treffender als in dem obigen Abschnitt hätte Remarque wohl kaum die Nachkriegsstimmung unter den ehemaligen Soldaten schildern können. Umso beeindruckender wirkt die Aussage, die Robby beim Anblick eines Säuglings macht: „Der arme Wurm [...] der hat noch keine Ahnung, was ihm bevorsteht. Möchte wissen, für was für einen Krieg der gerade noch zurecht kommt.“ (REMARQUE 2014: 81)

Trotzdem scheint Robbys Jugend zumindest in den Augen seiner Bekannten noch einen Grund zur Hoffnung auf ein besseres Leben zu bieten. „Was willst du hier unter den Verlorenen? Du hast hier nichts zu suchen. Geh' wieder weg. Rette dich. Du kannst es noch!“ (REMARQUE 2014: 83), meint sein Freund Ferdinand Grau. Wovor er sich retten sollte, könnte man sich als Leser fragen, und die Antwort kommt ein paar Seiten später von demselben Grau: „Die Grundpfeiler der menschlichen Gesellschaft sind Habgier, Angst und Korruption [...]. Der Mensch ist böse, aber er liebt das Gute – wenn andere es tun.“ (REMARQUE 2014: 84) Eine wenig hoffnungsvolle Lebensauffassung vertritt hier der Autor durch seine Gestalten. Und auch im weiteren Laufe des Gesprächs gibt

es von Seiten des kriegsnostalgischen Valentin eine wenig erfreuliche Schlussfolgerung über die zeitgeschichtlichen Umstände, als gesagt wird, dass man damals nur von Illusionen und Krediten lebe, „von Illusionen aus der Vergangenheit und Krediten auf die Zukunft.“ (REMARQUE 2014: 86)

Remarque gelingt es, mit Ironie äußerst schwierige Themen zu behandeln. Das beste Beispiel dafür ist eine Szene aus einem Freizeitpark, in der die drei Kameraden zusammen mit Pat sich bei einer Bude befinden, wo man Hartgummiringe auf Haken werfen muss, um alles Mögliche gewinnen zu können. Lenz entscheidet sich mitzuspielen, denn „Lenz war der beste Handgranatenwerfer der Kompanie gewesen, und im Winter, wenn wenig zu tun war, hatten wir monatelang geübt.“ (REMARQUE 2014: 103) Demzufolge gewinnt Lenz mehrmals im Spiel und bekommt sogar einen Teddybären dafür. Das gerade die im Krieg erworbene Fähigkeit dazu verhilft, einen Teddybären im Freizeitpark zu gewinnen, daran erkennt man die unausgesprochene, dennoch äußerst kritische Haltung des Schriftstellers gegenüber den Veränderungen der Wertvorstellungen, die der Krieg mit sich brachte.

Fast in allen Aspekten des Lebens gibt es im Roman irgendeine sarkastische Bezugnahme auf die Kriegserfahrung. Als Robby zum Beispiel ein teures Auto verkaufen muss, sagen seine Kameraden zu ihm: „Robby, bedenke, daß du als Soldat andere Sachen mitgemacht hast. Verteidige die Ehre unserer Werkstatt bis aufs Blut“ (REMARQUE 2014: 110). Die Tatsache, dass hier die Gestalten die patriotische Floskel zur Verteidigung der Ehre benutzen, die öfter bei der Vorbereitung der Rekruten von Kriegsbefürwortern eingesetzt wurde, wirkt vollkommen grotesk. Robby gelingt es, das Auto zu verkaufen. Die nur scheinbare finanzielle Sicherheit wird öfter im Roman angesprochen. So meint der Käufer des Luxusautos:

Die beste Reklame für Solidität ist heute ein schäbiger Anzug und Autobusfahren. Wenn wir beide das Geld hätten, das für die eleganten Autos, die da rumflitzen, noch nicht bezahlt ist, könnten wir uns bequem zur Ruhe setzen. (REMARQUE 2014: 114)

Die Leute, die in der Weimarer Republik leben, wollen um jeden Preis den Schein des Wohlstands aufrechterhalten, auch wenn das schließlich doch nur ein Schein bleibt.

Die Wirtschaft ist am Boden. Das macht uns der Autor immer wieder deutlich. Sogar ein Kiosk, an dem Würstchen verkauft werden, kann nur deswegen überleben, weil sich in der Gegend Prostituierte aufhalten und ihre Kunden dort hinbringen.

Neben dem philosophierenden Käufer des Luxusautos gibt es auch andere Gestalten im Roman, denen es in finanzieller Hinsicht besonders gut geht. Wie sie an das Geld gekommen sind, das erfährt der Leser nicht, aber auf die Durchschnittsmenschen wirken sie unwirklich, wenn nicht sogar Angst erregend. Robby lernt einen solchen Mann in Gestalt von Pats Freund Binding kennen, und dessen Anwesenheit erweckt in dem ehemaligen Soldaten und Werkstattbesitzer tiefgehende Komplexe:

Ich sah nur überlebensgroß und strahlend seinen Buick, seinen teuren Anzug und sein Portemonnaie vor mir auftauchen. Meine arme, brave, geschmückte Bude! Was hatte ich mir da nur eingebildet! [...] Was war ich den schon? Ein Fußgänger, der sich mal einen Cadillac geborgt hatte, eine täppische Schnapsdrossel, nichts weiter! Sowas war an jeder Straßenecke zu finden. (REMARQUE 2014: 129)

Für die drei Kameraden scheint die Werkstatt diesem ziellos abschnurrenden Leben dennoch einen Sinn zu verleihen. Sie müssen allerdings um die Aufrechterhaltung ihrer Tätigkeit als Mechaniker hart kämpfen. Als sich zu einem gewissen Zeitpunkt die Werkstatt nicht mehr selbst finanzieren kann, entscheiden sie sich dafür, ein Taxi bei einer Versteigerung zu kaufen, um mit dem Taxifahren noch Extrageld zu verdienen. Die Versteigerung bietet hier dem Schriftsteller noch einmal Gelegenheit dazu, den harten Existenzkampf in der Endphase der Weimarer Republik zu schildern. An ein und demselben Ort werden Autos, Möbel, Bücher und sogar Haustiere versteigert.

Zu den Büchern äußert sich Remarque durch Robbys Stimme, wie folgt:

auf den verschossenen, zerblättern Seiten standen nicht mehr die Verse von Horaz und die Lieder Anakreons, – auf ihnen stand nur noch der Schrei der Not und der Hilflosigkeit eines verlorenen Lebens. Wer diese Bücher besessen hatte, dem waren sie Zuflucht gewesen, und der hatte sie behalten bis zuletzt, und wer sie hergegeben hatte, hierher, der war am Ende. (REMARQUE 2014: 162)

Ich finde diese Stelle äußerst bedeutsam, denn hier teilt der Autor mit, dass man in widrigen Zeitumständen sogar die Literatur als letzten Zufluchtsort aufgeben muss.

Auch der Verkäufer des Taxis scheint am Ende zu sein, er hat ein verstörtes Gesicht, ist in Schweiß gebadet und starrt ununterbrochen auf den Wagen, den er zur Versteigerung gebracht hat. Robby und Köster zögern beim Kauf, kommen aber zu dem Schluss, dass sie dem Besitzer des Wagens doch nicht weiterhelfen können. Denn wenn sie das Auto nicht kaufen, dann wird es bestimmt einen

anderen Käufer dafür geben. Sie versuchen, den Taxibesitzer dennoch zu trösten und verlangen seine Adresse für den Fall, dass sie ihn für das Taxifahren brauchen, obwohl sie beide wissen, dass es höchstwahrscheinlich nicht dazu kommen würde. Von Seiten des Auktionators gibt es keine Bedenken beim Durchführen seiner Pflicht. „Er hatte den gußeisernen Humor und die Sachlichkeit eines Mannes, der täglich mit dem Elend zu tun hat, ohne selbst davon berührt zu werden“ (REMARQUE 2014: 165), so der Ich-Erzähler.

Der Maler Ferdinand ist auch eine interessante Gestalt des Remarqueschen Romans. Er hat seine künstlerischen Ambitionen längst aufgegeben und malt jetzt nur noch Bilder von Verstorbenen, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Als Werbung für sein Geschäft benutzt er das Bild eines Nähmädchens, von dem er meint, es sei eine ehemalige Prinzessin, und merkt an:

Würde ich ihm sagen, es sei ein Nähmädchen, so wäre ihm sein Bild weniger wert. Es ist übrigens das sechste Mal, daß verstorbene Frauen den gleichen Schmuck gehabt haben wie drüben auf dem Bild. [...] Ein fabelhaftes anregendes Reklamestück, das Porträt der guten Luise Wolff. (REMARQUE 2014: 173)

Auf den ersten Blick mag das Ganze amüsant erscheinen, aber eigentlich dringt hier die scharfe soziale Kritik bezüglich der Pervertierung der Kunst im Kontext der Zwischenkriegszeit durch.

Der deutsche Militarismus stellt ebenfalls ein Thema dar, das von Remarque fast in allen seinen Romanwerken kritisch beleuchtet wird, und auch in *Drei Kameraden* gibt es eine entsprechende Szene. Ein pensionierter höherer Offizier erwischt Robby beim Blumenpflücken im Park und droht im Kasernenhoftone ihn abzuführen, weil er sich am städtischen Gut vergreife. Wieder einmal hat man es hier mit einer grotesken Darstellung der gesellschaftlichen Problematik zu tun. Des Weiteren wird aber diese Problematik auch in einem ernsteren Ton behandelt, als Robby in einem Gespräch mit Pat zugibt: „Ich habe nur eine natürliche Scheu vor Polizisten und Stabsoffizieren. Das stammt aus meiner Militärzeit“ (REMARQUE 2014: 177). Remarque will damit verdeutlichen, dass es bezüglich des Militarismus nur zwei mögliche konträre Haltungen gibt, nämlich die Bejahung bzw. und die Ablehnung.

Schon im Kapitel über die Versteigerung wurde auf die Bedeutung des materiellen Besitzums hingewiesen, und auch in einem späteren Kapitel wird das zum Ausdruck gebracht. Beim Anblick von Pats schönem Zimmer in einem Apartment, das vor dem Krieg noch ganz ihr gehört hatte, äußert sich der Ich-Erzähler. „Und es sind nicht nur die Sachen. Es ist das, was dahintersteht.“

Die Sicherheit. Das verstehst du nicht. Das versteht nur jemand, der nicht mehr dazugehört.“ (REMARQUE 2014: 179) Ein materieller Besitz hat also nicht nur einen ökonomischen Wert, er bedeutet vielmehr eine sorgenlose Existenz in Zeiten des Umbruchs.

Auch wenn Pat noch eine anständige Wohnung hat und als Frau am eigentlichen Kriegsgeschehen nicht direkt beteiligt war, blieb sie von dessen Folgen nicht verschont. Denn in demselben Kapitel, in dem über den ideellen Wert von Sachen diskutiert wird, erfahren wir den eigentlichen Grund ihrer Krankheit, die dann durch ihren Tod auch das frühe Ende der Liebesbeziehung zur Folge haben wird. „Ich war wohl zu schnell gewachsen und hatte zu wenig zu essen bekommen. Im Krieg und nach dem Kriege gab's ja nicht viel“ (REMARQUE 2014: 180), gesteht sie Robby.

Im Laufe der Handlung verschlimmert sich nicht nur die gesundheitliche Lage der weiblichen Hauptgestalt, sondern auch die Situation in der Werkstatt. Sie steht leer, und das angekaufte Taxi wird nun zum Hauptmittel für den Gelderwerb. Und auch in dieser Branche gibt es wesentliche Schwierigkeiten, denn die Konkurrenz ist groß und man kämpft um jeden einzelnen Kunden. „Die Sache hatte etwas von der Brüderschaft alter Soldaten an sich. Leute aus allen möglichen Berufen kamen da zusammen. Höchstens die Hälfte war immer dabei gewesen, die anderen waren auf irgendeine Weise hineingerutscht“ (REMARQUE 2014: 195), berichtet Robby. Auch wenn der Verweis auf die Brüderschaft der Situation einen romantischeren Charakter verleiht, deutet der Vergleich mit der Fronterfahrung zugleich auch darauf hin, dass nicht nur Soldaten an der Front tagtäglich ums Überleben kämpfen müssen, sondern auch diejenigen, die die Nachkriegszeit erleben. „Das Unheimlichste, Brüder, ist die Zeit. Die Zeit. Der Augenblick, durch den wir leben und den wir doch nie besitzen.“ (REMARQUE 2014: 198) Aus meiner Sicht weist diese Aussage gerade auf diese Hilflosigkeit der Kriegsüberlebenden hin. Als verlorene Generation haben sie tatsächlich längst die Kontrolle über die Zeitumstände verloren, die ihr Leben bestimmen.

Die beeindruckende Liebesgeschichte zwischen Robby und Pat wird auch von dem problematischen zeitgeschichtlichen Kontext beeinflusst und nicht nur durch die vom Krieg verursachte Krankheit Pats. Robby sieht ein, dass er Pat nicht viel zu bieten hat, und sogar die Verwalterin der Pension, in der er wohnt, macht ihn darauf aufmerksam: „Das [...] ist eine Frau für einen Mann in guten, sichern Verhältnissen. Für einen reichen Mann, mit einem Wort!“ (REMARQUE 2014: 210). Um sich zu wehren, meint der Ich-Erzähler, dass die Aussage für jede Frau stimmen würde, aber die darauf folgende Szene, in der Robby zum ersten

Mal mit Pat und ihren Bekannten ausgeht, bestätigt das harte Urteil der Pensionsverwalterin.

Die beiden besuchen eine Theateraufführung, und Robby ist zunächst über das glamouröse Nachtleben erstaunt, dass zu seinem Weltbild überhaupt nicht passt. „Auto auf Auto glitt heran, Frauen in Abendkleidern stiegen aus, glitzernd von Schmuck, Männer in Fracks, mit rosig ausgepolsterten Gesichtern, lachend, fröhlich, überlegen, unbedenklich“ (REMARQUE 2014: 214), so beschreibt der Ich-Erzähler das Theaterpublikum und fügt noch hinzu:

ich wäre auch nicht hingegangen, wenn Pat es nicht gewollt hätte. Theater, Konzerte, Bücher, – alle diese bürgerlichen Gewohnheiten hatte ich fast verloren. Es war nicht die Zeit danach. Die Politik machte genug Theater, – die Schießereien jeden Abend gaben ein anderes Konzert, – und das riesige Buch der Not war eindringlicher als alle Bibliotheken. (REMARQUE 2014: 214)

Diese Zeilen suggerieren, dass es in der Endphase der Weimarer Republik zwei radikal unterschiedliche gesellschaftliche Schichten gab. Einerseits gab es Menschen, die ein sorgloses Leben führten und den Alltag genossen, andererseits gab es Menschen, die unter Armut und sonstigen Nöten litten. Eine große wirtschaftliche und soziale Diskrepanz bestimmte also den Alltag, und es ist offensichtlich, welcher gesellschaftlichen Schicht die drei Kameraden gehörten. Auch eine spätere Romanszene weist darauf hin, als sich Robby auf ein abendliches Treffen mit Pat in einem Tanzlokal vorbereitet. Er ist äußerst aufgeregt, weil er nie in seinem Leben die Gelegenheit hatte, richtig tanzen zu lernen. Wenn man Robbys Lebenslauf in Betracht zieht, kann man die Gründe für seine Aufregung gut nachvollziehen. Seine Kameraden versuchen, ihm das Tanzen auf die Schnelle beizubringen, und sie leihen ihm sogar elegante Kleidung für das Treffen, denn er selbst besitzt keine. Er hatte bisher noch nie elegante Kleidung gebraucht. Nach diesen beiden Erfahrungen in der vornehmeren Gesellschaftsschicht sinniert der Ich-Erzähler: „Ein echter Idealist strebt nach Geld. Geld ist gemünzte Freiheit. Und Freiheit ist Leben.“ (REMARQUE 2014: 256)

Was den Durchschnittsmenschen in der Weimarer Republik doch noch einen Lebenssinn beziehungsweise einen Grund zur Hoffnung auf ein besseres Leben gibt? Auch darauf hat Remarque eine Antwort in *Drei Kameraden* parat: „Seit dem Kriege gehen die Leute in politische Versammlungen und nicht in die Kirche“ (REMARQUE 2014: 324), meint der Kamerad Lenz. Damit versucht der Schriftsteller, zugleich auch eine mögliche Begründung für die politischen Verhältnisse der 30er Jahre zu formulieren. Politiker konnten also so mächtig

werden, weil Politik selbst als Ersatz für Religion fungierte. Wenn man auf die geschichtlichen Ereignisse des 20. Jahrhunderts zurückblickt, dann erscheint Remarques Erklärung auch gerechtfertigt.

Während es unter den Teilnehmern an den politischen Versammlungen noch Hoffnung gibt, wird im Roman auch ein Ort erwähnt, an dem nur bedingt von Hoffnung gesprochen werden kann: das Krankenhaus. Genauso wie in *Im Westen nichts Neues* viele Seiten dem Kriegslazarett gewidmet wurden, gibt es auch in *Drei Kameraden* ein Panorama der Welt der Kranken. Es werden im Roman Wunden beschrieben und Diagnosen aufgezählt: doppelte Lungenentzündungen, Rippenfellentzündungen, gebrochene Wirbelsäulen, amputierte Glieder, Lähmungen und Vergiftungen. Nach dem Rundgang durch das Krankenhaus zusammen mit Pats Arzt Jaffé schließt Robby: „Zimmer um Zimmer war es dasselbe, – stöhnende, verkrampfte Körper, regungslose, fast erloschene Gestalten, ein Knäuel, eine endlos scheinende Reihe von Jammer, Angst, Ergebung, Schmerz, Verzweiflung, Hoffnung, Not.“ (REMARQUE 2014: 337) Diese furchtbaren Bilder erinnern die Hauptgestalt und den Leser daran, dass es im Leben auch größere Schwierigkeiten als die permanente Geldnot geben kann.

Wenn im Ersterfolg Remarques *Im Westen nichts Neues* die psychischen und physischen Nöte im Vordergrund stehen, dann hat in dem hier diskutierten Roman der finanzielle Aspekt Priorität. Dementsprechend wird ein paar Seiten weiter noch eine Gelderwerbsmöglichkeit aus der damaligen Zeit dargestellt, nämlich Wetten und Spekulationen. In einem großen Wettbüro trifft Robby auf alle möglichen Leute aus der unteren Gesellschaftsschicht, die sich alle nur um das eine kümmern, die Ergebnisse ihrer Wetten. „Zu meinem Erstaunen herrschte mächtiger Betrieb. Es waren fast nur kleine Leute da, Handwerker, Arbeiter, kleine Beamte, ein paar Huren und Zuhälter“ (REMARQUE 2014: 347). Als jemand aus der Menschenmenge in Ohnmacht fällt, scheint das niemanden zu interessieren: „Ich wunderte mich, wie wenig Leute sich um den Ohnmächtigen kümmerten. Die meisten sahen nur flüchtig hin, dann wandten sie sich wieder den Wetten zu“ (REMARQUE 2014: 350). Robbys Freund, der häufiger an diesem Ort war, erklärt ihm, dass solche Fälle öfter vorkämen, weil Arbeitslose hier das ganze übrig gebliebene Geld für Wetten ausgeben würden. In diesem Abschnitt fungiert die Gestalt Robbys als Sprachrohr des überzeugten Humanisten Remarque, der darauf hinweisen möchte, dass die Menschlichkeit des Einzelnen in schwierigen Zeiten in den Hintergrund tritt und nur der persönliche Gewinn wichtig ist.

Menschlichkeit steht im Mittelpunkt auch eines anderen gesellschaftskritischen Kapitels, in dem die drei Kameraden Zeugen eines Autounfalls sind und den

verletzten Autofahrer in ein nahe gelegenes kleines Sanatorium bringen. Das Sanatorium fungierte als Privatanstalt für reiche, leicht kranke Patienten, und deshalb weigert sich die Krankenschwester zunächst, den Kranken aufzunehmen, und schickt ihn in ein weiter entferntes Krankenhaus. Erst als Köster mit dem Gesetz droht, zeigt sie sich dazu bereit, dem Verwundeten zu helfen. Lenz kommentiert ihr Verhalten knapp und treffend: „Erst kommt das Geld, dann die Bürokratie, dann die Hilfe.“ (REMARQUE 2014: 357) Diese Feststellung prangert gerade die mangelnde Menschlichkeit der Zeit an.

Genauso wenig Humanität ist auch in dem weiteren Ablauf der Handlung um den oben erwähnten Unfall zu konstatieren. Denn als Robby, Köster und Lenz zum Auto des Verletzten zurückkehren, um es in ihre Werkstatt zu bringen, finden sie dort Vertreter einer anderen Werkstatt, die das Auto übernehmen wollen. Erst durch eine Prügelei wird entschieden, welche Gruppe von Mechanikern das Auto reparieren darf. Geldnot zerstört die Humanität und erweckt die Bestie im Menschen.

Im Roman über die drei Kameraden herrscht die Unmenschlichkeit nicht nur auf gesellschaftlicher Makroebene, sondern auch auf der Mikroebene der Familie. Das beste Beispiel dafür ist die Gestalt von Robbys Nachbarn Hase. Dieser hat eine feste Arbeitsstelle, aber um sie nicht zu verlieren, macht er unzählige Überstunden. Er schafft es immerhin, ein bisschen Geld zu sparen; und träumt davon, mit diesem Geld irgendwann seiner Frau einen Urlaub bieten zu können. Aber seine Frau findet inzwischen einen Liebhaber; und gegen Ende des Romans verlässt sie Hase, weswegen er Selbstmord begeht. Die Arbeitsstelle und das ersparte Geld konnten ihn also doch nicht vor der Unmenschlichkeit verschonen. Diese Handlungswende veranlasst Remarque dazu, das Thema Selbstmord anzusprechen. Die Beamten, die Hases Tod feststellen müssen, sind weder von seiner Tat noch vom Tatgrund überrascht. „Der zwölfte in dieser Woche. [...] Fast alle wegen Arbeitslosigkeit. Zwei Familien, eine mit drei Kindern. Mit Gas natürlich. Familien nehmen fast immer Gas“ (REMARQUE 2014: 396), berichtet der junge Beamte.

In seiner Kriegstrilogie unterstreicht der Schriftsteller öfter die konstante Präsenz des Todes in Zeiten des Krieges. In diesem Abschnitt wird jedoch suggeriert, dass auch nach dem Krieg der Tod immer noch allgegenwärtig war.

Das Thema Religion wurde zum ersten Mal bei der Erwähnung der Kirche beiläufig angesprochen und die Gestalten Remarques behaupteten dazu, dass politische Versammlungen den Kirchenbesuch ersetzt hätten. Ein paar Kapitel später erfahren wir aus einem Gespräch Robbys mit einem Pfarrer, wie es dazu

kommen konnte. Der Pfarrer erklärt ganz getreu seinem Beruf: „Der himmlische Vater hilft. Er hilft immer, auch wenn wir es manchmal nicht verstehen.“ (REMARQUE 2014: 372), und Robby erwidert nichts darauf, aber der Schriftsteller gibt uns einen Einblick in seine Gedanken:

Er hilft, er hilft immer! Aber hat er Bernhard Wiese geholfen, als er mit einem Bauchschuß schreiend im Houtholster Wald lag, hat er Katczinsky geholfen, der in Handzaeme fiel und eine kranke Frau zurückließ und ein Kind, daß er noch nicht gesehen hatte, hat er Müller geholfen und Leer und Kemmerich, hat er dem kleinen Friedmann geholfen und Jürgens und Berger und Millionen anderen? Verdammt, es war etwas zuviel Blut geflossen in der Welt für diese Art von Glauben an den himmlischen Vater. (REMARQUE 2014: 373)

Ich betrachte diesen Abschnitt als eine der Schlüsselpassagen hinsichtlich der Darstellung des kollektiven Gedächtnisses. Der Autor zeigt durch die Worte seiner Gestalt, dass in Zeiten von Gewalt und Trauer der Gedanke an einen gütigen Gott seine Relevanz einbüßt. Man könnte dagegen argumentieren, dass gerade in solchen Zeiten der Glaube einen Halt bietet, aber Remarque zeigt in seinem Werk, dass die schreckliche Gegenwart viel zu überwältigend sei, als dass religiöse Werte ihre Gültigkeit noch behalten könnten. Später im Text meint Robby, er sei ein alter, wachsamer Soldat, obwohl er de facto erst dreißig Jahre alt ist. Neben Religion spielt also auch das Alter keine Rolle mehr, denn die Lebenserfahrung ist das Einzige, was die Lebensauffassung bestimmt.

Kunst und Kultur stellen zwei Bereiche dar, die dem Schriftsteller Remarque im Leben viel bedeuteten. Er war ein leidenschaftlicher Kunstsammler und bevorzugte stets Aufenthalte in Großstädten, wo er vielfältige Kulturangebote genießen konnte. Am Beispiel des Malers Ferdinand habe ich bereits gezeigt, wie der Autor im Roman die Pervertierung der Kunst verdeutlicht. Es gibt jedoch eine weitere Textstelle, in der sich Remarque mit der Umfunktionierung der Kunst in schwierigen Zeiten befasst. Pat und Robby besuchen zusammen ein Museum und stellen fest, dass auch viele andere Menschen gerade da sind. Darüber freut sich Robby und er meint, es gäbe doch noch eine Menge Leute, die sich für Kunst interessieren würden.

Der Wärter klärt die beiden allerdings auf: „Das sind fast alles Arbeitslose. Die kommen nicht wegen der Kunst, sondern weil sie nichts zu tun haben. Und hier haben sie wenigstens was zum Ansehen“ (REMARQUE 2014: 385), und fügt hinzu: „Jetzt ist das noch gar nichts [...]. Im Winter müssen Sie mal kommen! Da ist alles proppenvoll. Wegen der Heizung.“ (REMARQUE 2014: 385) Des Weiteren werden im Kapitel auch die Museumsbesucher beschrieben; es sind scheue

Menschen mit blassen Gesichtern und abgetragenen Anzügen, die ständig die gepolsterten Bänke des Museums aufsuchten, weil sie sonst nie die Gelegenheit hatten, auf solch kostbaren Bänken zu sitzen. Ein düsteres, deprimierend wirkendes Bild zeichnet hier der Autor, denn Kunstgenuss wurde zum Zeitvertreib und Museumssäle wurden zu geheizten Räumen degradiert.

Nicht nur die Liebesbeziehung nähert sich im letzten Teil des Romans einem unvermeidbaren Ende. Allmählich tauchen auch in der Werkstatt, die die drei Kameraden betreiben, Probleme auf, vor allem auf finanzieller Ebene. Die Reparatur, für die sie sich mit Vertretern einer anderen Werkstatt geprügelt hatten, kann nicht bezahlt werden, da der Autobesitzer Pleite gegangen ist. Zu diesem Zeitpunkt gelingt es ihnen noch, mit scharfer Ironie darauf zu reagieren, „Heroische Haltung, Knabe [...] ist was für schwere Zeiten. Wir aber leben in verzweifelten Zeiten. Da ist die einzige anständige Haltung der Humor“ (REMARQUE 2014: 421), später im Text wird jedoch die Verzweiflung anstelle des befreienden Humors in den Vordergrund treten.

Denn die Lage wird von Woche zu Woche schlechter, vor allem in der Winterzeit, wenn die Menschen ihre Autos nicht mehr benutzen, um Benzin und Steuern zu sparen. Die drei Kameraden verkaufen eines der Autos aus ihrem Besitz, aber auch das reicht nicht aus, und Robby verdient sein Geld auch mit Klavierspielen in einem Lokal, um die Verluste aus der Werkstatt auszugleichen. Lenz und Köster fahren abwechselnd das bei der Auktion erworbene Taxi aus demselben Grund. In ihren alltäglichen Gesprächen erkennt man hier schon eine eher pessimistische Stimmung. Robby fragt Köster, ob er sich wünschen würde, das Leben noch einmal von vorn zu leben. Köster meint, er würde sich das nicht wünschen, und Robby erwidert darauf: „Ich auch nicht“ (REMARQUE 2014: 453). Ein äußerst kurzer, aber aufschlussreicher Wortwechsel, der die Hoffnungs- und Aussichtslosigkeit hervorhebt.

Diese Gefühle kommen auch in einem Gespräch zwischen Ferdinand und Robby zum Ausdruck, das als definitiv für die so genannte verlorene Generation betrachtet werden könnte. „Dafür gehörst du einem Orden an, Bruder, – dem Orden der Erfolglosen, Untüchtigen, mit ihren Wünschen ohne Ziel, ihrer Sehnsucht, die nichts einbringt, ihrer Liebe ohne Zukunft, ihrer Verzweiflung ohne Vernunft“ (REMARQUE 2014: 430), meint Ferdinand, und Robby wendet nichts dagegen ein. So fühlte und lebte also die Generation, zu der auch der Schriftsteller Erich Maria Remarque selbst gehörte. Nichtsdestotrotz engagierten sich in der Endphase der Weimarer Republik die Menschen weiterhin für politische Ziele.

Die Stadt war unruhig. Draußen marschierten alle Augenblicke Kolonnen vorüber; manche mit schmetternden Militärmärschen, andere mit der Internationale, und dann wieder schweigende, lange Züge, denen Schilder vorangetragen wurden mit Forderungen nach Arbeit und Brot. (REMARQUE 2014: 454)

Der Kamerad Lenz gehört auch zu den Teilnehmern an politischen Versammlungen, aber es wird nicht explizit gesagt, auf welcher politischen Barrikade er sich befindet. Weil es aber öfter Zusammenstöße zwischen den Versammelten und der Polizei gibt, machen sich die anderen zwei Kameraden, Robby und Otto, Sorgen um ihn, und versuchen an einem Abend, ihn zu finden und aus der Versammlung herauszuholen.

Der Schriftsteller bietet aufschlussreiche Einblicke in die Stimmung dieser Versammlungen. Es beteiligten sich daran Leute aller Berufe, Buchhalter, kleine Gewerbetreibende, Beamte, Arbeiter, viele Frauen und junge Leute. Die Säle waren voll und die Redner auf der Bühne waren rhetorisch so gewandt, dass es beinahe unwichtig erschien, was sie sagten, viel mehr überzeugte, wie sie es sagten. Denn meist sprachen sie von allgemein bekannten Tatbeständen, wie Not, Hunger und Arbeitslosigkeit und endeten mit der vielversprechenden Aussage: „Das kann nicht so weitergehen! Das muß anders werden!“ (REMARQUE 2014: 457) und ernteten viel Beifall dafür. „Es war eine Leere darin und zugleich eine übermächtige Erwartung, die alles auslöschte, Kritik, Zweifel, Widersprüche und Fragen, den Alltag, die Gegenwart die Realität. Der da oben wußte alles“ (REMARQUE 2014: 457), kommentiert der Ich-Erzähler. Über eine andere Versammlung wird noch gesagt: „Andere Fahnen, andere Uniformen, ein anderer Saal; aber sonst alles ähnlich.“ (REMARQUE 2014: 458)

Remarque beschreibt politische Versammlungen, um zu zeigen, dass die prekäre finanzielle Lage der Bevölkerung und die daraus sich ergebende allgemeine Verzweiflung die idealen Voraussetzungen für politische Manipulationen und für den Machtmissbrauch darstellen. Die geschichtlichen Ereignisse in den darauf folgenden 30er Jahren in Deutschland fungieren zweifellos als Beweis dafür. Die Tatsache, dass Remarque seine Kritik im Roman nicht direkt gegen eine bestimmte Partei oder eine politische Zugehörigkeit ausrichtet, macht seine Botschaft nur noch aussagekräftiger.

Bei den beschriebenen Versammlungen läuft nie alles reibungslos. Es kommt zu Unruhen und Schlägereien, und die drei Kameraden leiden auch darunter, weil Gottfried Lenz nach einer dieser Versammlungen von einem fanatischen jungen Teilnehmer an einer Gegenversammlung erschossen wird. Politik fordert also

Opfer auf allen möglichen Ebenen. Sie fordert Opfer durch militärische Konflikte und deren Folgen, nicht zuletzt auch durch ihre Organisationen. Lenz starb nicht im Krieg, er erkrankte nicht wegen Unterernährung und beging auch nicht Selbstmord aus Armutgründen. Er starb, weil er an einer politischen Versammlung teilnahm. Eine deutlichere sozialkritische Handlungswende hätte sich Remarque wohl kaum einfallen lassen können.

„Wir nahmen die Bahre von den Sitzen und trugen sie durch das Schneegestöber und den Wind herein, und es war, als wären wir in Flandern und brächten einen toten Kameraden aus den Schützengräben zurück nach hinten“ (REMARQUE 2014: 471), berichtet Robby über den Tod von Gottfried Lenz. Kurz nach dem Tod des Kameraden muss auch die Werkstatt verkauft und alle Gegenstände versteigert werden. Die Versteigerungsszene ähnelt der Versteigerungsszene am Anfang des Romans, in der die drei Kameraden allerdings als Käufer agierten. Die damals erworbene Taxe wird auch versteigert, „unsere brave Milchkuh hatte Gottfried sie immer genannt. War gar nicht so einfach, sich davon zu trennen.“ (REMARQUE 2014: 476) Aus diesem Kapitel wird deutlich, dass es Robby und Köster gar nicht leicht fällt, sich von allem zu trennen, nicht nur von der Taxe. Denn die Werkstatt und alles, was dazugehörte, stellte ihren Zufluchtsort dar, den letzten Stützpunkt in der unsicheren Gegenwart.

Den letzten Schicksalsschlag, den die zwei übrig gebliebenen Kameraden erleiden müssen, ist jedoch nicht der Verkauf der Werkstatt, sondern der Verkauf des viel geliebten Rennautos, das sogar einen eigenen Namen hat, nämlich Karl. Köster verkauft das Rennauto, um Pats Aufenthalt im Sanatorium für Lungenkranke bezahlen zu können. „Karl, von dem er gesagt hatte, er verlöre lieber eine Hand als den Wagen. Karl war nicht mehr da!“ (REMARQUE 2014: 520), kommentiert Robby. Nicht nur der Rennwagen war nicht mehr da, ihr ganzes bisher geführtes Leben war nicht mehr da.

In diesen letzten Kapiteln lässt Remarque eine Gestalt auftreten, die das groteske Panorama der Zeit vervollständigen soll. Es geht um einen Lungenkranken, der sich im selben Sanatorium wie Pat aufhält und dem gesagt wurde, dass er höchstens noch zwei Jahre zu leben habe. Angesichts des nahenden Todes hatte der Lungenkranke sein ganzes kleines Vermögen ausgegeben, und nun waren die zwei Jahre vorbei, und seine Krankheit hatte wider Erwarten nachgelassen. Man würde erwarten, dass sich der Kranke namens Roth darüber freue, de facto aber ist er extrem enttäuscht, da er den Tod erwartete und nicht die Rückkehr in den Alltag. „Was soll ich bloß unten machen?“ (REMARQUE 2014: 521), fragt er verzweifelt. Die Aussage des Schriftstellers wird hier unüberhörbar, der Tod ist

zweifellos eine bessere Option als das Leben in der Endphase der Weimarer Republik.

Die letzte Aussage, über die ich in der vorliegenden Analyse diskutieren möchte, stammt von der männlichen Hauptgestalt Robby Lohkamp. In einem Gespräch über Musikstücke meint er nostalgisch: „Die habe ich auch mal spielen können in den Zeiten, als ich noch glaubte, irgendwann mal Studienrat, Professor oder Komponist zu werden. Jetzt kann ich sie längst nicht mehr. [...] Sind keine schöne Erinnerungen.“ (REMARQUE 2014: 547) Wenn man sich Robbys Biografie am Anfang des Romans ansieht, kann man gut verstehen, wieso seine Träume nicht in Erfüllung gegangen sind und warum ihm die Erinnerungen daran keine Freude bereiten. In der Gestalt Robbys erkennt man unschwer einen repräsentativen Vertreter der so genannten verlorenen Generation.

Neben der Darstellung der verlorenen Generation spielt auch das Panorama der Endphase der Weimarer Republik eine wichtige Rolle im Roman. Deshalb ist der Roman nicht nur als tragische Liebesgeschichte, sondern zugleich auch als Chronik der Zeitgeschichte zu verstehen. Wie unerwartet die Liebesgeschichte auf Grund von Pats Krankheit endet, genauso abrupt wird auch diese Etappe der deutschen Geschichte enden, und was danach folgt, wird ebenfalls von Remarque in seinem Gesamtwerk literarisch verarbeitet.

## Literatur

### *Primärliteratur*

REMARQUE, Erich Maria (2014): *Drei Kameraden*. In der Fassung der Erstausgabe mit Anhang und einem Nachwort herausgegeben von Thomas F. Schneider. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

### *Sekundärliteratur*

JEGLIN, Rainer/ PICKERODT, Irmgard (1998): *Weiche Kerle in harter Schale*. Zu *Drei Kameraden*. In: Schneider, Thomas (Hg.) (1998): *Erich Maria Remarque. Leben, Werk und weltweite Wirkung*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, S. 217-234.

MURDOCH, Brian (2001): *Vorwärts auf dem Weg zurück. Kriegsende und Nachkriegszeit bei Erich Maria Remarque*. In: *Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur* 149, München: Edition, S. 19-29.

SCHNEIDER, Thomas F. (1992): *Von Pat zu Drei Kameraden. Zur Entstehung des ersten Romans der Exil-Zeit Remarques*. In: *Erich Maria Remarque Jahrbuch II*. Bramsche: Rasch, S. 67-78.

- SCHNEIDER, Thomas F. (2014): „Weder Krieg noch Politik. Schicksale von Menschen, die arbeiten und leben“. Zur Entstehung und Publikation von Erich Maria Remarques *Drei Kameraden*. In: Remarque, Erich Maria: *Drei Kameraden*. In der Fassung der Erstausgabe mit Anhang und einem Nachwort herausgegeben von Thomas F. Schneider. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 573-587.
- WESTPHALEN, Tim (1998): Mein Thema ist der Mensch dieses Jahrhunderts, die Frage der Humanität. Erich Maria Remarque als Chronist deutscher Geschichte. In: WESTPHALEN, Tim (Hg.) (1998): *Erich Maria Remarque 1898-1970*. Bramsche: Rasch, S. 13-28.

# Der Großstadtroman der Weimarer Republik: Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung in Hans Falladas Roman *Wolf unter Wölfen* (1937)

Lúcia Bentes

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to examine sensory spaces and how social unrest can be caused and strengthened through odours, sounds, and looks. The city of Berlin and the bodies of the characters Wolfgang Pagel, Petra Ledig, and Joachim von Prackwitz-Neulohe during the Weimar Republic, described in the novel *Wolf unter Wölfen* (1937) by Hans Fallada, are examples of sensory spaces. The analysis focuses on how life and behaviour of these three characters are influenced by different sensorial perceptions and how their physical and emotional relationships with themselves and their relationships with the other characters and with the city develop through their sensory relationship to the world. Ultimately, the paper aims at showing that the Weimar Republic could be considered as an intervening period in which unpleasant smells, noises and looks arise and accumulate. This contributes to a greater understanding of the social and political unrest during the Weimar Republic.

**KEYWORDS:** Weimar Republic, Hans Fallada, social and political unrest, sensory spaces, odours, sounds, looks

## 1. Einführende Bemerkungen zum Werk: Zeit, Raum, Druck, Titel

«Ein tolles, spannendes Buch», notierte er  
[Propagandaminister Joseph Goebbels]  
in seinem Tagebuch am 14. Januar 1938 [...]  
(TÖTEBERG 2018: 1324)

Veröffentlicht im Jahre 1937 deutet der Titel des Romans *Wolf unter Wölfen* von Hans Fallada jedoch auf eine frühere Zeit, d.h. eine „Zeit der Wölfe“, die sich auf die Weimarer Republik (1918-1933), insbesondere auf das bekannte Inflationsjahr 1923, bezieht. Tatsächlich ist der Roman, wie Michael Töteberg anmerkt, „ein großes zeitgeschichtliches Panorama, ein Epos“ (TÖTEBERG 2018: 1317), und nach

Johannes R. Becher „war es [Fallada] gelungen, [...] deutsche Zeitgeschichte zu gestalten.“ (BECHER 2017: 272) Auch Fallada bemerkt in seinem Vorwort zum Roman, dass in diesem Werk eine „zerfallene[...], irre[...], kranke[...] Zeit“ (TÖTEBERG 2018: 1323) beschrieben wird. Und der Verfasser äußert durch die Stimme seiner Hauptgestalt Wolfgang Pagel scharfsinnig: „Es ist hungrige Zeit, Wolfszeit“ (FALLADA 2018: 218). Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass Töteberg hervorhebt: „Keiner kommt unbeschadet durch die Wolfszeit.“ (TÖTEBERG 2018: 1326) Anzumerken ist, dass auch Michael Töteberg das Nachwort zu der Neuauflage Februar 2018 „Wolfszeit“ betitelt. (TÖTEBERG 2018: 1315-1327)

Diese metaphorisch so bezeichnete Wolfszeit wird gerade über die schlechten Gerüche, die aggressiven Töne und bösen Blicke wahrnehmbar, die wiederum von der Währungssituation abhängen. Man kann von einer wechselseitigen Beziehung zwischen den sinnlichen Ebenen und der Hyperinflation sprechen, die die miserablen Lebensbedingungen der allgemeinen Bevölkerung bestimmen, einschließlich der Figuren des Romans. Diesbezüglich behauptet Becher über Fallada: „Er verfügte über die breiteste Skala menschlicher Empfindungen.“ (BECHER 2017: 273) Fallada bemerkt zusammenfassend, dass dieser Roman insbesondere von „sündigen, sinnlichen, schwachen, irrenden, haltlosen Menschen, von Kindern“ handelt. (TÖTEBERG 2018: 1321-1322) Becher erkennt allerdings lobend: „Er war, was den Reichtum und die Vielartigkeit seiner Figuren anbelangt, wohl der bedeutendste der lebenden deutschen Erzähler.“ (BECHER 2017: 272)

Gleich zu Beginn des Romans, während der räumlichen und zeitlichen Lokalisation der Handlung, wird die Hyperinflation erwähnt: „Es ist Berlin, Georgenkirchstraße, dritter Hinterhof, vier Treppen, Juli 1923, der Dollar steht jetzt – um sechs Uhr morgens – vorläufig noch auf vierhundertvierzehntausend Mark“ (FALLADA 2018: 7). Zwei Seiten weiter verweist der Erzähler erneut darauf: „der Dollar steht auf vierhundertvierzehntausend Mark gegen dreihundertfünfzigtausend am 23.“ (FALLADA 2018: 9). Felix Riemkasten behauptet in Bezug auf den Roman: „Ein besseres Gemälde der Inflationszeit haben wir bisher nicht gehabt, ein besseres werden wir kaum bekommen.“ (TÖTEBERG 2018: 1324)

Aber mit der Einführung der Währungsreform am 15. November 1923 findet eine radikale Veränderung statt, die tiefe Auswirkungen auf die deutsche Gesellschaft hat. In der Darstellung der „Wege in eine andere Republik“ von Cuno zu Hindenburg merkt Detlef Lehnert an:

Als »Rentenmark« [...] wurde die neue Währung im Tauschverhältnis gegen eine Billion »Papiermark« per 15. November 1923 eingeführt – eine reichlich späte Vorweihnachtsgabe für ein inzwischen bettelarmes Volk der »Billionäre«. (LEHNERT 1999: 109-110)

Heinrich August Winkler spricht sogar von einem „Wunder der Rentenmark“ (WINKLER 2018: 237), denn am 20. November 1923 „konnte der Kurs der Mark, der am 14. November bei 1,26 Billionen Papiermark für einen Dollar gelegen hatte, bei 4,2 Billionen stabilisiert werden“ (WINKLER 2018: 237). Aber das 16. Kapitel, das letzte des Romans *Wolf unter Wölfen*, trägt auch den Titel „Die Wunder der Rentenmark“ (FALLADA 2018: 1290-1327), einen Titel, der im Widerspruch zu den vorigen fünfzehn Kapiteln (1289 Seiten) steht und einen erheblichen Bruch auf verschiedenen Ebenen darstellt. Die Bevölkerung erfährt von dieser Veränderung als einem zeitlichen Übergang, der sich jedoch auf einer räumlichen Ebene zeigt, als Rückkehr zu einem früheren Zustand, einem Raum der Kindheit, die der Verfasser des Romans folgendermaßen schildert: „Es war ihnen, als seien sie aus einer wilden, verdorbenen Zeit noch einmal in das Kinderland zurückgekehrt“ (FALLADA 2018: 1290). Die gesellschaftliche Veränderung wird mit einem Erwachen verglichen, dem Erwachen aus einem Albtraum. Diese Veränderung stimmt auch mit einer Wandlung des hörenden und sehenden Weltbezugs überein: „Und nun erwachten sie alle. Sie erwachten aus einem wüsten, schweren, quälenden Traum. Sie standen still, und sie sahen sich um. Jawohl, sie konnten stille stehen, um sich sehen, sich besinnen“ (FALLADA 2018: 1291).

In diesem Beitrag möchte ich die These aufstellen, dass die Weimarer Republik eine Übergangszeit war, in der schädliche Gerüche, Geräusche und hässliche Ansichten erzeugt und angestaut wurden. Demgemäß spricht der Romancier auch von einer „blutarmen Elendszeit“ (FALLADA 2018: 182). Es ist in der Tat eine Zeit der sozialen und politischen Krise, die zur Vernichtung der ethischen und moralischen, sozialen und persönlichen Werte geführt hat. Es ist eine Zeit, in der auch Familienbeziehungen zu leiden haben. Alle kämpfen ums Überleben auf ihre besondere Art und Weise. Jeder versucht, jeden zu betrügen und zu täuschen. Es herrschen Unehrlichkeit, Verrat, Korruption, die sich immer weiter auf die ganze Gesellschaft ausdehnen. Wie in der Natur werden die physisch Schwachen vernichtet. Man kann anmerken, dass es sich auch um einen Daseinskampf der Stärkeren und der am besten Angepassten, im Sinne von Charles Darwin, handelt: „Die Söhne haben sich gegen die eigenen Eltern gekehrt, das hungrige Wolfsrudel fletscht gegeneinander die Zähne – wer stark

ist, lebe! Aber wer schwach ist, der sterbe! Und er sterbe unter meinem Biss!“ (FALLADA 2018: 218).

Der Ort der wichtigsten Handlungen ist Berlin. Es ist der Ort der Erzeugung aller bereits erwähnten vernichtenden Gerüche, Laute und Ansichten. Es ist der Raum des baulichen und moralischen Verfalls, der sich auch in den schlechten Wetterbedingungen widerspiegelt: „Aber jetzt, da das Gewitter schon pechschwarz den ganzen westlichen Himmel zudeckt – es kommt aus der Berliner Gegend, natürlich, was kann auch aus Berlin Gutes kommen?!–“ (FALLADA 2018: 232).

## 2. Berlin – eine verhängnisvolle Stadt

Die ganze deutsche Gesellschaft steht ihm Modell.  
In allen ihren Wechselwirkungen und  
Widersprüchen zieht sie an uns vorüber [...].  
(BECHER 2017: 272)

Der Kontrast zwischen der Beschreibung der geschärften Sinne der Menschen und dem Verfall der Stadt Berlin, die von der Figur Joachim von Prackwitz-Neulohe als „Elende Dreckstadt“ (FALLADA 2018: 9), und auch als „verfluchte Stadt“ (FALLADA 2018: 33) bezeichnet wird, könnte nicht eindeutiger sein. Die verachtete Stadt bezieht sich wiederum auf die Epoche als „verdammte Zeiten“ (FALLADA 2018: 33), was auf den gesellschaftlichen und auch moralischen Verfall hindeutet. Die schlechte Sicht, verursacht durch den Dunst und den Brodem, kann auf das mangelnde Verständnis und die Unfähigkeit zu erkennen der in der Stadt lebenden Menschen hinweisen. Die Zuordnung des Adjektives „verelendeten“ an die Bewohner der Stadt, als Urheber des Dunstes und Brodems angegeben, veranschaulicht die schlechten sozialen Verhältnisse, die in der Stadt herrschen. Dieser Nebel gewinnt einen bedrohlichen Charakter durch seine Personifizierung und Unbeweglichkeit und seinen Fortbestand auf einer niedrigen Ebene. Er breitet sich wie eine Epidemie oder ein Gift aus und kontaminiert alles, dass mit den Verben „haften“, „kriechen“, „sickern“ beschrieben wird:

Über der Stadt lag – trotz früher Stunde und klaren Himmels – ein trüber Dunst. Der Brodem eines verelendeten Volkes stieg nicht gen Himmel, er haftete träg an den Häusern, kroch durch alle Straßen, sickerte durch die Fenster, in jeden atmenden Mund. Die Bäume in den verwahrlosten Anlagen ließen fahl die Blätter hängen. (FALLADA 2018: 8)

Als Joachim von Prackwitz-Neulohe einen Besuch in Berlin abstattet, um Arbeitskräfte für die Landarbeit zu finden, erfährt man noch ausführlicher seine negative Meinung über die Stadt. Als Beispiel kann der Vergleich des Eingangs der Passage Unter den Linden zur Friedrichsstraße mit der „Vorhölle in die Hölle“ (FALLADA 2018: 109) angeführt werden. Der Verfall des Lebens der Frauen im Stadtraum wird besonders durch ihre erzeugten Geräusche wiedergegeben: „Überall strichen sie herum, riefen flüsterten, [...] lachten“ (FALLADA 2018: 104); „Dem Rittmeister war es, als höre er sie alle rufen, schreien, jagen: Nichts gilt außer Geld!“ (FALLADA 2018: 105) Auch die Blicke der Frauen tragen zu ihrer Abwertung bei: „ihre gierigen Augen“ (FALLADA 2018: 104); „Uns imponiert nichts, sagten ihre Blicke.“ (FALLADA 2018: 105)

Der Rittmeister nimmt die Frauen auch über ihren üblen Geruch wahr. So ist es für ihn keine Übertreibung zu äußern, dass Berlin mehr als „ein Sündenbabel, ein Asphaltsumpf, ein Sodom und Gomorrha“ ist, denn „roch man nur einmal hinein, fand man, alles war noch viel zu schwach“ (FALLADA 2018: 108).

Der Roman wertet deutlich die sensitive Wahrnehmung der Umgebung des städtischen Raums auf. Die Umgebung der Bahnstation ist immer mit Düsterteit und Korruption verbunden. Beispielsweise, wenn ein Zug einfährt, wird seine physische zerstörte Erscheinung wie ein Geisterzug und Eindringling beschrieben. Er wird hauptsächlich über die geräuschvollen und aggressiven Adjektive wahrnehmbar:

Dem Schlesischen Bahnhof näherte sich, aus dem Osten des Reiches kommend, ein früher Fernzug mit klappernden Fenstern, zerbrochenen Scheiben, zerschnittenen Polstern – die Ruine eines Zuges. Schlagend, klirrend, stoßend fuhren die Wagen über die Weichen und Kreuzungen von Stralau-Rummelsburg. (FALLADA 2018: 8)

Etwas später wird die abstoßende Umgebung desselben Bahnhofs beschrieben. Der Verfall der Stadt wird auch durch ihre Personifizierung betont. Die Stadt fühlt wie ein Mensch durch diese Zuordnung von menschlichen Eigenschaften. Nicht nur über den Sehsinn („Trostlosigkeit der Fassaden“, FALLADA 2018: 18), sondern auch über den Geruchssinn („den üblen Gerüchen“, FALLADA 2018: 18) wird die Stadt durch Adjektive und Substantive geschildert. Diese Erfahrung des Elends wird mit einer Reise verglichen. Es ist jedoch keine Vergnügungsreise oder eine geplante Fahrt nur für einige, eher ein Ausflug, der jeden miteinbezieht, ein unkontrollierbares und unvorhersehbares Abenteuer, das als „unbekannte“ Reise beschrieben und in der „Dunkelheit“ durchgeführt wird. (FALLADA 2018: 18)

Viele Straßen um den Schlesischen Bahnhof sind schlimm; damals, 1923, kam zu der Trostlosigkeit der Fassaden, den üblen Gerüchen, dem Elend, der öden, dünnen Steinwüste eine wilde verzweifelte Schamlosigkeit, Feilheit aus Elend oder Gleichgültigkeit, Geilheit aus der Gier, sich einmal selbst zu fühlen, selbst etwas zu sein in einer Welt, die in sausender, irrer Fahrt jeden mitriss, unbekanntes Dunkelheiten zu. (FALLADA 2018: 18)

### 3. Figuren — zwischen Wölfen und Lämmern

Er führte uns in seinen Irrgarten der Liebe und in seinen Tierhimmel [...], lud uns ein zum Besuch seines Raritätenkabinetts und Panoptikums, [...] aber da zeigt er uns auch den Bösewicht [...]. (BECHER 2017: 272-273)

Das Vorkommen des Wortes „Wolf“ im Titel verweist auch bereits auf die Hauptfigur, Wolfgang Pagel. Der Name Wolfgang enthält das Wort „Wolf“, das auf das Tier „Wolf“ hindeutet. Auch seine Freundin Petra verwendet die verkürzte Form seines Namens, wenn sie ihn anspricht: „Soll ich fragen, Wolf?“ (FALLADA 2018: 21) Gemäß dem Titel des Romans stellt man fest, dass Wolfgang ein „Wolf unter Wölfen“ ist. Das bedeutet auch, dass Wolfgang nicht der einzige Wolf ist, sondern ein Wolf unter vielen, also, dass er sich in einem Wolfsrudel befindet. Die anderen Figuren, bzw. Wölfe bilden die große Mehrzahl, mit Ausnahme von Wolfgangs Freundin Petra Ledig, die mit einem Lamm verglichen werden könnte. Die Vorliebe für dieses Tier wird in anderen Werken von Fallada sichtbar, ganz besonders im Roman *Kleiner Mann – was nun?* aus dem Jahre 1932, in dem die Hauptfiguren Pinneberg und Lämmchen heißen, aber auch in der „kleine[n] Liebesgeschichte“ mit dem Titel *Zwei zarte Lämmchen weiß wie Schnee*, posthum veröffentlicht im Jahre 1948.

Tatsächlich verhält sich Wolfgang wie ein Wolf. Als er und Petra auf die Hausbesitzerin Frau Thumann warten, weist seine Reaktion Ähnlichkeiten mit diesem Tier auf: „Plötzlich hält er mit dem Pfeifen inne, er lauscht zur Tür: »Der Feind naht. [...]«“ (FALLADA 2018: 21) Es ist bekannt, dass Gerüche und Töne am intensivsten von Tieren, in diesem Fall, von Wölfen, empfunden werden. Schon in den Märchen der Brüder Grimm ist der Wolf immer mit dem Bösen verbunden. Die Hervorhebung seiner Augen verweist meiner Meinung nach auch auf dieses Tier. Im Gespräch mit Wolfgang beobachtet Petra: „»[...] Oh, Peter!«, hatter er gerufen, und seine Augen leuchteten mit jenem Glanz, den sie

nicht mochte [...].“ (FALLADA 2018: 15) Oder auch wie an dieser Stelle: „Wie er hin und her schaukelt, leuchten einmal die breiten, leicht welligen Haarsträhnen auf, einmal das Gesicht mit den hellen, jetzt lustig funkelnden Augen, graugrünen“ (FALLADA 2018: 21). Bereits in der ersten Begegnung bemerkt Petra den Ausdruck seiner Augen: „Zum ersten Mal sah sie sein Zwinkern mit dem einen Auge, wenn er scherzte, und die Fältchen im Augenwinkel. (FALLADA 2018: 25)

#### 4. Das Erwachen der Stadt Berlin und des Pärchens

Eine tödliche Angst empfand er angesichts des  
Ruinenschicksals der Trümmerstadt Berlin [...].  
(BECHER 2017: 272)

Das erste Unterkapitel des Buches „Man erwacht in Berlin und anderswo“ (FALLADA 2018: 7-17) verortet unmittelbar die Handlung in Berlin. Es wird der Vorgang des Aufwachens, das ein Schlafen voraussetzt, beschrieben. In der Zeitform der Vergangenheit wird ausführlich das Schlafen eines Paares wie das „Aufwachen“ der Stadt Berlin beschrieben, das insbesondere über die Gerüche und die Töne wahrgenommen wird. Die Handlung beginnt in einem Zimmer, genauer gesagt auf einem Bett, „Auf einem schmalen Eisenbett“ (FALLADA 2018: 7), das auf die geringe Größe und die Ärmlichkeit des Bettes verweist und auch den materiellen und sozialen Zustand des Paares andeutet. Das Wort „man“ im Untertitel gibt keine spezifische Person an, verbleibt im Allgemeinen. Ohne Angabe von Namen werden die Teile und Positionen der Körper des noch schlafenden Paares distanzierend aufgezählt und beschrieben. Wir erfahren zumindest, dass es sich um ein junges Mädchen und einen Mann handelt. Der Gesichtsausdruck beider Figuren drückt etwas Unangenehmes und Bedrückendes aus. Bei dem Mädchen „einen schmallenden und besorgten Ausdruck“ (FALLADA 2018: 7); beim Mann das „trotzige Gesicht sah ein wenig leer aus“ (FALLADA 2018: 7). Die räumliche Lokalisation wird als Hintergrund der Handlungen im Gegensatz dazu mit sehr konkreten Angaben in der Zeitform der Gegenwart wiedergegeben: „Es ist Berlin. Georgenkirchstraße, dritter Hinterhof, vier Treppen, Juli 1923 [...]“ (FALLADA 2018: 7)

Später erfährt man, dass dieser Mann Wolfgang Pagel ist. Die Bedeutung des Körperzustandes wird wieder in der Aufzählung und in dem Verhalten einiger Körperteile (Hände, Kopf, Augen) wiedergegeben. Seine abgenutzte Bekleidung

deutet an, dass er in der Vergangenheit Militärdienst geleistet hat, was wiederum Aufschluss über seine soziale Herkunft gibt:

Wolfgang Pagel sitzt in seinem feldgrauen, schon arg verbrauchten Waffenrock am Tisch. Er hat die Hände auf die leere Wachstuchplatte gelegt. Nun deutet er mit dem Kopf zur Tür. Sein eines Auge zwinkert [...]. (FALLADA 2018: 21)

Nachträglich vernimmt man: „Er sei Fahnenjunker (a. D.), also ohne alle Bezüge. Ohne Stellung. Ohne festes Einkommen. Ja, eigentlich ohne Einkommen.“ (FALLADA 2018: 24)

Der Schlaf des Paares kontrastiert mit dem Aufwachen der Stadt. Dieser Kontrast bildet sich zwischen dem statischen Zustand des Schlafs im Innern des Zimmers und dem dynamischen Zustand des Erwachens im äußeren Bereich der Stadt. Der Schlaf ist somit auch ein Hintergrund, der von äußeren schädlichen, nicht identifizierbaren Gerüchen durchdrungen wird: „In den Schlaf der beiden sandte der dunkle Schacht des Hinterhofs die flauen Gerüche aus hundert Wohnungen.“ (FALLADA 2018: 7)

Die Ruhe des Pärchens wird auch von unterschiedlichen Lauten bedroht. Der einzige Schutz ist eine Gardine, die wegen ihres Farbtons jedoch ein ungesundes Aussehen aufweist: „Hundert Geräusche, sachte noch, drangen durch das offene Fenster, vor dem reglos eine gelblich graue Gardine hing“ (FALLADA 2018: 7-8). Dieser Schlaf, als passiver Zustand, ist nur durch einen schrillen Ton etwas gefährdet: „Plötzlich schrie, auf der anderen Seite des Hofes, keine acht Meter entfernt, ein Flüchtlingskind von der Ruhr angstvoll auf.“ (FALLADA 2018: 8)

Das Aufwachen oder das lebendig Werden des Hauses spürt man nur über die Geräusche, die in seinem Innern stattfinden. Es werden eine Anzahl von dynamischen und klangvollen Verben benutzt, die die Laute der Bewegungen wiedergeben, wobei der meiste Krach von Gegenständen erzeugt wird, mit Ausnahme der Worte „Schritte“ und „poltern“, die durch Bewegungen von Menschen verursacht werden. Doch der Schlaf des Paares ist unerschütterlich tief und wird nicht unterbrochen. Er setzt sich unberührt fort, grenzt sich von allen Unruhen und Störungen ab:

Im Haus rührte es sich. Türen schlugen, Schritte schlurften über den Hof. Auf den Treppen polterte es, Emaillekannen schlugen gegen eiserne Geländer. In der Küche nebenan lief die Wasserleitung. Im Erdgeschoss, in der Blechstanzerie, schrillte eine Glocke, Räder surrten, Riemen schleiften... Die beiden schliefen... (FALLADA 2018: 8)

## 5. Wahrnehmung der sozialen Verhältnisse und der Dinge

Seine Liebe aber galt dem einfachen Leben und den kleinen Leuten.  
(BECHER 2017: 273)

In der Beschreibung der Vorbereitung der armseligen Mahlzeiten der allgemeinen Bevölkerung werden die verschiedenen Gegenstände über die Sinne wahrgenommen, insbesondere über den Tastsinn (z.B. „lappig“, „feucht“, „schwammig“, „brennen“, „warm“, „wässrig“, „klitschig“, „trocken“), den Geruchssinn („stinken“, „ranzig“, „riechen“) und sogar über den Sehsinn („gelb“, „blau“), die immer mit einer negativen Bedeutung verknüpft werden und wiederum auf die schlechten gesellschaftlichen Verhältnisse verweisen:

Im Herd war Feuer entzündet mit lappigem, gelbem Papier und Streichhölzern, die stanken oder deren Kuppe abflog. Feuchtes, schwammiges Holz oder minderwertige Kohle schwelten. Das verfälschte Gas brannte puffend, ohne zu hitzen. Langsam wurde wässrige, blaue Milch warm, das Brot war klitschig oder zu trocken. In der Hitze der Wohnungen weich gewordene Margarine roch ranzig.  
(FALLADA 2018: 9)

Die ständige Zunahme der sozialen Zerrüttung, die rasche Abwertung der Deutschen Mark gegenüber dem US-Dollar korrespondieren mit der Art und Weise, wie die Bevölkerung ihre verschiedenen Aufgaben immer hastiger erfüllt. Die eindringliche Benutzung des Adjektivs „eilig“ drückt die verzweifelte Lage und die steigende Besorgnis aus, die unmöglich aufzuhalten ist. Die verschiedenen schlechten Nachrichten in der Zeitung regen diese allgemeine Beschleunigung an:

Eilig aßen die Leute das lieblose Essen, eilig, wie sie eilig in die so oft entfleckten, gewaschenen, ausgebeutelten Kleider gefahren waren. Eilig überflogen ihre Augen die Zeitungen. Es hatte Teurungskrawalle, Unruhen und Plünderungen in Gleiwitz und Breslau, in Frankfurt am Main und Neuruppin, in Eisleben und Dramburg gegeben, sechs Tote und tausend Verhaftete. Daraufhin hat die Regierung Versammlungen unter freiem Himmel verboten [...] – aber der Dollar steht auf vierhundervierzehntausend Mark gegen dreihundertfünfzigtausend am 23. (FALLADA 2018: 9)

Ogleich Wolfgang Pagel als süchtiger Spieler sein ganzes Geld im Spiel verliert, erzeugt die Flamme noch Hoffnung. Der Unterschied zwischen Himmel und Erde wird durch die Bewegung der steigenden Flamme und der Arme als Körperteile eines Menschen deutlich. Im Gegensatz zu den Klängen, oder eher

dem Lärm, baut sich die Stille in einer Aufwärtsbewegung auf, die auf einen Reinigungsprozess hindeutet und somit die Stadt nicht nur von ihren Geräuschen, sondern auch von ihren Gerüchen und ihrem moralischen Verfall reinigen kann:

»Ich bin vollkommen blank, Peter. Wir haben keine Mark mehr!« Und die Flamme stieg und stieg, lautlos. Ihre reine, weißbläuliche Hitze brannte die verbrauchte Luft des Zimmers rein. Immer noch hoben barmherzige Arme die Liebenden von jedem Liebeslager aus Dunst und Unruhe, aus Kampf, Hunger und Verzweiflung, aus Sünde und Schamlosigkeit hoch in den reinen kühlen Himmel der Erfüllung. (FALLADA 2018: 17)

Die Beschreibung der Flamme wird später wieder aufgenommen. Die Dunkelheit, die auch auf Lichtmangel oder auf fehlende Kenntnisse hindeuten kann, schwebt über der Stadt Berlin. Die Helligkeit der Flamme im Innern des Zimmers steht im Gegensatz zu der Dunkelheit draußen in der Stadt. Aber auch wenn die Flamme erlischt, bleiben Glut und Wärme bewahrt, was darauf verweist, dass die Hoffnung erhalten bleibt. Die Personifizierung des Herds durch die Zuschreibung eines Glücksgefühls führt zu einer Aufwertung dieses alltäglichen Gegenstands:

Die Flamme steigt empor und sinkt, das Feuer, das eben noch brannte, ist erloschen – glücklich der Herd, der die Glut lange bewahrt! Funken laufen über die Asche, die Flamme sank zusammen, die Glut verglomm, aber noch ist Wärme da. (FALLADA 2018: 20)

## 6. Der menschliche Körper und die Stadt

Hans Fallada, du echter Poet, du fleißiger Arbeiter,  
du unser unermüdlicher Märchenerzähler,  
eingesponnen in den bunten Film einer unerschöpflichen Fabelwelt.  
(BECHER 2017: 276)

Im achten Abschnitt des ersten Kapitels wendet sich der Autor wieder dem Paar im Zimmer zu. Nach dem Aufwachen nimmt das Mädchen seine Umgebung hauptsächlich über den Sehsinn („[es] sah nach dem Fenster hinüber“) und den Geruchssinn („die riechende Hitze“), aber auch über den Tastsinn („Es schauderte leicht“, FALLADA 2018: 14) wahr. Sein Körper lehnt die Hitze und den Geruch ab: „Nicht, dass es vor Kälte geschaudert hatte – es hatte wegen der hässlichen Hitze, wegen des üblen Geruchs geschaudert“ (FALLADA 2018: 14).

Der Kontrast zwischen ihrer Umgebung und ihrem Körper wird besonders deutlich, wenn sie die Luft als zersetzt und faulig und ihren Leib als weiß und fehlerlos beschreibt. Auch der Mann, später als Wolfgang Pagel genannt, bezeichnet das Zimmer als „Dreckloch“ (FALLADA 2018: 15) oder „graue, öde Höhle“ (FALLADA 2018: 21, 26), oder er stellt sich vor, dass „Petra fast nackt in der stinkenden Höhle“ sitzt (FALLADA 2018: 117). Tatsächlich ist dieses Mädchen, Petra Ledig, die Freundin von Wolfgang, wird aber von Wolfgang „Peter“ genannt. Als sie sich kennenlernen (FALLADA 2018: 25) und Petra sich ihm vorstellt, sagt er: „Ich werde dich Peter nennen. Petra ist mir einesteils zu biblisch, andernteils zu steinig. Aber Ledig ist gut und kann so bleiben.“ (FALLADA 2018: 25-26) Sie ist die einzige Figur, die ihre Unschuld bis zum Ende des Romans bewahrt, trotz des sozialen und moralischen Verfalls der Stadt Berlin in der Weimarer Zeit. Aus diesem Grund, wie bereits erwähnt, kann man – im Gegensatz zu Wolfgang Pagel als Wolf – Petra Ledig mit einem Lamm vergleichen: „Es sah seinen Leib an; der Leib war weiß und fehlerlos; man mußte sich wundern, dass in einer Luft, die wie zersetzt, wie faulig war, etwas so fehlerlos bleiben konnte!“ (FALLADA 2018: 16).

Petra Ledig begreift den wahrhaftigen inneren Zustand ihres Freundes nur über ihren Gehörsinn: „Er täuscht sie nicht. Sie versteht lange nicht alles, was er erzählt, sie hört nicht einmal so genau darauf hin. Es ist der Klang seiner Stimme, die leiseste Schwingung, kaum ihm selbst bewusst, sie hört's doch“ (FALLADA 2018: 22).

Die Abwertung der materiellen Welt wird durch Petra ausgedrückt, denn sie begreift, „dass Tage ohne Geld wahrhaftig keine schlechten Tage zu sein brauchten“ (FALLADA 2018: 28). Diese Entfremdung wird auch vom Romancier unterstrichen, wenn er behauptet: „genau in dieser Zeit hatte dieses kleine, törichte Mädchen die Entdeckung gemacht, dass Geld gar nichts ist“ (FALLADA 2018: 28). Für Petra ist die Weimarer Zeit zweifellos eine glückliche Zeit, weil sie in dieser Zeit die Liebe kennen lernt.

Nachdem Wolfgang zum Pfandleiher gegangen ist, um seine und Petras letzte Sachen zu versilbern, und sie im Zimmer allein gelassen wird, stellt man fest, dass das Haus zum Leben erwacht. Seine Personifizierung lässt es handeln wie ein starkes und selbstständiges menschliches Wesen. Die Türen und die Treppen sind wesentliche Bestandteile des Hauses, denen Laute zugewiesen werden. Der starke Geruch stimmt mit der stickigen Luft und den intensiven Geräuschen überein. Die unangenehmen und aggressiven Gerüche und der Lärm werden durch eine Vielzahl von Adjektiven wiedergegeben:

Die Luft war stickig, voller Gerüche ... Das voll erwachte Haus marschierte schreiend, rufend, weinend, Türen schlagend und Treppen polternd durch seinen Tag. Das Leben äußerte sich hier vor allem durch die Geräusche und weiter noch zur Zersetzung, durch Gestank. In der Blechstanzerei im Erdgeschoss schrie zerschnittenes Blech auf, es klang, als schrien Katzen oder gequälte Kinder. Dann war es wieder fast still, nur die Treibriemen schnurrten und surrten auf den Transmissionen. Das Mädchen hörte eine Uhr zwölf schlagen. (FALLADA 2018: 98-99)

Nach einer Weile erfährt man, dass das Mädchen Petra ist. Zuerst wird eine Distanz zu der weiblichen Figur, Petra, hergestellt, indem man sie „das Mädchen“ nennt. Aber dann gibt es eine Annäherung zur Figur, weil der Romancier ihre persönliche Ansicht offenlegt. Sie betrachtet ihr Spiegelbild im Spiegel, einem Sinnbild der Wahrheit und der Ehrlichkeit. Es hilft ihr bei ihrer Selbstanalyse und Selbsterkenntnis. Zuerst erkennt sie sich nicht wieder. Und die Distanz wird weiterhin mit der Wiederholung desselben deiktischen Ausdrucks „dort“ gehalten. Es ist ihr Bemühen, objektiv über sich selbst und ihr Leben nachzudenken. Die Distanz gestattet ihr, über sich selbst als Untersuchungsgegenstand zu reflektieren. Deshalb erkennt sie sich nicht mehr wieder: „als stehe dort eine gefährliche Fremde“ (FALLADA 2018: 101).

Aber nach einer ausführlichen Beobachtung der Teile ihres Körpers beginnt sie, ihre Beziehung zu Wolfgang zu verstehen. Sie glaubt im Innern ihres Herzens, dass sie beide zusammengehören. Dieser Glaube verleiht ihr während des ganzen Romans Kraft zu leben:

Sie steht noch immer vor dem Spiegel und sieht sich an, als stehe dort eine gefährliche Fremde, auf die man gut aufpassen muss. Die dort im Spiegel ist sehr blass, ein von innen verzehrtes, bräunliches Blass, die dunklen Augen brennen, das Haar hängt mit ein paar losen Strähnen in die Stirn. [...] Er kann nie wieder von mir gehen. Ich habe ihn in mir. (FALLADA 2018: 101)

Es stellt sich auch eine enge Verbindung zwischen Petra und dem Haus her, die zu der Personifizierung des Hauses beiträgt. Die Gefühle und das Verhalten des Hauses gehen mit Petras Empfindungen und Haltung einher. Somit stellt man den Stillstand der Atmung nicht nur an Petra, sondern auch am Haus fest. Dieser Stillstand kann mit einem vorübergehenden Tod verglichen werden, denn, nach dem Fühlen eines Schmerzes, den sie als „Glücksschauer“ empfindet, fühlt sie, wie ihr Körper allmählich wieder zum Leben erwacht, was sich wiederum im Haus widerspiegelt:

Sie sieht sich atemlos an. Es ist, als halte alles den Atem an – das Haus seufzt noch einmal schläfrig auf und verstummt. Sie atmet noch. Sie schließt die Augen, ein

fast schmerzender Glücksschauer überrieselt sie. Sie fühlt, wie Wärme ihr in die Wangen steigt, sie wird heiß. Eine gute Wärme, eine schöne Hitze! O Leben, Lust zu leben! Es hat mich geführt, von da über dort hierher. Häuser, Gesichter, Schläge, Gezänk, Schmutz, Geld, Angst. Hier stehe ich – süßes, süßes Leben! (FALLADA 2018: 101)

Der Roman endet, wie er angefangen hat, an einem bestimmten Ort, in einem Zimmer. Und doch verursacht die Einführung der Rentenmark, wie bereits erwähnt, eine tiefgreifende Verwandlung auf verschiedenen Ebenen. Die sinnliche Beschreibung des Zimmers könnte nicht kontrastreicher sein. Auch bemerkt man die Distanz zu den drei anwesenden Personen im Zimmer, weil ihre Namen nicht genannt werden, obwohl man in ihnen Petra, Wolfgang und ihr Kind erkennt. Aber anstatt eines schlafenden Mädchens, wie zu Anfang des Romans Petra genannt wird, sehen wir eine wachende Frau, die den schlafenden Mann, d.h. Wolfgang, beobachtet: „Die Frau ist aufgewacht [...]. Der Mann schläft [...]. Die Frau forscht in diesen vertrauten Zügen“ (FALLADA 2018: 1312). Der Wohlstand der Figuren wirkt sich auf den Seh-, Hör- und Taktsinn aus. So anstatt der anfänglichen Hitze und der Stagnation („Es war – trotz des geöffneten Fensters – sehr heiß in dem Zimmer“, FALLADA 2018: 7; „durch das offene Zimmer, vor dem reglos eine gelbliche graue Gardine hing“, FALLADA 2018: 7), werden die Kühle und die Dynamik hervorgehoben: „Ein wenig ist die Stadt von der Nacht abgekühlt, ein wenig frischer Wind bewegt die weißen Gardinen“ (FALLADA 2018: 1312). Festzustellen ist auch, dass die Farbe der Gardinen sich grundsätzlich verändert hat. Der Wechsel der Farbe „gelblich grau“ (FALLADA 2018: 8) zu „weiß“ (FALLADA 2018: 1312) deutet auf eine Verbesserung der sozialen Lage des Paares hin. Auch wird das Zimmer über den Sehsinn jetzt ganz anders wahrgenommen. Anstatt einer „Höhle“ (vgl. z.B. FALLADA 2018: 21, 26) wird dieser Raum nun als „Stube“ bezeichnet: „Sie wirft noch einmal einen Blick durch die Stube, keine Höhle, eine Stube“ (FALLADA 2018: 1313).

Die Währungsumstellung spiegelt sich auch in der körperlichen Erscheinung wider, insbesondere im Gesicht. Anstelle der vergangenen Unruhe in Wolfgangs Gesicht („Auf der Stirn [...] standen kleine Schweißtropfen“, FALLADA 2018: 7) zeigt sich jetzt die Ruhe: „das Gesicht ist friedlich, still“ (1312), die auch in Petras Gesicht erkennbar ist: „keine Unruhe entstellt sie, keine Sorge quält sie“ (FALLADA 2018: 1312).

Auch über die Töne nimmt Petra ihre Aufwärtsentwicklung wahr. Der Vergleich und der Widerspruch verstärken ihre Freude („wie ein seliges Geflüster [...] übertönend“, FALLADA 2018: 1313). Nur am Ende des Romans wird über die Figur Petra Ledig übermittelt, dass Gefühle, bzw. die Liebe, nicht von der

sozialen Lage und von der Währungsreform abhängig sind. Der Liebe eine größere Lautstärke zuzuweisen, verleiht ihr zweifellos eine größere Bedeutung. „Eine Frau, die liebt und sich geliebt weiß, kennt das Glück, das immer bei ihr ist, wie ein seliges Geflüster im Ohr – den Lärm des Tages übertönend“ (FALLADA 2018: 1312-1313).

Auch das Leben der Anwesenden im Zimmer wird über das Gehör wahrgenommen; Petra Ledig unterscheidet die Atemzüge Wolfgang von denjenigen des Kindes: „Sie hört die Atemzüge vom Mann, dann leiser und schneller, die des Kindes“ (FALLADA 2018: 1313).

Nur im letzten Kapitel finden die beiden Liebenden zueinander und wie im Märchen endet ihre Geschichte voller Liebe, Glück und Hoffnung.

### **Fazit – Zu einem besseren Verständnis der Weimarer Republik über die Sinne**

Anhand von einigen Beispielen stellt man fest, dass das Leben und das soziale Verhalten der ausgewählten Figuren in Hans Falladas Roman durch die verschiedenen sinnlichen Wahrnehmungen beeinflusst und bestimmt werden. Die körperliche und emotionale Beziehung der Figuren zu sich selbst und ihr Verhältnis zu den anderen Figuren und der Stadt vollziehen sich durch einen riechenden, hörenden und sehenden Weltbezug. Die Verwendung von bestimmten Wortklassen, z.B. von klangvollen (geräuschvollen oder auch lärmvollen) und dynamischen Verben, Adjektiven, Nomen und die Antinomien tragen zweifellos zur lebendigen Darstellung der Stadt bei. Die zersetzte, faulige Luft im Kontrast zum weißen, fehlerlosen Leib kann mit dem Zustand der Gesellschaftsschichten der Weimarer Zeit in Verbindung gebracht werden und weist somit auf den sozialen und moralischen Verfall der Stadt Berlin hin.

Die Gestaltung der verschiedenen sinnlichen Räume in Falladas Roman, die ausführliche Beschreibung der Körper der Figuren und die sinnliche Wahrnehmung dieser Körper und ihrer Umgebung, der Stadt Berlin, leisten einen wertvollen Beitrag zu einem besseren Verständnis der politischen und sozialen Unruhen während der Weimarer Republik.

### **Literatur**

#### ***Primärliteratur***

FALLADA, Hans (2018): Wolf unter Wölfen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.

***Sekundärliteratur***

LEHNERT, Detlef (1999): Die Weimarer Republik. Stuttgart: Philipp Reclam.

BECHER, Johannes R. (2017): WAS NUN? Zu Hans Falladas Tod. In: Wolf unter Wölfen. Berlin: Aufbauverlag, S. 271-278.

FALLADA, Hans (2018): Kleiner Mann – was nun? Köln: Anaconda Verlag.

FALLADA, Hans (1967): Zwei zarte Lämmchen weiß wie Schnee. Eine kleine Liebesgeschichte. Frankfurt a. M., Wien, Zürich: Büchergilde Gutenberg.

TÖTEBERG, Michael (2018): Nachwort. Wolfszeit. In: Wolf unter Wölfen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, S. 1319-1326.

WINKLER, Heinrich August (2018): Die Weimarer Republik. München: Verlag C. H. Beck.

# Literarischer Antisemitismus in Fritz Namenhauers *Untergang*

Fabian Wilhelmi

**ABSTRACT:** Antisemitism was a widespread phenomenon in the society of the Weimar Republic. This had an impact on literary texts. Based on the analysis of specific aspects of Fritz Namenhauers's historical fiction novel *Untergang*, this paper will show how antisemitism is effective in literary texts. The paper offers at first a short overview of how antijudaistic and antisemitic elements are presented in historical fiction about the First Roman-Jewish War. The analysis then focuses on the role of the Essenes and early Christianity as well as on the literary representation of the end of the war. It concludes with an evaluation of how antisemitism operates in the text.

**KEYWORDS:** Literary antisemitism, antijudaism, historical fiction, First Roman-Jewish war, Flavius Josephus

## 1. Antijudaismus in Texten über den Jüdischen Krieg

Wer an die literarische Rezeption des historischen Ereignisses des Jüdischen Krieges in der Weimarer Republik denkt, wird vermutlich unvermittelt an Lion Feuchtwangers *Josephus-Trilogie*<sup>1</sup> denken, dessen erster Teil *Der Jüdische Krieg* 1932 wenige Wochen vor Feuchtwangers Weg ins Exil erstmals erschien. Doch bis zu der Veröffentlichung dieses Romans waren es vor allem christliche Autoren, die sich der Thematik angenommen hatten. Insbesondere im späten 19. Jahrhundert kann von einem regelrechten Boom literarischer Bearbeitungen über den Jüdischen Krieg gesprochen werden. Von 1867 bis 1899 erschienen zehn, teilweise mehrbändige literarische Werke, in denen der Jüdische Aufstand von 66 bis 70 n. Chr. die Rahmenhandlung bildete.<sup>2</sup> Mit Adolf Holdschmidts *Kornelius*

---

<sup>1</sup> 1935 folgte mit *Die Söhne* der zweite, 1942 zunächst nur auf Englisch und erst 1945 auf Deutsch mit *Der Tag wird kommen* der dritte Band der Trilogie.

<sup>2</sup> Hierzu zählen folgende Werke: Friedrich von Uechtritz: *Eleazar* (Drei Bände, 1867), Arthur Storch: *Götterkampf oder Jupiter-Jehovah-Christus* (Drei Bände, 1878–1879), Max Ring: *Das Haus Hillel* (Drei Bände, 1879), Friedrich Palmié: *Rufus* (1880), C.H. Rohe: *Thamar oder die Zerstörung Jerusalems* (1888), Heinrich Vollrat Schumacher: *Berenice* (1893), Joseph

(1903), Adam Josef Cüppers *Hanani* (1905), Hans Kysers *Titus und die Jüdin* (1911) sowie Fritz Namenhauers *Untergang*<sup>3</sup> (1921) folgten im frühen 20. Jahrhundert vier weitere Texte – bis schließlich mit Feuchtwangers dreibändiger Reihe die bis heute wirkmächtigste Bearbeitung des Stoffes erschien. Alle Werke waren dabei mehr oder minder bestrebt, die rahmgebende Handlung des Jüdischen Krieges möglichst authentisch und historisch korrekt zu schildern. Hierbei profitierten die Autoren von geschichtswissenschaftlichen Arbeiten, die sich bei ihren Darstellungen vor allem auf die Angaben des antiken Geschichtsschreibers Flavius Josephus stützten, dessen Werk *De bello Judaico* auch heute noch die zentrale Quelle für den Jüdischen Krieg darstellt. Flavius Josephus beschreibt sich selbst als Akteur in den kriegerischen Handlungen. Daher wundert es wenig, dass er selbst als literarische Gestalt in den meisten historischen Romanen über den Jüdischen Krieg als Haupt- oder Nebenfigur fungiert. Ähnliches gilt für weitere historische Persönlichkeiten, wie die römischen Kaiser Vespasian und Titus oder Mitglieder des jüdischen Königshauses, so König Herodes Agrippa II. und Prinzessin Berenike.<sup>4</sup> Neben Flavius Josephus' *De bello Judaico* sowie den hierauf basierenden geschichtswissenschaftlichen Darstellungen ist auch die Bibel unverkennbar als weitere Grundlage für die literarischen Bearbeitungen auszumachen. Dies könnte einen Anhaltspunkt für eine mögliche Erklärung liefern, aus welchem Grund der Topos des Jüdischen Krieges zeitweise so populär war. Das historische Ereignis, in dem sich ‚das jüdische Volk‘ gegen die römische Besatzung auflehnte, endete mit der Eroberung Jerusalems durch die Römer und der Zerstörung des Zweiten Jerusalemer Tempels, des höchsten jüdischen Heiligtums der Antike. Im christlichen Verständnis wurde dies als Gottes Gericht bewertet, als „Ausdruck der Verwerfung der Juden durch Gott und seine Strafen für die Kreuzigung Jesu“ (KAMPLING 2010: 11). Mit entsprechender Argumentationsabsicht eignete sich der Aufstand somit, die Überlegenheit des Christentums gegenüber dem Judentum zu untermauern.

---

Spillmann: *Lucius Flavius* (Zwei Bände, 1898), Jutta Ihlenfeld: *Ruth, die Nichte des Apostels Paulus* (1899), Anton Ohorn: *Der Tempelhauptmann* (1899), Cornelius Rauch: *Jeschua ben Joseph* (1899). Der Übersicht halber wurde hier auf die vollständigen bibliographischen Angaben verzichtet. Diese können gerne beim Autor erfragt werden.

<sup>3</sup> Der komplette Titel des Romans lautet: *Untergang. Historischer Roman aus den letzten Tagen des alten Jerusalem*. Der Roman erschien im Verlag Richard Mühlmann in Halle (Saale).

<sup>4</sup> Berenike gehört zu einer der am häufigsten rezipierten historisch verbürgten jüdischen Frauengestalten. Auch in *Untergang* sowie in vielen anderen von mir untersuchten Romanen nimmt sie eine entscheidende Rolle ein. Da hierauf im Weiteren nicht näher eingegangen wird, vgl. zur Rezeption der Gestalt Berenikes: SPRONDEL/ SCHRÖDER 2013, Sp. 175–186.

Eben diese Eignung machten sich die christlich geprägten Autoren zu Nutze – in fast allen von mir untersuchten literarischen Darstellungen des Jüdischen Krieges sind antijüdische Tendenzen in unterschiedlichen Abstufungen nachweisbar – ein Merkmal allerdings, das die Romane nicht exklusiv haben. Denn auch in den zeitgenössischen Texten der Historiker wird zuweilen mit ähnlichen Argumenten operiert. In der Antisemitismusdebatte des 19. Jahrhunderts beispielsweise wurden die antiken Quellen des Josephus angeführt, um die Kritik am Judentum auf eine konstruierte kulturgeschichtliche Basis zu stellen. Bereits in der Antike, so wurde kolportiert, habe es eine allgemeine Ablehnung des Judentums gegeben. Diese Methode, die letztlich auch der Rechtfertigung zeitgenössischer Ressentiments diene, findet sich etwa bei Heinrich von Treitschke (vgl. TREITSCHKE 1880: 9f., zur Einordnung vgl.: HOFFMANN 1997: 234), dessen Aufsatz *Ein Wort über unser Judentum* eine Aufwertung antisemitischer Positionen zur Folge hatte. (Vgl. BOEHLICH 1988: 239) Treitschkes Schrift löste den so genannten Berliner Antisemitismusstreit aus, in dessen Umfeld zahlreiche prominente Wissenschaftler – neben Treitschke sind hier vor allem die Historiker Heinrich Graetz und Theodor Mommsen zu nennen – zur ‚Judenfrage‘ Stellung bezogen. Die Diskussion wurde weitestgehend über Publikationen in der Presse ausgetragen, was zu einer breiten Rezeption des Begriffes Antisemitismus und den damit verbundenen Vorstellungen führte. Antijüdische Ressentiments wurden mit pseudowissenschaftlich begründeten Vorurteilen gerechtfertigt. In Abgrenzung zum Antijudaismus bezeichnet der Antisemitismus daher

seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts die Ideologie einer Gruppe, die sich nicht mehr gegen die Lebensart der Juden [...], sondern in einer ganz biologistischen Manier gegen die Juden selbst richtet und deren Grundlagen direkte Vorstufen des Rassen-Antisemitismus nationalsozialistischer Prägung sind (WYRWA 2010: 1f.).

Das Gedankengut der Antisemiten, das vor und auch noch einige Zeit nach dem Berliner Antisemitismusstreit auf breiter Ebene abgelehnt wurde, hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts und dann zunehmend auch nach dem 1. Weltkrieg zahlreiche Befürworter gewonnen. Insbesondere in konservativ-antidemokratischen Kreisen wurde dieses rassistische Gedankengut zu einem zentralen Element (vgl. HOFFMANN 2007: 192). In der Weimarer Republik war der Antisemitismus in breiten Teilen des gesellschaftlichen Lebens zu einem Alltagsphänomen geworden, das für die jüdische Bevölkerung eine reale Bedrohung darstellte (HECHT 2003: 98f.). Zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert entwickelte sich so neben dem bereits bestehenden, christlich geprägten Antijudaismus ein rassistisch-biologistischer Antisemitismus. (Vgl. WESTPHALEN 1971: 43)

Hatte diese Entwicklung auch Auswirkungen auf literarische Texte über den Jüdischen Krieg, die in der Weimarer Republik erschienen? Wurde auch hier nicht mehr nur mit theologisch, sondern auch mit rassistisch motivierten Argumenten gearbeitet? Folgt den Autoren der bei Treitschke vorgeprägten Position, dass aus der (antiken) Geschichte negative Rückschlüsse über die zeitgenössische Situation gezogen werden könnten? Welche Funktion übernimmt das historische Ereignis in den Texten, welche Rolle spielen die jüdischen Figuren? Diese Fragen sollen hier anhand der Analyse exemplarischer Aspekte des oben bereits erwähnten historischen Romans *Untergang* (1921) von Fritz Namenhauer<sup>5</sup> beantwortet werden. Neben der Darstellung einzelner jüdischer sowie christlicher Figuren soll auch die Präsentation der jeweiligen Gruppierungen untersucht werden. Ein besonderer Fokus der Analyse liegt außerdem auf der Darstellung des Kriegsendes und der Frage, welche Gründe in der Logik des Romans für die Eroberung Jerusalems und die Zerstörung des Tempels präsentiert werden.

## 2. Jüdische Splittergruppen und frühes Christentum

Die Figuren in *Untergang* können in drei Gruppen eingeteilt werden. Neben römischen Charakteren stehen vor allem christliche und jüdische Figuren im Vordergrund der Handlung. Besonders kontrastreich wirkt dabei die Gegenüberstellung der wichtigen jüdischen und christlichen Handlungsträger. Zu Beginn des Romans ist in diesem Zusammenhang insbesondere Lemuel zentral. Lemuel ist eine Figur, die im zweiten Kapitel als „einer der vornehmsten Priester aus der zweiten der vierundzwanzig Priesterordnungen“ (NAMENHAUER 1921: 15), also als ein hoher jüdischer Geistlicher eingeführt wird, der sich aber im weiteren Verlauf des Geschehens der christlichen Gemeinschaft anschließt. Wie auch bei einigen anderen Figuren handelt es sich bei Lemuel um einen Protagonisten, der auf keiner historischen Persönlichkeit basiert. Anders verhält

---

<sup>5</sup> Informationen über Fritz Namenhauer sind spärlich gesät. Nach theologischer Ausbildung arbeitete er zunächst als evangelischer Pfarrer in Glückstadt (Schleswig-Holstein), vgl. WALTHER 2002: 193. 1931 trat er eine Priesterstelle in Helsinki an, vgl. MURTORINNE 1990: 18. Neben seiner Tätigkeit als Geistlicher arbeitete er als Schriftsteller und publizierte insgesamt vier Romane. Abgesehen von *Untergang* veröffentlichte er mit dem in der Reformationszeit angesiedelten Werk *Sieben Schwerter* (1925) einen weiteren historischen Roman, zuvor waren bereits die Werke *In welchem Zeichen?* (1919) und *Zu neuen Ufern* (1921) erschienen. Abgesehen von einigen zeitgenössischen Rezensionen, vgl. Internetportal Historische Romane über das alte Rom (<http://www.hist-rom.de/rez/nameunte.html>, Zugriff: Mai 2019.), gibt es keine nennenswerte Rezeption des Autors.

sich dies bei der Figur Manahem, mit dem Lemuel im zweiten Kapitel aufeinander trifft. Manahem wird bei Flavius Josephus sowohl mit den Zeloten als auch mit den Sikariern in Verbindung gebracht (vgl. JOSEPHUS: 2. 17, 433–456)<sup>6</sup>. In *Untergang* dagegen gehört er den Essenern an, einer Gruppierung, die auch bei Josephus Erwähnung findet. Die Darstellung Manahems und der Essener ist in *Untergang* unverkennbar von zeitgenössischen Vorstellungen geprägt, die die Essener u.a. aufgrund der Aussagen des Flavius Josephus mit übernatürlichen Heilkräften in Verbindung brachten. Bei Eduard Meyer findet sich etwa die Vermutung, dass die Essener versuchten, „übernatürliche Kräfte zu erlangen“ (MEYER 1921: 401) und sich auf „Heilungen durch Wurzeln und die Kräfte der Steine“ (ebd.) verstünden. Als weitere Quelle scheint Namenhauer außerdem das *Testament Salomos*<sup>7</sup> oder zumindest damit verbundene Legenden, die dem biblischen Herrscher dämonische Kräfte zuschreiben, als Grundlage verwendet zu haben. In diesem Zusammenhang sind Manahems Worte einzuordnen, die er gegenüber Lemuel im zweiten Kapitel äußert:

Hast du nie von Salomos Zauberkraft gehört? Weißt du nicht, daß seine Kraft mächtig ist in denen, die sein Buch besitzen? [...] In unsere Hand ist es gelegt, gleich ihm, dem großen Geisterbeschwörer über die Geister zu herrschen. (NAMENHAUER 1921: 17)

Lemuel erweist sich in den Augen Manahems als würdig und wird in einem Ritual in die Gruppe der Essener aufgenommen. Die Schilderung des Aufnahmeprozesses arbeitet dabei mit verschiedenen mystischen Elementen, die eine unheilvolle Atmosphäre heraufbeschwören. Nachdem Lemuel mit verbundenen Augen ins Innere einer Höhle geführt wird, fragt Manahem ihn vor versammelten Mitgliedern der Essener, ob er „die Geheimnisse Salomos“ kennen lernen und Einblick in die „Geisterwelt“ gewinnen wolle (NAMENHAUER 1921: 21). Lemuel bejaht die Fragen und schwört einen „furchtbaren Eid“ (NAMENHAUER 1921: 22), dessen genauer Wortlaut nicht erwähnt wird. Auch bei Flavius Josephus wird vom „furchtbare[n] Eide“ (JOSEPHUS: 2. 8, 137) berichtet, den die Essener bei ihrer Aufnahme abzulegen hätten. Die dabei erwähnten Inhalte, beispielsweise „die Gottheit zu verehren, [...] was den Menschen gegenüber gerecht ist, zu bewahren und weder aus freiem Entschluß jemandem

---

<sup>6</sup> Textstellen aus *De Bello Judaico* werden nach der Ausgabe von Otto Michel und Otto Bauernfeind angegeben, die erste Ziffer bezieht sich auf die Buchnummer des *Bello Judaico*, die zweite auf das Kapitel und die letzte(n) Zahl(en) auf den jeweiligen Abschnitt bzw. die Abschnitte der deutschen Übersetzung.

<sup>7</sup> Zur Einordnung des Testaments Salomos vgl. BUSCH: 2006: 3–9.

Schaden zuzufügen noch aus Befehl“ (JOSEPHUS: 2. 8, 137), bleiben in *Untergang* unerwähnt.<sup>8</sup> Stattdessen erfährt der Leser die unmittelbaren Folgen des Schwurs.

Da teilte sich der Rauch, die Flammenzeichen verschwanden, und riesenhaft stand, in übermenschlichen Maßen, eine nie gesehene Gestalt vor ihm. War's Gott selbst, der sich ihm offenbarte? – – – War es Salomo? – – – Wie im Dämmern hörte er unaussprechliche Worte. Ihm war, als ob die Dämonen der Hölle losgelassen würden [...]. Er fühlte wie Schlangen gegen ihn züngelten, wie gierige Hände nach ihm griffen, um ihn zu einem bodenlosen, brodelnden Abgrund zu ziehen. Da schwanden ihm die Sinne. (NAMENHAUER 1921: 22)

Der jüdischen Gruppe der Essener werden hier also eindeutig magische bis hin zu dämonischen Eigenschaften zugeschrieben, die durch die Nennung „der Hölle“ und „Schlangen“ auch Assoziationen zum Teuflischen zulassen. Sowohl der Vorwurf in Sphären des Magischen zu agieren als auch der Auftritt als „Agenten des Teufels“ (KAMPLING 2010: 12) sind typische antijüdische Elemente, die immer wieder zur Ausgrenzung und Diffamierung jüdischer Personen oder Gruppen angewendet wurden (vgl. GUBSER 1998: 63). Diese Verknüpfung von schwarzer Magie und jüdischer Religionspraxis „reicht bis in die spätantike Konstitutionsphase des christlichen Wissens“ (KILCHER 1999: 239) zurück. In der Figur Manahems wird diese Tradition der Ausgrenzung manifest; er wird vom Erzähler als bedrohlicher Verführer geschildert: „In seinen Augen brannte ein verzehrendes Feuer unbändigen Ehrgeizes und fanatischen Eifers“ (NAMENHAUER 1921: 15). Auch enthalten die Beschreibungen seines Äußeren stereotype Elemente: „Buschige Brauen verdeckten die Augen stark und gaben dem Gesicht etwas Drohendes und Ungestümes. [...] Es lag etwas Lauerndes in den Zügen und der Haltung des Mannes“ (NAMENHAUER 1921: 15). Diese Beschreibung beschwört das Bild einer jüdischen Figur herauf, wie sie sich etwa in zeitgenössischen antisemitischen Darstellungen in Kunst und Karikaturen wiederfinden lässt. (Vgl. KUCHARZ 2017: 68–70) In diese klischeebeladene Präsentation fügen sich im weiteren Verlauf auch Manahems Handeln und Aussagen ein. So wird Lemuel von Manahem angewiesen, sich Zugang zur christlichen Gemeinde zu verschaffen, um Informationen für einen Hinterhalt zu sammeln:

Geh zu den Christen! Werde ihnen gleich! Erkunde ihre Geheimnisse und ihre Zusammenkünfte und melde alles mir, bis zu dem Tage, an welchem ich alle Fäden des Netzes gesponnen habe, um es den verdammten Andersgläubigen über

---

<sup>8</sup> René Gehring beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit der Problematik des Eids, der nach strenger Glaubensauslegung eigentlich untersagt sei, vgl. GEHRING 2012: 128.

dem Kopfe zusammenzuziehen. Dann will ich die Häupter samt ihren Anhängern in einer Nacht vernichten. (NAMENHAUER 1921: 48)

Verschwörungstheorien haben in der Geschichte eine lange Tradition und erfreuen sich immer dann großer Beliebtheit, wenn besonders schwer zu fassende oder tief greifende Ereignisse zu einer Krise führen. Die zumeist monokausal argumentierende Logik der Verschwörungstheorien bietet dann einfache Erklärungsmodelle. Für die Verknüpfung von Verschwörungstheorien mit antijüdischen Elementen finden sich ebenfalls zahlreiche historische Beispiele. Hier sei nur an die Theorie der Brunnenvergiftung durch Juden erinnert, die während der Pest im 14. Jahrhundert weite Verbreitung fand. (Vgl. WETZEL 2010: 235) Auch die sich nach dem 1. Weltkrieg verbreitende Dolchstoßlegende funktionierte nach ähnlichem Muster. Antisemiten behaupteten, dass „das nach Weltmacht strebende Judentum [...] als Urheber der Revolution die Niederlage Deutschlands gewollt und herbeigeführt“ (SELIG 2010: 61) habe.<sup>9</sup> Auch die Pläne, die Manahem im Roman verfolgt, lassen sich unter derartigen verschwörungstheoretischen Mustern bewerten. Von solchen Plänen von jüdischen Gruppen gegen Christen wissen allerdings weder die historische Vorlage des Flavius Josephus noch die konsultierten geschichtswissenschaftlichen Darstellungen zu berichten. Es handelt sich also um ein fiktionales Element, das nicht in Anlehnung an historische Texte eingefügt wurde. Ein Element allerdings, das angesichts der weit verbreiteten Dolchstoßlegende sowie anderer bekannter antijüdischer sowie antisemitischer Verschwörungstheorien bei den zeitgenössischen Rezipienten des Romans auf fruchtbaren Boden gefallen sein dürfte. Auch Lemuel lässt sich zunächst in Manahems verschwörerische Absichten einbinden und befolgt dessen Auftrag. Doch schon die Erlebnisse seines ersten Aufeinandertreffens mit der christlichen Gemeinschaft wecken in ihm Zweifel an Manahem und dessen Motiven. So begegnet er bei einer geheimen christlichen Zusammenkunft Paulus.<sup>10</sup> Dass Paulus hier einen anachronistischen Auftritt hat, ist kein Zufall. Sein Wandel vom Verfolger der Christen hin zum erfolgreichen Missionar des Urchristentums prädestiniert ihn als Exempel dafür, dass noch der größte Zweifler von der Botschaft Jesus Christus bekehrt werden könne. Die Darstellung des Paulus kann dabei als Gegenbild zu Manahem gelesen werden. Dies beginnt schon bei seiner äußerlichen Beschreibung „Dieser kleine unscheinbare Mann dort war der größte

---

<sup>9</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang (speziell für die ersten Nachkriegsjahre) außerdem HECHT 2003: 76f.

<sup>10</sup> Nach auch schon zur Abfassung des Romans *Untergang* gängiger Meinung wird vermutet, dass Paulus vor 64 n. Chr. in Rom starb (vgl. MEYER 1923: 501f. u. 508).

Feind der Juden?“ (NAMENHAUER 1921: 84) Noch evidenter wird der Unterschied zu Manahem in der Art und Weise, wie Paulus seine Predigt vorträgt:

Ruhig, sachlich, fast leidenschaftslos berichtete er über seine letzte große Missionsreise, aber je länger er sprach, desto mehr wurde sein Bericht eine leidenschaftliche Verteidigung seines heidenchristlichen Standpunktes, desto mehr durchzitterte den kleinen Mann mit dem jüdischen Aussehen, dem struppigen Bart und den durchfurchten Zügen eine gewaltige, kaum gebändigte Leidenschaft. (NAMENHAUER 1921: 85)

Nicht nur Paulus' Erscheinen, auch die Schilderung der gesamten Szenerie kann als Gegenentwurf zu dem wenige Seiten zuvor geschilderten Zusammentreffen der Essener gedeutet werden. Der Antagonismus zwischen Paulus und Manahem, zwischen den Christen und den Essenern findet sich also auch in der Beschreibung der Atmosphäre wieder. Statt der bedrohlichen Stimmung trifft Lemuel auf eine „seelische Spannung ganz besonderer Art“ (NAMENHAUER 1921: 83). Die Christen grüßen sich „durch Händedruck und heiligen Kuß“ (ebd.).

Alle Gesellschaftsklassen Jerusalems schienen vertreten zu sein: ehemalige Priester neben Zöllnern, Sklaven neben Pharisäern, Fischer und Kaufleute neben Sadduzäern, arme Mägde neben reichen Witwen. (NAMENHAUER 1921: 84)

Der hieran anschließende Erzählerkommentar hebt angesichts dieser Eindrücke hervor, dass „das welterobernde Evangelium“ schon damals fähig gewesen sei, „allen Ständen, allen Bedürfnissen, allen Lebenslagen Genüge leisten [zu] können“ (NAMENHAUER 1921: 84). Auch dies ist eine kontrastive Darstellung zu den in Pharisäer, Sadduzäer, Sikarier, Essener oder Zeloten zersplitterten jüdischen Gruppierungen. Obwohl Lemuel von der Zusammenkunft beeindruckt ist und erkennt, dass „zu viele mächtige Kräfte am Werk“ (NAMENHAUER 1921: 88) seien, um das „zu vernichten, was da in wundervoller Glaubenszuversicht empordrängte zum ewigen Licht“ (NAMENHAUER 1921: 88), überredet Manahem Lemuel, ihm den geheimen Treffpunkt der Christen zu offenbaren.<sup>11</sup> Schon kurz

---

<sup>11</sup> Dieser Punkt ist im Roman nicht eindeutig. Zwar wird der Treffpunkt in Lemuels wörtlicher Rede markiert: „... das Mausoleum der Helena!“ (NAMENHAUER 1921: 114). Jedoch wird zugleich erwähnt, dass er diese Worte wie im Wahne spricht. Manahem behauptet in einer späteren Szene, den Treffpunkt nicht von Lemuel erfahren zu haben: „Nicht du warst der Verräter, sondern Eleasar, der Tempelhauptmann“ (NAMENHAUER 1921: 140). Unklar bleibt, ob dies Teil von Manahems Strategie ist, Lemuel weiterhin für seinen Plan einspannen zu können. Erzähltechnisch entscheidend sind in jedem Fall Lemuels innerer Zwiespalt, der Analogien zur Geschichte des Paulus enthält, sowie seine Entscheidung für das Christentum.

nach der Preisgabe wird Lemuel von Schuldgefühlen geplagt: „Alles in ihm zitterte vor Aufregung und Auflehnung, und immer wieder schrie es aus seinem Innern: Verräter! Judas! Mörder!“ (NAMENHAUER 1921: 115). Auch als Lemuel später entschlossen ist, „gegen die Gewalt“ Manahems vorzugehen und „sich von ihm und dem Essenerorden los[zu]sagen [...] und frei und stolz [zu] bekennen, daß er Christ sei“ (NAMENHAUER 1921: 131), gelingt es Manahem ein weiteres Mal, Lemuel zu besänftigen, indem er behauptet, dass der Kampf gegen Rom nun Vorrang habe: „Rom muß fallen! [...], denn Rom wird ebenso der Feind der Christen werden, wie es der Feind der Juden ist“ (NAMENHAUER 1921: 141) Tatsächlich richtet sich der von Manahem ausgelöste Aufstand hauptsächlich gegen die Römer. Während der Unruhen, die sich in Jerusalem ausbreiten, lässt er sich zum Messias und König der Juden ausrufen, ein Vorhaben, das durch den Tempelhauptmann Eleasar nach anfänglichem Erfolg beendet wird. Manahem wird von Soldaten gefangen genommen.

Jedoch der unglückliche Zauberer sollte das Gefängnis nicht erreichen. Der aufgeregte Pöbel folgte unter Johlen und Schreien dem Manne [...]. „Auf, König der Juden, hier, nimm deinen Herrscherstab!“ riefen einige und schlugen unbarmherzig mit Knütteln auf ihn ein, gleichgültig, ob sie den Rücken oder den Kopf trafen. Blutüberströmt brach jetzt der Gequälte völlig kraftlose zusammen. (Namenhauer 1921: 192f.)

Angesichts der bisherigen Schilderung der Figur Manahems verwundert es auf den ersten Blick ein wenig, dass sich in der Darstellung seines Niedergangs eindeutig Anspielungen auf den im Neuen Testament erwähnten Spott finden lassen, dem Jesus vor seiner Kreuzigung ausgesetzt wurde.

Dann flochten sie einen Kranz aus Dornen; den setzten sie ihm auf das Haupt und gaben ihm einen Stock in die rechte Hand. Sie fielen vor ihm auf die Knie und verhöhnten ihn, indem sie riefen: Heil dir, König der Juden! Und sie spuckten ihn an, nahmen ihm den Stock wieder weg und schlugen ihm damit auf den Kopf (MATTHÄUS 27, 29f.).<sup>12</sup>

Sowohl die Bezeichnung als „König der Juden“ als auch die Szene mit dem Stab finden sich in der biblischen Darstellung leicht verändert wieder. Die Zweideutigkeit der Figur Manahems wird auch durch den abschließenden Kommentar des Erzählers verstärkt.

---

<sup>12</sup> Grundlage des Zitats ist die Einheitsübersetzung der Bibel. Folgende Ausgabe wurde verwendet: Die Bibel 1980. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Freiburg u.a.: Herder.

Er war ein Mann gewesen aus einem Holz, aus dem Weltgeschichte ihre großen Männer schnitzt, kühn, ungebändigt, willensstark und ehrgeizig. Eine andere Zeit und andere Umstände hätten ihn vielleicht einen großen Propheten werden lassen oder einen gewaltigen Herrscher; zu beidem gab ihm die Natur den Stoff. So trug ihn die Welle nur für Augenblicke hinauf zur Höhe, und in der Stunde, wo seine Hand nach einer Krone griff, versank er in das Nichts! (NAMENHAUER 1921: 194)

Eine Lösung dieses scheinbaren Widerspruchs bietet der Erzähler aber ebenfalls an. „Vaterlandsliebe und Eigenliebe“, heißt es wertend, „hatten von jeher einen erbitterten Kampf in seiner Seele gekämpft, aber die Eigenliebe hatte schließlich doch gesiegt“ (NAMENHAUER 1921: 194). Christi Selbstlosigkeit ist also die entscheidende Eigenschaft, die Manahem fehlt. Ein Mangel, der letztlich in einen ruhmlosen Abschied mündet.

So eindeutig diese Befunde auf den ersten Blick auch wirken, so klar die Diskrepanz zwischen den dämonischen Essenern auf der einen und den gütigen Christen auf der anderen Seite auch scheint, es lassen sich dennoch auch gegenläufige Darstellungen finden. Paulus etwa, durch dessen äußerliche Beschreibung ein Gegenbild zu Manahem entsteht, wird an anderer Stelle ein „Fanatikergesicht“ (NAMENHAUER 1921: 86) attestiert – und Manahems Frömmigkeit wird an mehreren Stellen positiv hervorgehoben. Ob die Attestierung einer strengen Glaubensbefolgung aber in der Logik des Romans als positiv auszulegen ist, kann durchaus angezweifelt werden. Denn die Gesetzesstrenge und die damit in Zusammenhang gebrachte Sturheit werden als Faktoren für den Untergang Jerusalems präsentiert.

### **3. Gesetzesstrenge und Nächstenliebe oder Untergang und Rettung**

Neben der Gesetzesstrenge wird auch die Uneinigkeit zwischen den verschiedenen jüdischen Kriegsparteien als Grund präsentiert, der maßgeblich die Niederlage und die Zerstörung des Tempels herbeiführt. Ich möchte dies anhand von zwei Beispielen näher erläutern. Zum einen anhand der Bekenntnisse Phöbes und ihrer Mutter, die gegenüber ihrem gesetzestreuen Vater bzw. Mann ihre Konversion zum Christentum begründen. Zum anderen anhand des Schlusses, der die letzten gescheiterten Verhandlungen und die anschließende Zerstörung der Stadt schildert. Dass die Gesetzesstrenge den jüdischen Gläubigen negativ ausgelegt wird, ist dabei bereits in der christlichen Hermeneutik angelegt, die Buchstabenfrömmigkeit, Formalismus, Ritualismus und Gesetzlichkeit einem gesetzesfreieren Christentum gegenüberstellt (vgl. BLUM 2010: 236).

Als Typ eines solchen gesetzesstrengen Gegenbildes wird der Pharisäer Jason mit folgenden Worten eingeführt:

In einem Zimmer [...] saß [...] der alte Jason ernst sinnend vor den heiligen Schriften seines Glaubens. Es lag etwas Ehrfurchtgebietendes über dem Greis mit der herausgemeißelten Denkerstirn, den buschigen, weißen, stark entwickelten Augenbrauen, dem langen weißen Bart. Oberhalb der Stirn zeigte sich der Riemen mit der Pergamentkapsel, am Oberarm lief die gleiche religiöse Zier, die Quasten des langen Gewandes trugen die vorgeschriebene Zahl von Fäden. (NAMENHAUER 1921: 104)

Die Darstellung scheint erneut von den Schilderungen des Flavius Josephus beeinflusst, der über die Pharisäer schreibt, dass diese „in dem Ruf gewissenhafter Gesetzesauslegung“ (JOSEPHUS: 2. 8, 162) stünden. Das Ziel, Jason als strenggläubigen Juden zu charakterisieren, ist klar erkennbar. Interessant ist in diesem Zusammenhang der folgende Erzählerkommentar, der in gewisser Weise Jasons intensives Studium der heiligen Schriften desavouiert: „Ob er seinen Gott auch gefunden hatte? Ob er sich ihm nahe fühlte? Ob überhaupt der Jude damaliger Zeit individuell gegenüber Gott fühlte?“ (NAMENHAUER 1921: 105). Wollte man die Fragen als rhetorisch verstehen, wären die Antworten des Erzählers sicherlich negativ ausgefallen. Darauf deutet auch die folgende Passage hin:

Das Aufjauchzen sündenbeladener Herzen, die heimgefunden haben zu dem Vaterherzen Gottes, kannte er nicht. In seiner Seele wohnte nur der Rechtsgedanke, aber der machte ihn in seiner Art glücklich. (NAMENHAUER 1921: 105)

Die Sinnhaftigkeit von Jasons Religionspraxis wird hier also in Frage gestellt, zugleich werden ihm Erfahrungen abgesprochen, die ein Christ im Stande zu erleben sei. In diese rabulistische Argumentation fügt sich auch das Zugeständnis ein, dass es „ihn in seine Art glücklich“ (NAMENHAUER 1921: 105) mache. Zu welcher Kaltherzigkeit diese Art in der Logik des Romans führen kann, schildert der Text im Anschluss anhand der Reaktion Jasons auf die Bekenntnisse seiner Frau und seiner Tochter. Bei der Tochter handelt es sich um Phöbe, die im vorherigen Verlauf der Handlung bereits als Unterstützerin Lemuels eine Rolle spielte, indem sie diesem Zugang zu den geheimen Treffen der Christen gewährte. Als nun Mutter und Tochter zu erkennen geben, dass sie sich von den jüdischen Glaubenspraktiken abgewendet haben und als Christinnen leben, ist Jason entsetzt und trifft unvermittelt die Entscheidung, beide zu verstoßen:

Ich kann keine Gemeinschaft mit dem Volk des ‚Landes‘, zu dem ihr jetzt gehört, haben. Gott sagt sich von euch los, und ich, der Pharisäer Jason, ich kündige euch die Gemeinschaft auf für jetzt und immerdar! (NAMENHAUER 1921: 108)

Dass Jason derart hart und zügig zu einem Entschluss kommt, kann als Gegensatz zur Güte und Nachsicht bewertet werden, die den christlichen Figuren attestiert wird. Als Beispiel sei hier nur die Reaktion Persis‘ erwähnt. Denn als diese erfährt, dass Eleasar dazu beigetragen hat, sie und weitere Christen gefangen zu nehmen, „vernahmen sie beide aus der Ferne von irgendwoher eine Stimme, die die Worte sprach, klar deutlich und langsam: [...] Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun!“ (NAMENHAUER 1921: 108). Aufgrund dieses Zitats aus dem Lukas-Evangelium<sup>13</sup> entschließt sie sich, auch im Namen der anderen gefangen genommenen Christen, zur Vergebung. Vergebung und Güte werden also eindeutig als christliche Werte markiert, die der strengen Gesetzesauslegung des jüdischen Glaubens, wie sie etwa in der Figur Jason präsent ist, als Antithese gegenüberstehen.

Dass diese negative Darstellung des jüdischen Glaubens auch in kausalen Zusammenhang mit dem Ausgang des Krieges gebracht wird, verdeutlicht das nächste Beispiel. Denn ähnlich negativ wie Jasons Gesetzestreue und Kalthertzigkeit wird auch der Starrsinn des Johannes von Gischalas bewertet. Lange Zeit hatte Eleasar mit diesem zusammengearbeitet, um Operationen gegen die Römer zu planen. Angesichts der mehrtägigen Belagerung der Stadt, der dadurch ausgelösten Hungersnot sowie der schwindenden Stärke der jüdischen Widerstandsgruppen scheint eine Niederlage unabwendbar. Eleasar sowie seine im Verlauf der Handlung zum Christentum übergetretene Verwandte Persis versuchen daher, Johannes zur Niederlegung der Waffen zu überreden. Dieser zeigt sich aber uneinsichtig und trotzig:

Die dort drüben wissen ganz genau, daß sie den heiligen Tempel nie betreten werden, daß Gott selbst im letzten Augenblick eingreifen wird, sei es, daß er den Messias sendet, sei es, daß er selbst mit mächtigem Arm die Sache seines Volkes führt. (NAMENHAUER 1921: 277)

In der Darstellung von Johannes‘ Nachgiebigkeit und dem unbändigen Glauben an Gottes Rettung, die in den obigen Worten anklingen, folgt der Roman den Schilderungen des Flavius Josephus, der Johannes und seine Anhänger als uneinsichtig gegenüber den Römern beschreibt (JOSEPHUS: 6. 2, 111).<sup>14</sup> Während

<sup>13</sup> Jesus spricht diese Worte während der Kreuzigung. (vgl. LUKAS 23, 24).

<sup>14</sup> Eine andere Auslegung der entsprechenden Passage bei Josephus findet sich bei Heinrich Graetz, der Johannes von Gischalas Handeln mit der drohenden Gefangennahme und Kreuzigung durch die Römer in Verbindung bringt (vgl. GRAETZ 1985: 290).

es in der antiken Quelle Josephus selbst ist, der erkennt, dass jegliche Verhandlung zu nichts mehr führe (JOSEPHUS: 6. 2, 129)<sup>15</sup>, sind es in *Untergang* Eleasar und Persis, die auf die Ausführungen des Johannes von Gischala folgendermaßen reagieren: „Da schwiegen die beiden [...], weil sie das Nutzlose ihrer Worte einsahen.“ (NAMENHAUER 1921: 277)

Die anschließende Schilderung der Einnahme und Zerstörung der Stadt beschwört eindeutig Bilder aus der Offenbarung des Johannes herauf, arbeitet aber auch mit heidnischen Motiven:

Der schwärzeste Tag jüdischer Geschichte brach an. Blutrote Glut warf die aufgehende Sonne über den weiten Himmelsraum, als ob er einen Widerschein der Flammenbrände geben wollte, über die er sein weites Zelt gespannt hielt. Und Wetterwolken zogen herauf und verdüsterten den Himmel, als wollte die Sonne nicht schauen, was so entsetzlich war, als wollte sie den Tag nicht grüßen, an dem ein fürchterliches Geschick Gestaltung gewann. Schwefelgelbe Blitze fuhren dahin, und der grollende Donner brüllte wie eine übergewaltige Schicksalsstimme hinein in das Toben der Völker. (NAMENHAUER 1921: 280)

Während die Verdunkelung des Himmels an die vierte Posaune in der Offenbarung erinnert, finden sich im Schwefel und dem anschließenden Feuer Motive der sechsten Posaune wieder. (Offb. 8,12–13 u. 9,13–21) Ebenfalls bemerkenswert ist, dass durch die Verwendung des Personalpronomens „er“ offensichtlich auf Gottes Anwesenheit bei diesem Ereignis angespielt wird. Trotz der Gebete und der Frage „Wo blieb der Gott Israels?“ (NAMENHAUER 1921: 282), geht die „wilde Jagd“<sup>16</sup> (NAMENHAUER 1921: 281) weiter. „Es war, als ob alle Gewalten der Hölle losgelassen wären, und in tobender Raserei sich hier ein Stelldichein gegeben hätten“ (NAMENHAUER 1921: 281f.). Die Stilisierung des Niedergangs als apokalyptisches Ereignis weist auf die heilsgeschichtliche Einordnung des historischen Ereignisses des Jüdischen Krieges bzw. dessen Ende hin. Das anschließende Zitat verdeutlicht diese dem christlichen Weltbild folgende Deutung. Die Sonne kann dabei sowohl als Sinnbild der Gerechtigkeit als auch als Symbol Jesu Christi interpretiert werden und ist eine deutliche Anspielung auf die Kreuzigung (vgl. FORSTNER/ BECKER 1991: 342–351). „Gebet

---

<sup>15</sup> Auch andere antike Quellen sahen in der zu strengen jüdischen Religionsausübung einen der Gründe, der zum Fall der Stadt und zur Zerstörung des Tempels führte (vgl. SCHÄFER 2010: 132f.).

<sup>16</sup> Bei der „Wilden Jagd“, häufig auch „Wildes Herr“ handelt es sich um ein heidnisches Motiv aus der germanischen Mythologie. Das „Wilde Herr“ ist die Bezeichnung für einen „gespenstischen Reiter, der in den Zwölfsten (12 Tage um Neujahr) an der Spitze eines geisterhaften Heeres im Sturm dahinzieht“ (SIMEK 1995: 478).

und Waffelärm drangen bis zu den Wolken empor, aber der über den Wolken thront, hat sein Volk verlassen seit jener Stunde, als die Sonne ihren Schein verlor.“ (NAMENHAUER 1921: 282) Gott ist also nach wie vor anwesend, aber nicht mehr als Gott Israels. Der oben skizzierten symbolischen Deutung der Sonne folgend wird als Grund das Unrecht von Jesu Kreuzigung angeführt. Die Projektion dieser Schuld auf die gesamte jüdische Bevölkerung sowie die dadurch evozierte Zerstörung des Tempels sind typische Elemente christlichen Antijudaismus (vgl. KAMPLING 2010: 11), die sich an dieser Stelle im Text eindeutig manifestieren. Hervorzuheben ist dabei, dass insbesondere das Eindringen in die Stadt, das Feuer und die Vernichtung des Heiligtums zwar durch römische Truppen ausgeführt, gleichzeitig aber von Phänomenen begleitet wird, die Gottes Billigung jenes Ereignisses aufzeigen sollen – aber auch als Gottes Gericht selbst gedeutet werden können.

Es passt hierzu, dass mit Eleasar und Persis nur jene Akteure den Flammen entkommen, die dem Christentum verbunden sind.<sup>17</sup> Johannes von Gischala hingegen wird den Darstellungen des Josephus folgend (vgl. JOSEPHUS: 6, 9, 433f.) festgenommen und hat es nur der Güte des Titus zu verdanken, dass er nicht umgebracht wird, sondern in Gefangenschaft gerät. (Vgl. NAMENHAUER 1921: 290f.)

#### 4. Literarischer Antisemitismus in *Untergang*

Wie eingangs erwähnt, war Namenhauer nur im Nebenberuf Autor<sup>18</sup>, seine Haupttätigkeit war die eines protestantischen Pfarrers. Angesichts dessen scheint es nur folgerichtig, dass das historische Ereignis des Jüdischen Krieges bei ihm vor allem eingesetzt wird, um die Unterschiede zwischen jüdischem und christlichem Glauben zu verdeutlichen. Im Text sind die Sympathien diesbezüglich eindeutig verteilt. Als christlich markierte Werte wie (Nächsten-)Liebe, Güte und Nachsicht werden negativ konnotierte Werte wie zu strenge

---

<sup>17</sup> Im Gegensatz zu Persis tritt Eleasar bis zum Ende zwar nicht zum Christentum über. Allerdings wird im Roman an mehreren Stellen deutlich, dass er den frühen Christen ähnlich wie Lemuel mit Bewunderung und Respekt begegnet. So etwa in einer Szene, in der er Persis nach ihrer Gefangennahme aufsucht. Hier berichtet Persis von der Botschaft Jesu. Eleasars Reaktion wird folgendermaßen geschildert: „Mit wachsendem Erstaunen vernahm Eleasar die Worte der Persis. Er hatte gemeint, einen völlig gebrochenen Menschen zu finden, und vor ihm stand eine Christin mit einem Bekennermut, wie er ihn für unmöglich gehalten hatte“ (NAMENHAUER 1921: 147).

<sup>18</sup> Vgl. zu den biographischen Informationen Namenhauers: Fußnote 5.

Glaubensauslegung, Sturheit und Fanatismus, die alle mit dem Judentum in Verbindung gesetzt werden, gegenübergestellt. Dementsprechend scheint im Roman vor allem ein christlicher Antijudaismus nachweisbar, wie er bereits in historischen Romanen des 19. Jahrhunderts präsent ist. Gerade im Vergleich zu den Texten aus dem 19. Jahrhundert fällt jedoch auf, dass die Figurenbeschreibung einen größeren Anteil einnimmt und hierbei nicht selten mit einem Vokabular gearbeitet wird, das in einen rassistisch geprägten antisemitischen Kontext eingeordnet werden kann. Dem Tempelhauptmann Eleasar wird beispielsweise eine „nicht unschön gebogene[...] Nase“ (NAMENHAUER 1921: 9) attestiert. Die Schwester Berenikes erscheint als „Frauengestalt von ausgeprägt jüdischem Typus“ (NAMENHAUER 1921: 6). Als letztes Beispiel sei hier die Beschreibung des Johannes von Gischala genannt:

Trotzdem er ein Jude war, hatte er blondes Haupt- und Barthaar. Es lag etwas Freies, Offenes auf dem Gesicht, mit der hohen Stirn und der scharfgebogenen Nase, die den Ausdruck der Kühnheit und Entschlossenheit noch vermehrte. (NAMENHAUER 1921: 100)

Kann aufgrund der Struktur des Textes, der Präsentation der jüdischen Gruppierungen und den soeben zitierten physiognomischen Charakterdarstellungen also von literarischem Antisemitismus gesprochen werden? Die Struktur des Romans folgt eindeutig manichäischen Mustern, womit laut Gubser zumindest ein Kriterium für literarischen Antisemitismus erfüllt ist (vgl. GUBSER 1998: 309f.). Einseitig bleibt diese Einteilung aber nur in Bezug auf das frühe Christentum, welches ausnahmslos positiv geschildert wird. Auf Seiten der Römer und Juden mag die negative Darstellung überwiegen, doch im Text finden sich auch positive Gegenbilder, die etwa in Titus oder Eleasar präsent sind. Diese Figuren können sich durch ihr Handeln und ihre Aussagen aber trotz ihrer Zugehörigkeit zu den Römern oder Juden ebenfalls mit christlichen Werten assoziieren, wodurch die holzschnittartige Gegenüberstellung von christlichen und nichtchristlichen Werten weiter verstärkt wird. Denn derart werden alle positiv präsentierten Handlungen und Aussagen losgelöst von der jeweiligen Gruppenzugehörigkeit als von christlichen Werten motiviert dargestellt. Wovon sich die Logik des Romans außerdem zu keinem Zeitpunkt lösen kann, ist die Einordnung des Kriegsausgangs: Die Zerstörung des Tempels und die vollständige Niederlage der jüdischen Parteien werden mehrmals in kausalen Zusammenhang mit einem den jüdischen Akteuren zugeschriebenen Starrsinn sowie der Abkehr Gottes vom jüdischen Volk gebracht. Rettung erfahren nur jene Figuren, die sich mit den Römern oder Christen verbünden. So

lautet das Urteil des Erzählers nach der letzten Schlacht denn auch: „In Nacht und Grauen versank das Schicksal eines Volkes, das einst Gott zu Besserem auserwählt hatte.“ (NAMENHAUER 1921: 286) Dass es in letzter Konsequenz zu diesem Ereignis kommen musste, wird im Text schon früh durch eine proleptische Schilderung markiert. So wird der erste Eindruck von Jerusalem und dem Tempel folgendermaßen dargestellt:

Weithin über die dunkle Stadt leuchteten die Feuersäulen und Fackeln aus dem Tempel, und nichts zeugte davon, daß dieses ausgelassene Volk unter drückender Herrschaft stand, als der einsame römische Adler über dem Tempeltor, der sich schwarz und drohend, gleich einem Nachtgespenst von der weißen Feuerpracht ringsum abhob, als wollte er sich emporschwingen und all die lodernde Flut mit unheimlich schwarzen Fittichen für immer verlöschen und ersticken. (NAMENHAUER 1921: 14)

Und auch Berenike erklärt in einer frühen Unterredung: „Rom [wird] unser armes Vaterland über kurz oder lang vernichten. Ich sehe schon die Rauchwolken über Jerusalem und dem heiligen Tempel.“ (NAMENHAUER 1921: 34) Auch wenn im Text also antisemitisches Vokabular auftaucht und auch die Struktur weitestgehend einem dualistischen Weltbild folgt<sup>19</sup>, so zeugt die Darstellung der jüdischen und christlichen Gruppierungen eher von einem sich kulturell präsentierenden als einem radikal rassistisch geprägten Antisemitismus. Der Unterschied zu historischen Romanen aus dem 19. Jahrhundert ist allerdings nicht derart evident, dass sich der Wandel von christlichem Antijudaismus zu rassistischem Antisemitismus im Roman niederschlägt. Die antisemitischen Tendenzen im Text sind von ähnlicher Art wie schon im späten 19. Jahrhundert. Diese Art eines sich kulturell gebenden Antisemitismus war also bereits in der Gesellschaft des Kaiserreichs verankert und auch in der Weimarer Republik weit verbreitet. Die katholische und die evangelische Kirche, in deren Umfeld sich auch Namenhauer bewegte, vertraten ebenfalls diese Position eines gemäßigten Antisemitismus, der sich nicht grundsätzlich von antisemitischen Gedanken, sondern zumeist nur von gewalttätigen Ausschreitungen gegen Juden distanzierte. (Vgl. WINKLER 1985: 278–280) Letztlich war diese Distanzierung aber nicht entschieden genug, um die weitere Ausbreitung des Antisemitismus in der Weimarer Republik zu verhindern. (Vgl. WINKLER 1985: 288f.)

---

<sup>19</sup> Anders wird dies in einer zeitgenössischen Rezension bewertet, die gerade darauf abhebt, dass es Namenhauer gelinge, „sich nicht mit dem einfachen Gegensatz von Römern und Juden“ (FRIEDRICH 1921: Sp. 1376) zu begnügen.

## 5. Schlussbetrachtungen

Wenn nun im Vorherigen Begriffe wie „gemäßigter Antisemitismus“ gebraucht wurden, so sollte dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass im Roman *Untergang* zahlreiche eindeutig antisemitische Elemente vorhanden sind. Dies wurde sowohl anhand der Konzeption der Figur Manahems deutlich, der als fanatischer essenischer Anführer geschildert wird, als auch an der Schilderung der Essener selbst, deren Praktiken im Bereich des Dämonischen verortet werden. Diese Art der Präsentation wird durch die durchweg positive Gegen-Darstellung der frühen Christen in ihrer Wirkung weiter verstärkt. Ebenso deutlich sind einzelne physiognomische Beschreibungen, in denen sich zeitgenössische antisemitische Klischees des frühen 20. Jahrhunderts ausdrücken. Auch die jüdische Glaubenspraxis wird einseitig und in der Art und Weise der Darstellung im negativen Sinne bloßgestellt. Der immanenten Logik dieser negativen Präsentation folgend, erscheint dann die Kriegsniederlage mit der apokalyptisch anmutenden Zerstörung Jerusalems. Diese Zerstörung wird als finaler Höhepunkt dargestellt, der in kausalen Zusammenhang mit negativen Eigenschaften wie Sturheit und Gesetzesstrenge gebracht wird, die im Roman ausschließlich jüdischen Figuren zugeschrieben werden. Die proleptischen Verweise zu Beginn des Romans deuten außerdem darauf hin, dass der ganze Text hauptsächlich auf die als folgerichtig und unausweichlich dargestellte Konsequenz jüdischen Handelns und Seins fokussiert. Diese Konsequenz, das ist bereits in der Titelmatrix und dann auch im Text selbst deutlich markiert, ist der Untergang der jüdischen Gemeinschaft. Im Sinne Klaus Michael-Bogdals muss daher von einem manifesten, subjektiv intendierten Antisemitismus gesprochen werden. (Vgl. BOGDAL 2007: 7)

## Literatur

### *Primärliteratur*

- Die Bibel (1980). Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Freiburg u.a.: Herder.
- JOSEPHUS, Flavius (1977): *De bello Judaico*. Der Jüdische Krieg. Griechisch und Deutsch. Band I: Buch I–III. Herausgegeben und mit einer Einleitung sowie mit Anmerkungen versehen von Otto Michel und Otto Bauernfeind. Dritte Auflage. Darmstadt: WBG.
- JOSEPHUS, Flavius (1969): *De bello Judaico*. Der Jüdische Krieg. Zweisprachige Ausgabe der sieben Bücher. Band II, 2. Herausgegeben und mit einer Einleitung sowie mit Anmerkungen versehen von Otto Michel und Otto Bauernfeind. Darmstadt: WBG.
- NAMENHAUER, Fritz (1921): *Untergang*. Historischer Roman aus den letzten Tagen des alten Jerusalem. Halle, Saale: Richard Mühlmann Verlagsbuchhandlung.

*Sekundärliteratur*

- BLUM, Matthias (2010): Neues Testament. In: Benz, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3: Begriffe, Theorien, Ideologien. Berlin/ New York: De Gruyter, S. 235–244.
- BOEHLICH, Walter (Hg.) (1988): Der Berliner Antisemitismusstreit. Frankfurt a. M.: Insel.
- BOGDAL, Klaus-Michael (2007): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Perspektiven der Forschung. In: Bogdal, Klaus-Michael u.a. (Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Stuttgart/ Weimar: Metzler, S. 1–12.
- BUSCH, Peter (2006): Das Testament Salomos. Die älteste christliche Dämonologie, kommentiert und in deutscher Erstübersetzung. Berlin/ New York: De Gruyter.
- FORSTNER, Dorothea/ BECKER, Renate (1991): Neues Lexikon christlicher Symbole. Innsbruck/ Wien: Tyrolia-Verlag.
- FRIEDRICH, Paul (1921): Historische Romane. In: Das literarische Echo, 23. Jg., 15. August 1921, Nr. 22, Sp. 1376.
- GEHRING, René (2012): Die antiken jüdischen Religionsparteien. Essener, Pharisäer, Sadduzäer, Zeloten und Therapeuten. [Wien]: Top-Life-Wegweiser-Verlag.
- GRAETZ, Heinrich (1985): Volkstümliche Geschichte der Juden. Band 2. Die Epoche der hasmonäischen und herodianischen Fürsten bis zum Untergang Jerusalems. München: DTV.
- GUBSER, Martin (1998): Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein.
- HECHT, Cornelia (2003): Deutsche Juden und Antisemitismus in der Weimarer Republik. Bonn: J. H. W. Dietz.
- HOFFMANN, Christhard (1997): Geschichte und Ideologie: Der Berliner Antisemitismusstreit 1897/80. In: Benz, Wolfgang/ Bergmann, Werner (Hg.) (1997): Vorurteil und Völkermord. Entwicklungslinien des Antisemitismus, Bonn: Herder, S. 219–251.
- HOFFMANN, Christhard (2007): Juden und Judentum im Werk deutscher Althistoriker des 19. und 20. Jahrhunderts. Münster: Verl.-Haus Monsenstein und Vannerdat.
- KAMPLING, Rainer (2010): Antijudaismus. In: BENZ, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3: Begriffe, Theorien, Ideologien. Berlin/New York: De Gruyter, S. 10–13.
- KILCHER, Andreas B. (1999): Das magische Gesetz der hebräischen Sprache. Drostes „Judenbuche“ und der spätrömantische Diskurs über die jüdische Magie. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Jg. 118, Heft 2, S. 234–265.
- KUCHARZ, Monika (2017): Das antisemitische Stereotyp der „jüdischen Physiognomie“. Seine Entwicklung in Kunst und Karikatur. Wien: Lit Verlag.
- MEYER, Eduard (1921): Ursprung und Anfänge des Christentums. In drei Bänden. Zweiter Band. Die Entwicklung des Judentums und Jesus von Nazaret. Stuttgart/ Berlin: J. G. Cotta'sche.

- MEYER, Eduard (1923): Ursprung und Anfänge des Christentums. In drei Bänden. Dritter Band. Die Apostelgeschichte und die Anfänge des Christentums. Stuttgart/ Berlin: J. G. Cotta'sche.
- MURTORINNE, Eino (1990): Die finnisch-deutschen Kirchenbeziehungen 1940–1944. Bearbeitet von Gertraud Grünzinger-Siebert. Göttingen 1990: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SCHÄFER, Peter (2010): Judenhass und Judenfurcht. Die Entstehung des Antisemitismus in der Antike. Aus dem Englischen von Claus-Jürgen Thornton. Berlin: Verlag der Weltreligionen.
- SELIG, Wolfram (2010): Dolchstoßlegende. In: Benz, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3: Begriffe, Theorien, Ideologien. Berlin/New York: De Gruyter, S. 60f.
- SIMEK, Rudolf (1995): Lexikon der germanischen Mythologie. Zweite, ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner.
- SPRONDEL, Johanna / SCHRÖDER, Berenike (2013): Berenike. In: Möllendorff, Peter von u.a. (Hg.): Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik. Stuttgart/Weimar: Metzler, Sp. 175–186.
- TREITSCHKE, Heinrich von (1880): Ein Wort über unser Judentum. Berlin: G. Reimer.
- WALTHER, Peter (Hg.) (2002): Musen und Grazien in der Mark. 750 Jahre Literatur in Brandenburg. Ein historisches Schriftstellerlexikon. Berlin: Lukas Verlag.
- WESTPHALEN, Ludger Graf von (1971): Geschichte des Antisemitismus in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- WETZEL, Juliane (2010): Verschwörungstheorien. In: BENZ, Wolfgang (Hg.) (2010): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3: Begriffe, Theorien, Ideologien. Berlin/ New York: De Gruyter, S. 334-337.
- WINKLER, Heinrich August (1985): Die deutsche Gesellschaft der Weimarer Republik und der Antisemitismus. In: MARTIN, Bernd/ SCHULIN, Ernst: Die Juden als Minderheit in der Geschichte. München: DTV, 3. Auflage, S. 271–289.
- WYRWA, Ulrich (2010): Abwehr des Antisemitismus. In: BENZ, Wolfgang (Hg.) (2010): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3: Begriffe, Theorien, Ideologien. Berlin/New York: De Gruyter, S. 1–3.

### Internetquellen

Internetportal Historische Romane über das alte Rom (<http://www.hist-rom.de/rez/nameunte.html>, Zugriff: Mai 2019.)

# Joseph Roth als Chronist der Weimarer Republik

Bernd Braun

**ABSTRACT:** The Austrian author Joseph Roth, with his novels and stories, is now regarded as a classic of the modern age. He is defined first and foremost as the chronicler of the defunct Habsburg monarchy, the singer of Kakania, as Robert Musil described the reign of Emperor Franz Josef in his novel *Der Mann ohne Eigenschaften* (*The Man without Qualities*). In most cases it is overlooked that Roth was mainly a journalist and indeed one of the most influential and highest paid ones of his time. A major part of his journalistic work is written between 1918 and 1933, which is why Joseph Roth could be called with some justification a chronicler of the Weimar Republic. Based on five selected articles by Joseph Roth, this essay deals with the question of whether his journalistic work could represent an important source of information about historical events or mentalities for historians. Are these articles rooted strictly in their epoch or at least partly of timeless relevance? The question is therefore not of a Germanic-aesthetic, but of a literary-historical nature.

**KEYWORDS:** Joseph Roth, Weimar Republic, Chronicler of the first German democracy, feature articles, historical source, timelessness of statement.

Wer sich mit dem österreichischen Schriftsteller Joseph Roth beschäftigt, der wird ihn zuallererst als Chronisten des untergegangenen Habsburgerimperiums definiert finden. Sein bedeutendster Roman „Radetzky-Marsch“ (1932) ist gleichsam ein Abgesang, eine Elegie, eine Hommage an die Donaumonarchie unter der Herrschaft des Kaisers Franz Joseph. Zahlreiche weitere seiner Romane, Novellen und Erzählungen spielen in dieser Epoche. Darüber hinaus gilt Joseph Roth als Chronist des zu seiner Zeit noch nicht vernichteten Ostjudentums, wofür stellvertretend nur der Roman „Hiob“ (1930) genannt sein soll. Als drittes Etikett würde ihm eventuell dasjenige eines Zeitzeugen des Exils angeheftet werden, wofür weniger einzelne Werke exemplarisch stünden, sondern seine Vita als diejenige eines heimatlosen, sich in eine immer stärkere Verzweiflung hinein- und schließlich zu Tode trinkenden Entwurzelten. Roth personifiziert wie kaum ein anderer deutschsprachiger Schriftsteller die Einsamkeit und die Leiden des Exils.

Kaum jemand aber würde Joseph Roth als Chronisten der Weimarer Republik bezeichnen, obwohl er wichtige Romane mit zeitgeschichtlichem Bezug zur ersten Demokratie in Deutschland veröffentlicht hat. Hier wären in erster Linie sein Roman „Das Spinnennetz“ zu nennen, der nach dem Erstabdruck in der „Wiener Arbeiterzeitung“ im Jahr 1923 erst posthum in Buchform 1967 erschienen ist und der vor allem durch den kongenialen Spielfilm von Bernhard Wicki aus dem Jahr 1989, die beste aller Joseph-Roth-Verfilmungen, berühmt geworden ist, oder sein grandioser, leider viel zu wenig beachteter Roman „Die Rebellion“ aus dem Jahr 1924, der den Abstieg eines kriegsversehrten ehemaligen Soldaten in Berlin zu Beginn der 1920er Jahre schildert, der in die Mühlen der Justiz gerät und als Toilettenwärter endet.

Wenn Joseph Roth in diesem Beitrag als ein –, sogar als einer der wichtigsten Chronisten der Weimarer Republik aus der Sphäre der Literatur bezeichnet wird, dann stützt sich diese These in erster Linie auf sein journalistisches Werk. Roths Brotberuf war derjenige des Journalisten, genauer des Feuilletonisten für verschiedenste und darunter die bedeutendsten Zeitungen des deutschen Sprachraums, wozu damals auch Prag bzw. das „Prager Tagblatt“ gehörten. Der Begriff „Brotberuf“ sollte allerdings nicht dahingehend missverstanden werden, dass Roth während der 1920er Jahre unter den schriftstellernden Hungerleidern zu finden war, vielmehr gehörte er zu den bestbezahlten deutschen Journalisten dieser Epoche. Vergleicht man zudem die Auflage der Blätter, für die er schrieb, dann war die Zahl der Leser des Feuilletonisten wesentlich größer als diejenige des Romanciers Joseph Roth. Seine Zeitungsbeiträge stellen einen umfangreichen, sogar noch wachsenden und bisher viel zu wenig beachteten Teil seines Schaffens dar. In der sechsbändigen Werkausgabe aus dem Jahr 1990 umfasst das von Klaus Westermann herausgegebene journalistische Werk drei der sechs Bände. Immer noch wurden und werden in entlegeneren Blättern Artikel von Roth entdeckt, von denen ein Konvolut etwa in der Edition „Unter dem Bülowbogen“ (SIEGEL 1994) aus dem Jahr 1994 enthalten ist. Der größte Teil der Feuilletonbeiträge Roths ist während der Weimarer Republik erschienen; im Exil in Frankreich ist seine diesbezügliche Produktion deutlich zurückgegangen. (WESTERMANN 1987: 308) Natürlich sind alle diese Beiträge, die zwischen dem 9. November 1918 und dem 30. Januar 1933 entstanden sind, von literarischem oder zeithistorischem Interesse.

In diesem Beitrag sollen fünf Artikel vorgestellt werden, die Joseph Roths eigenem Anspruch gerecht werden, als Journalist über den Tag hinaus zu schreiben. In seinem Beitrag „Einbruch der Journalisten in die Nachwelt“ aus

dem Jahr 1925 (ROTH, Bd. 2, 1990: 519–521) wendet sich Roth eingangs empört gegen eine generelle Abwertung des Journalismus:

Wenn deutsche Journalisten Bücher schreiben, bedürfen sie beinahe einer Entschuldigung. Wie kamen sie dazu? Wollen die Eintagsfliegen in den Rang höherer Insekten aufsteigen? Wollen sie, die dem Tag angehören, in die Ewigkeit eingehen? Professoren und Kritiker säumen den Weg, der in die Nachwelt führt. Dichter, die gleichsam schon von Geburt eingebunden waren, wollen manchmal eine genaue Grenze zwischen Journalistik und Literatur ziehen und im Reich der Ewigkeiten den Numerus clausus für ‚Tagesschriftsteller‘ einführen. [...] Ein Journalist aber kann, er soll ein Jahrhundertschriftsteller sein. Die echte Aktualität ist keineswegs auf 24 Stunden beschränkt. Sie ist zeit- und nicht tagesgemäß.

Und wenig später kommt Roth auf die Spezies des genialen Journalisten zu sprechen, für den die Grenzen des Jahrhunderts noch zu eng gezogen seien:

Das Genie ist nicht weltabgewandt, sondern ihr ganz zugewandt. Es ist nicht zeitfremd, sondern zeitnahe. Es erobert das Jahrtausend, weil es so ausgezeichnet das Jahrzehnt beherrscht.

Roth hat mit dem Begriff „Genie“ auf zwei zeitgenössische Kollegen angespielt, die im späteren Verlauf des Artikels namentlich genannt werden, auf Alfred Polgar und Egon Erwin Kisch, aber diese schmeichelhafte Kategorisierung traf natürlich auch auf ihn selbst zu.

Die fünf für diesen Beitrag ausgewählten Artikel sind:

1. „Das Jahr der Erneuerung“, abgedruckt in der lediglich in den Jahren 1919 und 1920 in Wien publizierten linksliberalen Zeitung „Der Neue Tag“ vom 12. November 1919.
2. „Wir versaufen unsern Ebert sein Zylinder“, aus der zwischen 1920 und 1926 in Wien erschienenen Boulevard-Zeitung „Neues 8-Uhr-Blatt“; der Artikel steht in der Ausgabe vom 15. Dezember 1923.
3. „Geträumter Wochenbericht“ aus dem sozialdemokratischen Zentralorgan „Vorwärts“ vom 2. März 1924.
4. „Hephata – Stätte der Menschlichkeit“, aus der „Frankfurter Zeitung“ vom 18. Februar 1926, der Vorgängerin der heutigen „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“; die „Frankfurter Zeitung“ war neben der „Vossischen Zeitung“ und dem „Berliner Tageblatt“ eines der drei großen überregionalen, liberal ausgerichteten Blätter der Weimarer Republik.

5. „Für die Staatenlosen“, erschienen in der Berliner linksliberalen Wochenzeitschrift „Das Tagebuch“ vom 30. November 1929.

Diese fünf Artikel sollen nun nicht aus dem Blickwinkel des Literaturwissenschaftlers vorgestellt werden, sondern aus demjenigen des Historikers der Zeitgeschichte. Was kann ein Historiker, der sich mit der Weimarer Republik als Epoche auseinandersetzt, aus diesen Artikeln lernen? Können sie ihm als aussagekräftige Quelle dienen? Welche Rückschlüsse auf den Weimarer Zeitgeist lassen sich daraus ziehen? Sind diese Artikel womöglich auch heute noch aktuell? Können Sie im heutigen politisch-gesellschaftlichen Diskurs eine Rolle spielen?

Der erste Artikel „Das Jahr der Erneuerung“ (ROTH, Bd. 1, 1989: 171–173) setzt sich nach Ablauf eines Jahres ironisch mit der Revolution in Österreich und dem Begriff des Fortschritts auseinander. Roth interpretiert dabei nicht jede (bis heute) begeistert gefeierte Neuerung als wirklich progressiv:

Der Fortschritt setzte sich in die Automobile der Generalstäbler und in die Equipagen des Hofes. Autos und Equipagen entführten den Fortschritt. Das weibliche Geschlecht rückte aus der Kategorie der ‚Hilfskraft‘ in die Region der Gleichberechtigung empor und durfte durch Versammlungsbesuch und Stimmenabgabe bei den Wahlen in die Nationalversammlung seine politische Überzeugungslosigkeit ebenso geltend machen wie der Mann.

Dort, wo geschlechtsspezifische Untersuchungen über das Wahlverhalten in Deutschland und Österreich in den 1920er Jahren vorliegen, bestätigt sich diese Einschätzung Roths, denn Frauen wählten zwar weniger die politischen Extreme, aber durchweg konservativer als die Männer. Sozialdemokratie und Linksliberalismus, die jahrzehntelang für das Frauenwahlrecht gekämpft hatten, wurden dafür von den weiblichen Wählern nicht belohnt. Die politische Wende des Jahres 1918/19 deutet Roth nicht als aktiv betriebenen Systemwechsel, sondern als Zusammenbruch des alten Regimes, auf den man notgedrungen reagiert habe:

Es stürzte eigentlich gar nichts: der Thron verfiel wie eine morsche Sitzbank in einem vernachlässigten Park; die Monarchie löste sich auf wie ein Zuckerwürfel im Wasserglase. Als kein Kaiser da war, entdeckte man die Republik. Da man nicht mehr loyal sein konnte, wurde man revolutionär.

Dennoch sei die Revolution eine Notwendigkeit gewesen, mit der die Geschichte schon lange schwanger gegangen sei. Der Augiasstall des Hofes habe irgendwann durch eine Revolution ausgemistet werden müssen. Von seiner späteren

Habsburgernostalgie ist in diesen Sätzen Roths auch nicht ansatzweise etwas zu spüren. Allerdings sei die Revolution aus dem Krieg geboren worden und als Frühgeburt vor der Zeit auf die Welt gekommen und habe deshalb in Wärmestuben und Klinken mühselig aufgepäppelt werden müssen. Roth bleibt im folgenden Absatz bei diesem Bild des schwächlichen Kleinkindes für die Revolution:

Sie ist keine kraftvolle Erscheinung. Denn wir, wir, das erbärmlichste Geschlecht, haben sie gezeugt. Jedes Geschlecht hat die Revolution, die es verdient. Die unserige, schwach, engbrüstig, kam in die Kinderklinik der Koalition. [...] Aber wir haben in jener Klinik keine Ärzte. Und die Revolution stirbt zwar nicht, aber sie lebt auch nicht, sie ist ein gutes österreichisches Kind und ‚wurschtelt sich fort‘.

Als größte Gefahr für die Ergebnisse der Revolution definiert Roth den nicht beseitigten Militarismus, eine Einschätzung, die innerhalb weniger Jahre voll bestätigt werden sollte. Er sieht in dem Begriff „Erneuerung“ ein überhöhtes Etikett, das der Revolution von der Politik und der Publizistik angeheftet worden sei. Es sei kein Jahr der Erneuerung, sondern allenfalls der Neuerungen gewesen: „Der Kramladen der Geschichte hat zuweilen sein Jahr der Novitäten“.

Roths Analyse der Revolution in Österreich nach nur einem Jahr Abstand hat sich als zutreffend erwiesen; sie gilt nicht nur für den Umbruch in der Donaumonarchie, sondern kann fast eins zu eins auf den Verlauf der Novemberrevolution im Deutschen Reich übertragen werden. Dass Etikettierungen geschichtlicher Zäsuren durch die Politik fast immer fragwürdig und nur selten dauerhaft sind, hat sich etwa bei der überhöhten und nicht haltbaren Definition des Zusammenbruchs der DDR 1989 als der „einzigen erfolgreichen Revolution in der deutschen Geschichte“ wieder einmal bestätigt. Roths „Jahr der Erneuerung“ aber ist selbst ein Jahrhundert nach seinem Erscheinen nicht angestaubt, sondern wurde von einem Kenner der Epoche zum 100. Jubiläum der Republik Österreich als „brillanter Kurzesay“ gewürdigt. (WOLF 2018: 229)

Der zweite Artikel „Wir versaufen unsern Ebert sein Zylinder“ (SIEGEL 1994: 229–231) ist Ende des Jahres 1923 erschienen, das oft als das Katastrophenjahr der Weimarer Republik bezeichnet wird. 1923 war ein Dreikanzlerjahr mit logischerweise zwei Kanzlerwechseln (auf den parteilosen Reichskanzler Wilhelm Cuno folgte der Rechtsliberale Gustav Stresemann, der nach rund 100 Tagen seinen Platz für den Zentrumspolitiker Wilhelm Marx räumen musste); das Ruhrgebiet, in jenen Jahrzehnten die industrielle Herzkammer Deutschlands, wurde von französischen und belgischen Truppen besetzt; der daraufhin von der

Reichsregierung ausgerufenen passiven Widerstand heizte die ohnehin schon horrenden Inflation massiv an und trieb sie in astronomische Höhen. Die im Herbst 1923 beschlossene Währungsreform sollte erst ab 1924 für eine neue feste Währung sorgen. Am 9. November 1923 versuchte Adolf Hitler nach dem Vorbild des italienischen Diktators Benito Mussolini mit seinem Marsch zur Feldherrenhalle in München vergeblich, die Reichsregierung zu stürzen. Ende dieses Jahres 1923 also sitzt Joseph Roth in einem Restaurant und hört von einigen Gästen das Lied singen, das als Titel über dem Artikel steht:

Das ist die neueste Nationalhymne des deutschen Volkes, das keinen Mangel an Nationalhymnen leidet. [...] Ich hörte die neueste Nationalhymne in einem Gasthaus, wo viele Menschen Nachtmahl aßen, ohne sich durch den Gesang stören zu lassen, allerdings auch, ohne aufzustehen. Man klapperte weiter mit Tellern und Gabeln, rief: Zahlen! und raschelte mit Banknoten. Indessen saßen in einer Nische, über der ein riesenhaftes Hakenkreuz hing, vier gutgenährte Herren, zwei mit dem Rücken zum Publikum, so daß man ihre mächtigen, an Schinken erinnernden Nackenwülste sah, und sangen zuerst: ‚Nieder, nieder, nieder mit der Judenrepublik, Pfui, Judenrepublik!, Pfui, Judenrepublik!‘ Als dieses Lied zu Ende war, stieg der Kantus von dem Zylinder Eberts. Ich fand, daß dieses Lied endlich angemessen ist den Verhältnissen der Nation und daß in diesem halb gemüthlichen, halb barbarischen Text und zwischen seinen Zeilen so ziemlich alles enthalten ist, was sich über Deutschland und seine Politik sagen lässt.

Auf diese Episode folgt unter der Zwischenüberschrift „Charon auf dem Bicycle“ ein gedanklicher Schwenk zu Leichenbestattern in sächsischen Großstädten, die statt Straßenbahnfahrkarten vom Staat einen Zuschuss zum Kauf eines Fahrrades erhielten und durch die Benutzung dieses profanen Transportmittels ihrer Würde verlustig gegangen seien. Darauf kehrt Roth zum Thema Antisemitismus zurück und schildert eine Art Wehrübung der Schwarzen, also illegalen Reichswehr in der Nähe von Meißen, wo junge Burschen mit Hakenkreuzbinden und der schwarz-weiß-roten Fahne des Kaiserreiches sich im Exerzieren übten:

Flurwächter, Landgendarmen und Arbeiterkinder aus der Umgebung sahen zu. Dann marschierten sie ab und sangen: ‚Der Verräter zahlt mit Blut,/ Schlagt sie tot, die Judenbrut!/ Deutschland über Alles!/ Hebt die Rechte, hebt die Rechte,/ Schlagt sie tot, die Judenknechte!/ Deutschland über Alles!‘

Abschließend zieht Roth das lakonische Fazit: „Wenn sie ihre Lieder wahr machen, werden die sächsischen Leichenbestatter mit ihren Zweirädern nicht rasch genug zur Stelle sein können...“. Der Artikel schildert anschaulich, welches schwer erträgliche Maß an menschenverachtender Meinungsäußerung während der Weimarer Republik möglich war. Er zeigt auch, dass es eine Minderheit war,

die sich in der Öffentlichkeit derart aggressiv antisemitisch äußerte. Entscheidend ist aber das Verhalten der Mehrheit; sie agiert so, wie Mehrheiten es viel zu oft zu tun pflegen, sie schweigt; die schweigende Mehrheit stimmt zwar nicht zu, aber sie unterbindet diese Art der Volksverhetzung auch nicht, sondern lässt sie geschehen; sie betrachtet sie allenfalls als Spektakel, wie die Zuschauer der Wehrübung am Wegesrand, als eine Art Folklore. Auch Joseph Roth nahm diese Bedrohung noch nicht als solche war, sonst hätte seine Empörung etwas weniger ironisch-lakonisch ausfallen dürfen. Noch ein kleiner Hinweis, wie aktuell dieser Beitrag vom Dezember 1923 ist: Vergleicht man den Abdruck mit dem Original des Artikels, dann hat der Herausgeber einen nicht unwichtigen Hinweis leider übersehen, nämlich die Autorenangabe „von [sic!] Josef Roth (Chemnitz)“. Das Lokal, in dem sich die antisemitische Gröl-Szene abspielte, war also vermutlich in der sächsischen Großstadt Chemnitz beheimatet, die ja im Verlauf des Jahres 2018 für ähnliche rassistische und antisemitische Ausschreitungen durch die deutschen und internationalen Medien gegangen ist.

Der dritte hier vorzustellende Feuilletonbeitrag, „Geträumter Wochenbericht“ (ROTH, Bd. 2, 1990: 70–72), beschäftigt sich mit dem Prozess gegen Adolf Hitler und zehn seiner Mitverschwörer nach dem gescheiterten Putschversuch am 9. November 1923. Der Prozess begann am 26. Februar 1924 in München, und kurioserweise am 1. April wurden die äußerst milden Urteile gesprochen: General Erich Ludendorff, die inoffizielle Nummer Eins der Obersten Heeresleitung während des Ersten Weltkrieges und prominenteste Mitverschwörer, wurde freigesprochen, Hitler erhielt die Mindeststrafe von 5 Jahren, aber bereits am 20. Dezember 1924 war er nach rund einem Jahr Untersuchungs- und Strafhaft wieder auf freiem Fuß. Zum Vergleich: Das Mitglied der ersten Münchner Räteregierung und Nachfolger des ermordeten Ministerpräsidenten Kurt Eisner als Vorsitzender der bayerischen USPD, der Schriftsteller Ernst Toller, hatte seine fünfjährige Haftstrafe bis zum letzten Tag absitzen müssen. Joseph Roth deutet diesen Hitler-Prozess wenige Tage nach seinem Beginn als eine Farce:

In München öffnen sich die Gräber der Weltgeschichte, und aus ihnen steigen die begraben gewählten Leichname. [...] Es erscheint ein Tapezierer [gemeint ist Hitler, Anm. des Verf.], nennt sich ‚Schriftsteller‘, und alle glauben es ihm. Ein Schuster, der nicht bei seinem Leisten geblieben, erzählt seine belanglose Biographie und schildert, wie er sich aus einem ‚Weltbürger‘, der er noch in Braunau gewesen, zu einem ‚Antisemiten‘ in Wien entwickelt hat. Und die deutschen Zeitungen drucken es fleißig. Es fährt ein bereits im Totenregister der Historie unter dem Namen Lindström verzeichneter General im eigenen Auto vor

und hält eine Rede gegen den Papst. [Unter dem Decknamen Ernst Lindström war Erich Ludendorff im November 1918 für einige Wochen nach Schweden geflüchtet, Anm. des Verf.] Dieser mußte es sein, just dieser General, der noch bei seinen Lebzeiten kein anderes Buch gelesen hatte als ein militärwissenschaftliches – und sogar dieses mit sehr geringem Nutzen.

Es könne sich, so fährt Roth mit beißender Ironie fort, nicht um einen Prozess, sondern nur um einen Traum handeln, er habe ganz Deutschland geträumt:

seinen analphabetischen Tapezierer, meinen Kollegen, der, kaum daß er lesen und schreiben aus einer Rassenfibel gelernt, schon Schriftsteller und eine politische Persönlichkeit ward; seinen General, der, statt ein Schweizer im Vatikan zu werden, wozu seine Begabung ausgereicht hätte, gegen den Papst zu Felde zieht; dieses Rasseln verrosteter Säbel, dieses Kadaverleuchten lebender Leichname, diese Zeitungen, die Witzblätter werden, indem sie über den Prozeß in München berichten.

Und dann folgt der großartige Schlusssatz, der einmal mehr bestätigt, dass Roth zwar keine prägnanten Titel für seine Artikel einfielen, dass er dafür aber ein Meister des letzten Satzes war: „Es ist nicht anders: Ich träume einen Fastnachtstraum, und der heißt: Deutschland.“

Der Text belegt zum einen, dass Joseph Roth gut daran getan hat, Deutschland am 30. Januar 1933 für immer zu verlassen und ins Exil zu gehen. Als einer der sprachmächtigsten Kritiker der Nationalsozialisten hätte ihm ein Schicksal wie dasjenige des anarchistischen Schriftstellers Erich Mühsam gedroht, der Ende Februar 1933 von den Nazis verhaftet und am 10. Juli 1934 im KZ Oranienburg bei Berlin ermordet wurde. Zum anderen ist der Artikel Roths das Zeugnis einer grandiosen Fehleinschätzung, allerdings einer *kollektiven* Fehleinschätzung fast aller Deutschen, was die Gefährlichkeit der Person Hitlers und seiner Bewegung anbelangt. Der Artikel könnte deshalb für jeden Historiker die ideale Quelle für die wichtigste Ursache des kometenhaften Aufstiegs von Adolf Hitler sein. Der spektakulär gescheiterte Putsch-Versuch am 9. November 1923 sollte sich für Hitler als unerwarteter Glücksfall erweisen. In weiten Kreisen galt er als Operettenfigur. Man nahm ihn in den Folgejahren nicht ernst bzw. begann erst, ihn ernst zu nehmen, als es für wirksame Gegenmaßnahmen bereits zu spät war. Noch im Sommer 1932, nachdem Hitler bei den Reichspräsidentenwahlen relativ knapp dem Amtsinhaber Paul von Hindenburg unterlegen war, sah man auf der politischen Linken den aus der Zentrumspartei ausgeschlossenen Reichskanzler Franz von Papen und die durch ihn möglich erscheinende Restauration der Hohenzollernmonarchie als Hauptgefahr für die Weimarer Republik an.

Der vierte Artikel, „Hephata – Stätte der Menschlichkeit“ (ROTH, Bd. 2, 1990: 536–541), berührt eine Frage, die offensichtlich bereits zu Zeiten der Weimarer Republik diskutiert wurde, die dann während der Diktatur des Dritten Reiches eine tödliche Dimension erhielt und die bis heute brennend aktuell ist, die Frage, welche Wertigkeit man einem scheinbar wertlosen Leben beimisst, wie man also mit Schwerstbehinderten, mit unheilbar Kranken oder mit alten, verwirrten Menschen umgeht. Der Artikel schildert einen Besuch Joseph Roths in der Heil- und Pflegeanstalt Hephata in der Stadt Treysa bei Kassel. Das Wort „Hephata“ stammt aus der aramäischen Sprache und bedeutet „tue dich auf“. Nach dem Markus-Evangelium sprach Jesus Christus diese Worte zu einem taubstummen Mann, um ihn zu heilen. Roths Einstieg ist – wie bereits der Titel suggeriert – ein Bekenntnis der Sympathie für diesen fremdartigen Ort und seine noch fremdartigeren Bewohner:

Die Anstalt Hephata ist eines jener Asyle, in die sich Humanität und Nächstenliebe zurückgezogen haben – vermutlich, um nicht in zu nahe Berührung mit der Mehrzahl der Menschen zu geraten. Denn mehr noch als Idioten, Krüppel, Lebensunfähige aller Art bedarf in dieser Welt die Liebe eines Refugiums...

Hephata – eine im 19. Jahrhundert gegründete Einrichtung der evangelischen Kirche – bildete Krankenpfleger aus, diente als Entziehungsanstalt für Alkoholiker, als Besserungsanstalt für Schwerverbrecher, darunter auch Mörder, als Heim für psychisch Kranke sowie für geistig Leicht- und Schwerstbehinderte, auch für Kinder. Hephata verfolgte dabei ein für die damalige Zeit sehr modernes Konzept, mit den Worten Roths:

Von anderen Schwachsinnigen- und Besserungsanstalten im Lande unterscheidet sich ‚Hephata‘ dadurch, daß es kein Internierungslager sein will, sondern eine freie Gemeinschaft freiwillig hier Lebender; eine Gemeinde von Flüchtigen; kein Gefängnis für Ausgestoßene. Jeder hat ein Recht auf Arbeit und Genuss der Freiheit. Nur in manchen Zimmern, in denen sich rettungslose Kinder befinden, fehlen an der Innenseite der Türen die Klinken. Nur vor wenigen Fenstern ist dichtes Eisengeflecht gespannt. Die meisten Zöglinge aber gehen frei von Haus zu Haus, vom Essen zur Arbeit, von der Arbeit zum Spiel.

Roth machte einen Rundgang durch die Anstalt mit dem evangelischen Pfarrer Friedrich Happich, der 1923 die Leitung von Hephata übernommen hatte. Ein Teil des Artikels wie die der Anstalt zugrunde liegende Philosophie oder Begebenheiten einzelner Insassen, die sich in der Vergangenheit abgespielt haben, können nur aus den Erzählungen des Anstaltsleiters stammen. Der größere Teil des Artikels aber gibt unmittelbare Eindrücke Roths von seinen

Begegnungen mit Menschen in den einzelnen Abteilungen wieder. Patienten, die zum Arbeiten in der Lage sind, werden ihm vorgestellt, ein Besenbinder mit deformierten Händen, dann ein offensichtlicher Autist – diesen Begriff kannte man zu diesem Zeitpunkt noch nicht – mit einem unfehlbaren Gedächtnis, das ihm aber nichts nützt, denn, so Roth, „sein Gedächtnis überwuchert seinen Verstand“; er wird mit der Herstellung von Bürsten beschäftigt. Den stärksten Eindruck aber machen auf Roth die geistig schwerbehinderten Kinder; er kennt keine Berührungängste, wenn sie neugierig auf ihn zukommen und ihm die Hand geben:

In jedem Saal reichten mir idiotische Kinder die Hand. [...] Es waren kalte, feuchte Hände ohne Physiognomie. Die Kinder zogen die Hände irgendwo her, als wären es fremde Gegenstände, die man aus einem nahen Schubfach holt. Dieser eine Augenblick, in dem die Hand in der Luft schwebt, ehe sie der fremden begegnet, dauert hier sehr lange. Es ist, als wüßten diese kleinen Hände, daß es Überwindung kostet, sie zu berühren. Es ist, als wüßte dieses Lächeln, daß es bei aller Anstrengung nicht gewinnen kann. Es ist, als wüßten diese schleppenden Füße, daß der Weg zu mir weiter ist, als es aussieht, so weit wie vom Irrsinn zur Vernunft.

Roths Sprache ist drastisch und unmittelbar, sie ist verstörend authentisch, sie beschönigt nichts und würde heutzutage auf dem Schafott der Political Correctness oder des grassierenden Genderwahns enthauptet werden:

Einer der Idioten kann nicht selbständig gehen. Er ist schlaff wie ein Sack. Ein anderer ist sehr kräftig. Er schleppt den Schlaffen den ganzen Tag. Er hält den Schlaffen vor seinem Leib, umklammert ihn, führt ihn vor sich her wie eine große Puppe. Sie sind unzertrennlich. Sie sind eins. Sie gehen zusammen wie ein einziges Geschöpf auf Vorder- und Hinterfüßen. Wir kamen durch die Frauensäle. Zwei Frauen hockten wie Affen am Fenster und kraulten sich. Runzlig, gelb, kleine alte, verschrumpfte Früchte waren ihre Gesichter. Sie erregten einander keinen Abscheu, sondern Zärtlichkeit. Sie liebkosten ihre schrecklichen, häßlichen Gesichter.

Der Schlussteil des Artikels beginnt mit den finanziellen Problemen und drückenden Schulden der Heimstatt Hephata. „Diese Anstalt braucht Geld“, schreibt Roth und stellt völlig unvermittelt die Frage: „Soll man es für rettungslos Verlorene ausgeben, indes Millionen normaler Leistungsfähiger verhungern? Wäre der Mord am Idioten nicht Wohltat?“ Und Roth gibt *sofort* die Antwort, die keine Standardantwort ist, kein Plädoyer etwa für christliche Nächstenliebe, wie man es in einer von der evangelischen Kirche getragenen Einrichtung erwarten könnte: erstens seien die „Idioten“ nicht nutzlos, sondern die Forschung könne mit ihnen arbeiten, um künftig solche Krankheitsbilder von vornherein zu

verhüten oder zu heilen; zweitens wisse kein Mensch wirklich, was der Sinn des Lebens sei, vielleicht werde er ja gerade von den Insassen der Anstalt Hephata gelebt oder zumindest dort *auch* gelebt; drittens könne niemand die Kriterien festlegen, ab wann das Töten gerechtfertigt sei, zumal die Normalen „ohnehin mit einer großen Leidenschaft für das Morden begabt“ seien. Und Roth beendet seine Ausführungen mit den Worten:

Wir können nicht entscheiden, in welchem Grad die Idioten produktiver sind als wir. Ich ziehe einer durchwegs von normalen Dummköpfen bewohnten Welt immer noch eine vor, in der ein Teil sozusagen irrsinnig ist.

Man kann also aus diesem Artikel aus dem Jahr 1926 erfahren, dass es zu Zeiten der Weimarer Republik auch sehr fortschrittliche Irrenanstalten und Pflegeheime in Deutschland gegeben hat, dass aber die Frage, ob man damit nicht „unnütze Esser“ durchfüttere, bereits diskutiert wurde. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass der Anstaltsleiter Friedrich Happich diese Frage bei dem Rundgang mit Joseph Roth selbst aufgeworfen hat. In einem Brief vom 1. März 1926 (HAPPICH: 1926) bedankt er sich bei seinem Besucher für den „warmherzigen“ Artikel in der „Frankfurter Zeitung“: „Ich war erstaunt, wieviel Sie in der kurzen Zeit Ihres Aufenthaltes in Hephata in sich aufgenommen haben. Man fühlt dem Bericht an allen Stellen ab, wieweit Sie Ihre Augen aufgetan und wie schnell Sie die Eindrücke innerlich verarbeitet haben.“ Der evangelische Pfarrer, der dem *jüdischen* Journalisten – dieser Umstand dürfte ihm bekannt gewesen sein – hier so überschwänglich dankte, wählte ab 1930 die NSDAP (zur Biographie Happichs: STENGEL 2016); im Mai 1931 fand die Erste Evangelische Fachkonferenz für Eugenik in Treysa statt. Happich hielt dort ein Referat mit dem Titel „Die Überspannung des Anstaltsstandards und die Forderungen zur Vereinfachung und Verbilligung der fürsorgerischen Maßnahmen für Minderwertige und Asoziale.“ Im Sommer 1933 trat der Pfarrer den „Deutschen Christen“ bei, der nationalsozialistischen Kirchenpartei, der auch mindestens 90 Prozent der aus Hephata stammenden Diakone angehörten. Als die in Opposition zum NS-Regime stehende „Bekennende Kirche“ im September 1938 wegen akuter Kriegsgefahr zu einem Friedensgebet aufrufen wollte, distanzierte sich Happich öffentlich davon. Mindestens 385 Insassen von Hephata sind im Zuge des Euthanasieprogramms der Nationalsozialisten ermordet worden, darunter vermutlich auch Menschen, denen Joseph Roth 1926 begegnet war. (GOEBEL/THORMANN 1985) Friedrich Happich blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1951 Leiter von Hephata und amtierte als Präses der Landessynode der evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck. Die historische Aufarbeitung über seine tiefen Verstrickungen während des Nationalsozialismus erfolgte auch

in seinem Fall erst Jahrzehnte später. Anfang Februar 2018 wurde die nach dem Pfarrer benannte Happich-Straße in Treysa umbenannt. (TREYSA 2018) Sie trägt jetzt den Namen Richard-Altschul-Straße und damit den Namen eines vom Judentum zum Protestantismus konvertierten späteren Diakons, den Happich aus der Bruderschaft, die Hephata trug, hinausgedrängt hatte und der 1943 in Auschwitz ermordet worden war.

Der Besuch in der Heil- und Pflgeanstalt Hephata hatte für Joseph Roth noch eine persönliche, und zwar eine tragische Komponente, die er freilich bei der Niederschrift des Artikels noch nicht ahnen konnte. Noch im Jahr 1926 zeigten sich bei seiner Frau Friederike, genannt Friedl, die er am 5. März 1922 in Wien geheiratet hatte, erste Symptome einer geistigen Erkrankung, die sich zunehmend verschlimmerte und ab 1930 die permanente Unterbringung in Nervenheilanstalten notwendig machte. Am 15. Juli 1940 wurde auch die vierzigjährige Friedl Roth ein Opfer der NS-Euthanasie; in der Tötungsanstalt Schloss Hartheim bei Linz wurde sie in der dortigen Gaskammer ermordet. Die Geisteskrankheit seiner Ehefrau hatte Roth in tiefe Verzweiflung gestürzt und seiner Alkoholabhängigkeit jenen verhängnisvollen Schub gegeben, an dem er am 27. Mai 1939, erst 45 Jahre alt, im Pariser Exil sterben sollte.

Der fünfte Artikel, „Für die Staatenlosen“ (ROTH, Bd. 3, 1991: 132–136), setzt sich mit dem generellen Los von Flüchtlingen ohne Dokumente auseinander. Zwei Einzelschicksale werden namentlich genannt, die seinerzeit durch die Boulevardpresse geisterten, zum einen die fast märchenhaft geschilderte Biographie des in Tibet oder Turkmenistan geborenen Waisenkindes Sun-Wu-Kung, der als Händler von Talismanen und Amuletten durch Europa wanderte, bis er in Genf wegen Passvergehens vor ein Gericht gestellt wurde, zum anderen die türkische Fürstin und Diplomatenwitwe Karadja, die einen reichlich snobistischen Aufruf für besser situierte Staatenlose veröffentlicht hatte („gebildete Männer und Frauen werden als Staatenlose schlechter behandelt als Verbrecher“). Während sich die Identität von Sun-Wu-Kung aufgrund seiner Namensgleichheit mit einer populären chinesischen Sagengestalt, einem heldenhaften Affenkönig, nur schwer verifizieren lässt, handelt es sich bei der Fürstin um die später als Spiritistin und Antisemitin mehr berüchtigt als berühmt gewordene, in Stockholm geborene Schwedin Mary Smith (1868–1943), die Witwe des türkischen Diplomaten Karadja Pascha. Nach diesen beiden prominenten Fällen, die Roth nur als Aufhänger nimmt, wendet er sich dem Heer der unbekanntenen Staatenlosen zu, um die sich nur ein einziger Mensch gekümmert habe, der norwegische Polarforscher und Friedensnobelpreisträger

Fridtjof Nansen mit der Erfindung des nach ihm benannten Nansen-Passes, eines Ersatzdokumentes für Menschen ohne Personalpapiere:

ein Dokument – welch unerhörter Fall in der Geschichte der Menschheit –, das, um ausgestellt und wirksam zu werden, keines anderen Dokuments bedurfte. Denn es ist bekannt, dass ein Dokument nur entstehen kann auf Grund eines anderen, bereits vorhandenen – und daß die Entstehung des aller-aller-ersten Dokuments ein eigenes Kapitel der Schöpfungsgeschichte beanspruchen würde.

Die Staatenlosen seien mittlerweile so zahlreich, dass sie sogar einen eigenen Staat bilden könnten. Je normaler ein Staatenloser auftrete, desto verdächtiger mache er sich mit seiner Unauffälligkeit. Gesellschaftlich akzeptiert seien allenfalls exotische Randexistenzen:

In den Ländern, die so stolz darauf sind, die ‚westliche Demokratie‘ gepachtet zu haben – sie entspricht oft einer kindlichen Angst vor dem ‚Bolschewismus‘ –, ist ein Staatenloser verdächtig, eine Gefahr für die soziale Ordnung, wenn er nicht durch die Gründung eines ‚kaukasischen Nachtlokals‘ oder einer Balalaika-Truppe oder durch Kosakentänze beweist, daß er zu den Amüsierzigeunern dieser sozialen Ordnung gehören will.

Und Roth endet mit einem namenlosen Einzelschicksal, einem ihm bekannten „russischen Mädchen“, das zwischen Deutschland und Polen hin- und hergeschoben werde und dessen Schicksal als groteske Wanderung zwischen den Welten beschrieben wird, um die Absurdität der Lebenswirklichkeit von staatenlosen Flüchtlingen zu verdeutlichen:

Sie verpflichtet sich also, nach Polen nicht mehr zu kommen und gleichzeitig Deutschland zu verlassen. Während diese Zeilen geschrieben werden, wandert sie auf dem schmalen Grenzstrich zwischen dem Deutschen Reich und der polnischen Republik auf und ab, auf und ab, auf und ab.

Die Frage der gültigen Dokumente – der Geburtsurkunde, des Reisepasses, des Visums, des Affidavits – und zwar des *richtigen* Landes sollte schon drei Jahre und zwei Monate nach dem Erscheinen dieses Artikels eine Überlebensfrage für Millionen durch die Hitler-Diktatur verfolgte Europäer werden – einer von ihnen war Joseph Roth. Und sie ist es heute, angesichts von Millionen Menschen, die sich weltweit auf den Weg machen, weil sie sich in Europa ein besseres Leben erhoffen, immer noch, wobei auch der Aspekt hineinspielt, dass einige Flüchtlinge ihre Dokumente bewusst vernichten, um ihre wahre Identität zu verschleiern. Die Botschaft des Rothschen Textes, dass die Menschlichkeit nicht an der Bürokratie zugrunde gehen darf, ist nach wie vor aktuell. Bemerkenswert

ist, dass Roth bereits im Jahr 1929 die zumindest teilweise Scheinheiligkeit des Begriffs „westliche Demokratie“ kritisch hinterfragt hat.

Die fünf Artikel Joseph Roths, die in diesem Beitrag behandelt wurden, sind sowohl historische Quellen für die Weimarer Republik, als auch Dokumente von zeitloser Aktualität. Die Themenbereiche: historische Bewertung staatlicher Umbruchsituationen, Antisemitismus, Umgang mit rechtsextremen Straftätern, Euthanasie in jedweder Form sowie die Behandlung von Flüchtlingen standen immer auf der politischen und gesellschaftlichen Tagesordnung bzw. rücken gerade auch in unseren europäischen Demokratien wieder verstärkt ins Blickfeld. Joseph Roth kann dabei als Quelle, als Maßstab, als Mahnung, als Beispiel dienen. Nun fallen nicht alle Artikel von Roth in diese Kategorie; aus der Kritik einer Theateraufführung oder der Besprechung eines in den 1920er Jahren neuerschienenen Romans lässt sich nicht so viel zeithistorischer Honig saugen. Dennoch bleibt festzuhalten, dass Joseph Roth einer der bedeutendsten Chronisten der Weimarer Republik war und dass sein journalistisches Oeuvre – im Unterschied zu einigen seiner Romane, die mittlerweile als Klassiker der Moderne gelten – in dieser Hinsicht immer noch weitgehend eine Terra incognita darstellt, die es erst noch zu entdecken gilt.

## Literatur

### *Primärliteratur*

ROTH, Joseph (1989-1991): Werke, 6 Bände, Köln: Kiepenheuer & Witsch, darin: Band 1 (1989): Das journalistische Werk 1915–1923, hrsg. von Klaus Westermann; Band 2 (1990): Das journalistische Werk 1924–1928, hrsg. von Klaus Westermann; Band 3 (1991): Das journalistische Werk 1929–1939, hrsg. von Klaus Westermann.

SIEGEL, Rainer-Joachim (1994): Joseph Roth. Unter dem Bülowbogen. Prosa zur Zeit, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

HAPPICH, Friedrich (1926): Brief an Joseph Roth vom 1. März 1926, Leo-Baeck-Institut, Joseph Bornstein Collection 1917–1952, Serie V, 4: Korrespondenz Joseph Roth, 517f.

### *Sekundärliteratur*

BRONSEN, David (1993): Joseph Roth. Eine Biographie. Überarbeitete und gekürzte Neuauflage. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

GÖBEL, Peter/ THORMANN, Helmut E. (1985): Verlegt, vernichtet, vergessen? Leidenswege von Menschen aus Hephata im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Schwalmstadt-Treysa: Eigenverlag.

- LUNZER, Heinz/ LUNZER-TALOS, Victoria (2009): Joseph Roth – Leben und Werk in Bildern. Überarbeitete Neuausgabe. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- SCHWEIKERT, Uwe (1974): „Der rote Joseph“. Politik und Feuilleton beim frühen Joseph Roth (1919 - 1926), in: Text + Kritik 1974, S. 40–55.
- STENGEL, Katharina (2016): Nationalsozialismus in der Schwalm 1930–1939. Marburg: Schüren.
- STERNBURG, Wilhelm von (2009): Joseph Roth. Eine Biographie. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- WESTERMANN, Klaus (1987): Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere 1915–1939. Bonn: Bouvier.
- WOLF, Norbert Christian (2018): Revolution in Wien. Die literarische Intelligenz im politischen Umbruch 1918/19. Wien: Böhlau.

### *Internetquellen*

- TREYSA (2018): Happichstraße wird in Richard-Altschul-Straße umbenannt. Bericht vom 7. Februar 2018 in: Schwälmer Bote vom 7. Februar 2018. <https://www.lokalo24.de/lokales/schwalm-eder-kreis/schwaelmer-bote/treysa-happichstrasse-wird-richard-altschul-strasse-umbenannt-9593488.html>

# Das Material ordnen und ohne Ambitionen aufzeichnen. Hermann Ungars *Die Ermordung des Hauptmanns Hanika.* *Tragödie einer Ehe* (1925)

Mario Huber

**ABSTRACT:** Herrmann Ungar's text, which deals with the topic of the murder of a captain in Brünn (the murder mentioned in the title) appeared as part of the series *Außenseiter der Gesellschaft. Verbrechen der Gegenwart* (Outsiders in Society). In this series, which was published between 1924 and 1925 by the Berlin publishing house *Die Schmiede*, various authors deal with criminal cases of the time. They closely examine the court cases in order to throw light on the complex convergence of the individual and the judiciary. We see that, in so doing, most the authors, who were principally writers of literature, consciously reflect upon the difficulty of writing about the stories. A central question (for them) is whether it is possible to arrange the facts and the preconditions for the crimes. An entirely fact-based and unbiased account of the criminal case is evidently not possible, however. Owing to the situation concerning the facts and the convoluted nature of the circumstances, Ungar is unable to work with unambiguous, logical or rational concepts (or opposite concepts like guilt / innocence) and resorts to suggestive narration in order to formulate an alternative narrative in contradiction of the court verdict. The essay firstly intends to point out difficulties in differentiating between fictional (fictionalizing) and factual narration in the context of literary criticism of the law. Consequently, the text transcends the conventional, recognized genres. The approach of the authors of the series, as the example of Ungar illustrates, is moving towards new paradigms, but at the same time various forms of emotionalism are involved, either consciously or unconsciously. In all, both findings suggest that this corpus is still as difficult to assign to a particularly recognized genre, literary tradition (as for example "Neue Sachlichkeit") or type of journalistic (factual) writing as it ever was.

**KEYWORDS:** Hermann Ungar, law and literature, fact and fiction, Pitaval, literary legal criticism.

## 1. Einleitung

Hermann Ungars Text *Die Ermordung des Hauptmanns Hanika. Tragödie einer Ehe*, der 14. Band in der Reihe *Außenseiter der Gesellschaft. Verbrechen der Gegenwart*, beginnt mit folgender Vorbemerkung:

Die vorliegende Darstellung erhebt nicht den Anspruch, als Kunstwerk gewertet zu werden. Sie stellt nur das dar, was aus dem Material, das zur Verfügung stand, hervorging. Dem Berichtenden widerstrebt es, bei der Schilderung eines Kriminalfalls, der vor noch nicht zwei Jahren die Gerichte beschäftigte und dessen agierende Personen noch leben, aus eigener Erfindung Lücken auszufüllen, die Charaktere durch Hinzufügen von erdachten Einzelzügen und Details zu vertiefen, das heißt, mit dem Stoff als Künstler umzugehen, aus der Chronik eine Novelle zu machen. Der Zweck der Darstellung ließ nichts zu, als das Material zu ordnen und ohne Ambitionen aufzuzeichnen.

Ich danke den Herrn Rechtsanwälten Dr. Goller, Dr. Loria, Dr. Fein und Dr. Ečer, sämtlich in Brünn, für die freundliche Unterstützung bei dieser Arbeit. (UNGAR 1925: 8)

Ungars Herangehensweise kann als paradigmatisch für einen Teil der von Rudolf Leonhard herausgegebenen Reihe gesehen werden.<sup>1</sup> In der besagten Reihe, welche zwischen 1924 und 1925 im Berliner Verlag *Die Schmiede* erschienen ist, befassen sich unterschiedliche Autoren, u.a. Alfred Döblin, Theodor Lessing oder Egon Erwin Kisch, mit zeitgenössischen Kriminalfällen. Sie versuchen dabei, ein kompliziert gewordenes Zusammentreffen von Individuum und Judikative sichtbar zu machen. Dabei fällt ins Auge, dass die (vor allem) als Literaten tätigen Autoren zum großen Teil bewusst die Schwierigkeit der schreibenden Erarbeitung der Geschichten reflektieren. Eine zentrale Frage ist dabei jene nach der Möglichkeit der Anordnung der Fakten sowie der Hintergründe der Verbrechen. Die Texte der Reihe wurden, wenn von der Forschung beachtet, entweder als Fortführung bzw. Nebenstrang und Abschluss der Pitaval-Tradition gesehen (vgl. LINDER 1994 und 2013: 135-142) oder z.B. in einigen Teilen als Spielarten des dokumentarischen Erzählens kategorisiert. (Vgl. UECKER 2007: 351-391) Diese Zuordnungen stellen in den jeweiligen Zusammenhängen wichtige Punkte für die Forschung heraus, orientieren sich dabei aber an Gattungsmustern, die nicht unbedingt alle wesentlichen Aspekte der Texte der Reihe widerspiegeln. Hier soll im Gegensatz dazu eine andere Herangehensweise gewählt werden, die vor allem auf die Frage nach faktualen und fiktionalen Darstellungsweisen und deren Zusammenspiel in den Texten fokussiert. Dazu werden die prinzipiellen Schwierigkeiten der Unterscheidung zwischen fiktionalem bzw. fiktionalisierendem und faktuellem Erzählen im

---

<sup>1</sup> In meiner in Ausarbeitung sich befindlichen Dissertationsschrift, die die gesamte Reihe *Außenseiter der Gesellschaft. Verbrechen der Gegenwart* in den Blick nimmt, werden weitere Formen der Auseinandersetzung mit den rechtlich wie politisch brisanten Fällen samt den formalen und inhaltlichen Folgen für die Texte aufgezeigt.

Kontext der ‚dokumentarischen‘ literarischen Justizkritik erörtert. Eine Folge davon ist, dass bei einer Orientierung an starren Gattungskonventionen, folgend gezeigt am Beispiel der Pitaval-Erzählung, die Texte um ihr ‚modernes‘, ambiges und damit spannendes Moment gebracht werden müssen, was in der Folge größere Eingriffe in die Textstruktur bedeutet. Insgesamt sollen die Erörterungen nahelegen, dass dieses Korpus nicht nur für seine Zeit, sondern auch heute noch schwer unter gängige Gattungsbegriffe und Vorstellungen von (faktualer) Literatur subsumierbar ist.

## 2. Hermann Ungar: Leben und Werk

Hermann Unger wurde 1893 in Boskowitz im heutigen Tschechien geboren. Er war Kriegsteilnehmer bis zu einer schweren Verwundung, studierte später Jus und war als Diplomat tätig. Er wurde zum weitläufigen Umfeld des „Prager Kreis“ deutschsprachiger Literaten gezählt. Bekanntheit erlangte er durch den Erzählband *Knaben und Mörder* (1920), der Thomas Mann zu einem längeren Aufsatz in der Vossischen Zeitung animierte, und den Roman *Die Verstümmelten* (1924), der ob seiner expliziten sexuellen und gewalttätigen Motive von der Kritik gleichermaßen gelobt wie zerrissen wurde. Hans J. Schütz, repräsentativ für die nicht sehr umfangreiche Forschung zu Ungar,<sup>2</sup> schreibt in seinem Werk über vergessene und verkannte Autoren des 20. Jahrhunderts:

Im Werk Ungars trifft er [d.h. der Leser] auf Zwangsneurotiker, Psychopathen, Abnorme und Treibtäter, wird mit den Ängsten, Obsessionen, Sexualphantasien und den Traumata gequälter Menschen konfrontiert und in Schreckenskammern geführt, deren Düsterei nur selten von Kafkaesker absurder Komik erhellt wird. (SCHÜTZ 1988: 277)

Neben den erwähnten rein literarischen Arbeiten verfasste Ungar auch jenes Buch, um das es im Folgenden gehen soll: eine Aufarbeitung eines tatsächlichen Verbrechens. Hermann Ungar starb 36-jährig an einer Blinddarmentzündung 1929 in Prag.

In Ungars Buch *Die Ermordung des Hauptmanns Hanika. Tragödie einer Ehe* geht es um die titelgebende Ermordung eines Hauptmanns in Brünn durch den Cousin seiner vermutlich untreuen Frau. Dieser wiederum soll von eben der Ehefrau des Hauptmanns und deren Mutter dazu angestiftet worden sein. Die Indizienlage

---

<sup>2</sup> Zu nennen wären hier vor allem SUDHOFF 1990, SCHÖNING 2009 und LAHL 2013. Einen umfangreichen Einblick in das Leben und Wirken von Ungar bietet herausragend SUDHOFF 1990.

ist – nach Ungars Darstellung – konfus, letztlich erhalten Ehefrau und Schwiegermutter des Ermordeten viel höhere Gefängnisstrafen als der Mörder selbst. Dieses Urteil lasse sich so erklären, so der Autor, dass sich das Geschworenengericht von der allgemeinen Stimmung in der Bevölkerung, die den Tod der beiden Frauen wünschte, habe anstecken lassen. (Vgl. UNGAR 1925: 67-68) Er ergreift dabei Partei für die Ehefrau, nicht jedoch für die Mutter, in der er das eigentliche Übel sieht. Ungar scheint dem Leser, der an faktengetreuer Aufarbeitung und Wiedergabe interessiert ist, zuzuspielen, indem er sich, wie die Vorbemerkung offenlegt, nicht als „Künstler“, sondern als „Chronisten“ gibt. (Vgl. UNGAR 1925: 8) Aber der Untertitel des Texts, *Tragödie einer Ehe*, deutet gerade in die entgegengesetzte Richtung. Auch Karl Hanika, der ermordete Hauptmann, wird bereits nach wenigen Seiten als „Hauptperson des Dramas“ (vgl. UNGAR 1925: 26) vorgestellt, wobei der „Schlussakt des Dramas die eigentliche Gerichtsverhandlung darstellt. (Vgl. UNGAR 1925: 12)

### 3. Die Ermordung des Hauptmann Hanika: „Die Fakten ordnen“

Dass Texte, die Realität abbilden, immer auch auswählen und verdichten, ist natürlich nichts Besonderes. Erzählen insgesamt, und damit auch in den hier behandelten Fällen, als notgedrungen selektive Tätigkeit, verengt und kondensiert zu Plotschemata, filtert. Martínez und Klein, wie viele andere auch, weisen in ihren *Wirklichkeitserzählungen* darauf hin. (Vgl. MARTÍNEZ/ KLEIN 2008: 3-5) Auch von Seiten der publizistischen bzw. journalistischen Tradition ist dies eine bekannte Gegebenheit und von der entsprechenden Forschung breit erörtert.<sup>3</sup> Wie Albrecht Koschorke in anderem Zusammenhang schreibt, sind vielleicht die mächtigsten Erzählungen jene, die verhehlen, dass sie Erzählungen sind. (Vgl. KOSCHORKE 2012: 23-25) Ungar gibt in seinem Text vor, lediglich die Fakten zu ordnen.<sup>4</sup> Der Autor, so könnte man sagen, hat „Lineares“,

<sup>3</sup> Siehe hierzu z.B. REUMANN 2009 oder HOOFFACKER/MEIER 2017. In der Terminologie des Journalismusforschers Michael Haller wäre Ungars Text (anachronistisch) zwischen den Gattungen „Reportage“ und, aufgrund des Umfangs und der Hintergrundanalyse, „Report“ einzuordnen (vgl. HALLER 2008: 83-110); in der Herangehensweise von Michael Geiler könnte man vielleicht von einer „literarischen Reportage“, sprechen (vgl. GEISLER 1982: 123-134).

<sup>4</sup> Erhard Schütz hält mit Blick auf die Reportagen der 1920er Jahre fest, dass der „Glaube“ an die Fakten ebenfalls eine gewisse Gefahr birgt: „Die faktengläubige, dokumentarische Reportage überbietet die von ihr als Lüge abgetane Fiktion durch die Wiedergabe authentischer Unwahrheiten.“ (SCHÜTZ 1974: 13) Eine Einschätzung, die auch für Ungars Text nicht unpassend ist.

Vorgegebenes zu erzählen und wählt deshalb eine dementsprechende Form – und unterschlägt damit den konstruierten Grund seines Texts. Gerade dies lässt sich aber nur schwer mit der Nacherzählung von Justizfällen, in der eine kritische Position zum gefällten Urteil eingenommen werden soll, vereinen. Da das Urteil im Fall die verschiedenen Geschichten, die vor Gericht aufeinander getroffen sind, zugunsten einer einzigen suspendiert, muss Ungar zumindest implizit immer gegen diese legitimierte Anordnung des Geschehens argumentieren.<sup>5</sup>

Ungar betreibt in seinem Text deshalb auch gezielte Rezeptionslenkung, die beim Leser eine Gegenerzählung zulässt: „vielleicht“ und „scheint“ sind dabei suggestive Anschlussstellen für potenzielle Leserinnen und Leser. So betreibt er gezielt Meinungsmache gegen die Schwiegermutter des Ermordeten: „Die Mutter scheint sich von unerlaubten Eingriffen ernährt zu haben. Verschiedene Anzeigen gegen sie hatten allerdings nie zu einer Anklage geführt.“ (UNGAR 1925: 14) Wenige Seiten später ist sie bereits „Engelmacherin“ (UNGAR 1925: 18). Wenn es um den Hauptmann geht, ist er „vielleicht ein Hindernis in der Ausübung ihres Berufes.“ (UNGAR 1925: 18) Die Tochter selbst „scheint auch von der Kunst der Mutter mehrmals Gebrauch gemacht zu haben.“ (UNGAR 1925: 20) Die Tochter wollte die Scheidung vom Hauptmann aus unterschiedlichen Gründen, aber auch „vielleicht, weil die Mutter ihr diesen Gedanken eingegeben hatte und auf dem Auseinandergehen des Ehepaares bestand.“ (UNGAR 1925: 37) Insgesamt interpretiert und vervollständigt Ungar nicht wenig. Es geht hier nicht um ein immer enger werdendes Raster der Klassifikation, eine streng rationale Urteilsfindung, sondern um einen nur leicht versteckten „Möglichkeitssinn“. Einerseits hat Ungar mit dieser Strategie des „Möglichen“ eine bestimmte, wenn auch kleine, Rezeptionsgemeinschaft im Blick, die wie er Mängel am Prozessgeschehen durch die mediale Berichterstattung festgestellt haben mag. Andererseits kann Ungar nicht mit eindeutigen, logischen und rationalen Oppositionspaaren arbeiten – selbst wenn dies überhaupt möglich wäre, wirklich unschuldig ist wohl niemand der Angeklagten in diesem Fall. Als Ungar

---

<sup>5</sup> Ein Punkt, auf den Wolfgang Schäffner in seinem Buch *Die Ordnung des Wahns* (1995) in Bezug auf Alfred Döblins *Die Beiden Freundinnen und ihr Giftmord* (1924), ebenfalls in der Reihe *Außenseiter der Gesellschaft* erschienen, bereits hingewiesen hat und der später von Hania Siebenpfeiffer in *Böse Lust* (2005) weiter ausgearbeitet worden ist. (Vgl. SIEBENPFEIFFER 2005: 119) Schäffner schreibt in diesem Zusammenhang, dass Döblin in seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Fall eine Zurücknahme der „Diskursverknappung“ vornimmt. (Vgl. SCHÄFFNER 1995: 193) Im Gegensatz zu Döblins auch poetologisch reflektiertem Zugang ist Ungars Ansatz schlichter, da er deutlicher ein eindeutiges Gegennarrativ konstruiert.

schließlich die Gesellschaft rund um die Familie Hanika beschreibt, kommt er sogar zu einem, im Zusammenhang hier als metareflexiv zu verstehenden Schluss. Nicht nur, wie bereits angemerkt, ist Hauptmann Hanika selbst die Hauptperson des Dramas, nein: „Alle die Menschen scheinen nach Romanvorbildern zu leben.“ (UNGAR 1925: 40) Man kann insgesamt im Text eine Veränderung der Distanz des Autors (oder Erzählers) zum Dargestellten ausmachen. Beginnt Ungar mit einer Zusammenfassung der Vorgeschichte und der Ermittlungen und ausführlichen Bemerkungen dazu, folgen von ihm kommentierte Passagen aus Briefen des Hauptmanns und schließlich werden Teile des Prozesses und der Befragungen in Dialogform wiedergegeben. Ungar war nicht beim Prozess anwesend, die Prozessakten wurden ihm von seinem Jugendfreund, dem in der Einleitung erwähnten Dr. Loria, zur Verfügung gestellt. (Vgl. SUDHOFF 1990: 298) Die Autorität und Authentizität seiner Darstellung liegt auch darin begründet: Loria und die drei weiteren in der Vorbemerkung erwähnten Rechtsanwälte waren am Prozess, zum Teil als Verteidiger, beteiligt. Aufgrund der unterschiedlichen Ebenen der Textgenese – von Verteidigern über offizielle Dokumente wie die Anklageschrift bis hin zu Ungars Aufarbeitung – kann von einer Ko-Narration (vgl. HANNKEN-ILLJES 2015: 301) gesprochen werden. Ungars Gegenerzählung zur Verurteilung der Hilde Hanika endet mit folgender Feststellung des Autors:

Wir, die wir die Hilde Hanika als Produkt von Erziehung, Umgebung und Abstammung zu verstehen gesucht haben, haben ihr viel verziehen, was ihre geschworenen Richter ihr nicht verzeihen konnten. Denn wir wissen, wie sehr die Handlungen der Menschen aus dunklen Trieben fließen, denen oft der Stärkste nicht widersteht. Wir bestreiten der Gesellschaft nicht das Recht, das Verbrechen zu verurteilen, um sich zu schützen. Aber wir maßen uns das Recht an, vor dem Forum unseres Gewissens zu verstehen, mitzufühlen und zu verzeihen. (UNGAR 1925: 95-96)

Die „Dokumentation“, die faktengetreue Wiedergabe der Recherche, hat, wie die Beispiele zeigen, bei Ungar bereits u.a. eine ideologische Funktion: Sie ist eine Strategie, um seiner Position Autorität zu verschaffen.

#### 4. Die Pitaval-Tradition

Nach der Frage nach dokumentarischen Elementen, die nur in einer Pauschalisierung zu fassen sind, ergibt sich ein ähnliches Problem für die Pitaval-Tradition. Der Gattungsbegriff Pitaval-Erzählung, zurückgehend auf den französischen Juristen François Gayot de Pitaval und seine *Causes célèbres et*

*intéressantes, avec les jugemens qui les ont décidées* (1734-1743), bezeichnet eine seit dem 18. Jahrhundert bekannte Tradition von Kriminalfallerzählungen, die, von Anfang an durchaus aufklärerisch motiviert, Rechtsgeschehen an Laien vermitteln möchte (vgl. KIESOW 2005: 125). Im deutschsprachigen Raum ist Pitavals Sammlung spätestens seit einer ab 1792 von Friedrich Immanuel Niethammer herausgegebenen und von Friedrich Schiller eingeleiteten Auswahl ein Begriff (vgl. NEUMEYER 2006: 103-104). Im 19. Jahrhundert „boomt“ die Form sozusagen; so erscheint z.B. der von Julius Eduard Hitzig und Wilhelm Häring (Künstlernamen: Willibald Alexis) herausgegebene *Neue Pitaval* von 1842 bis 1890 in 60 Bänden. Die Schilderung der Fälle erfolgt dabei grundsätzlich in Übereinstimmung mit dem Urteil (vgl. LINDER 1991: 317-318).<sup>6</sup> Es geht in „klassischen“ deutschen<sup>7</sup> Pitaval-Erzählungen vereinfacht nicht um Rechtskritik oder um eine Auseinandersetzung mit dem System Recht in seinen institutionellen Facetten, sondern um die möglichst spannende Darstellung eines besonders aufregenden Falls, auch vor dem Hintergrund einer, wie Schiller es nennt, Erhöhung der „Menschenkenntniß“:

Man erblickt hier den Menschen in den verwickeltesten Lagen, welche die ganze Erwartung spannen, und deren Auflösung der Divinationsgabe des Lesers eine angenehme Beschäftigung gibt. Das geheime Spiel der Leidenschaft entfaltet sich hier vor unsern Augen, und über die verborgenen Gänge der Intrigue, über die Machinationen des *geistlichen* sowohl als *weltlichen* Betrugers wird mancher Strahl der Wahrheit verbreitet. Triebfedern, welche sich im gewöhnlichen Leben dem Auge des Beobachters verstecken, treten bei solchen Anlässen, wo Leben, Freiheit und Eigenthum auf dem Spiele steht, sichtbar hervor, und so ist der Kriminalrichter im Stande, tiefere Blicke in das Menschenherz zu thun. (SCHILLER 1879: 453)

---

<sup>6</sup> Obwohl es auch bereits für den *Neuen Pitaval* von Hitzig und Alexis Arbeiten gibt, die eine Veränderung der redaktionellen Konzeption erkennen und den *Neuen Pitaval* (zumindest ab 1858) zu einer offenen, nicht inquisitorisch motivierten Deutung der Wirklichkeit der Verbrechen tendieren sehen, vgl. WESSELS 2006: 533-536.

<sup>7</sup> Dies ist als heuristische Zuweisung und damit verkürzend zu verstehen. Die Forschung zu den unterschiedlichen Pitaval-Sammlungen, hauptsächlich zum *Neuen Pitaval* von Hitzig und Häring, nimmt bezüglich unterschiedlicher Gestaltungsweisen von Form und Inhalt diverse Schwerpunktsetzungen vor. Die Interaktionen von literarischen Konventionen und formalen Strategien mit unterschiedlichen medialen Voraussetzungen und sich wandelnden Rechtsvorstellungen und -institutionen wird in den Blick genommen und kann in der gebotenen Differenziertheit hier nicht wiedergegeben werden. Für weiterführende Erörterungen siehe LINDER 1991, LANDFESTER 1996, WESSELS 2006 und NIEHAUS 2014.

Die Strafe ist gerecht, die Leser sollen erzogen und abgeschreckt werden. Mit diesem Hintergrund fällt mit Blick auf Ungars Text – und die Reihe *Außenseiter der Gesellschaft* insgesamt – auf, dass der Prozess und die Urteile gegen den Täter und Täterinnen durch die Schlussformulierung des Autors nicht mehr sinnstiftend für die Erzählung sind. Den Angeklagten ereilt nicht *die* gerechte Strafe, sondern *eine* Strafe. Durchgehend zeigt Ungar, wie auch die anderen Autoren der Reihe, die Interpretationsbedürftigkeit von Fakten. Durch Emotionalisierung und Fiktionalisierung wird seine Erzählung „stimmig“. Er beschreibt z.B. den Hauptmann auf folgende, seine Emotionen und Beweggründe erklärende Weise:

Es ist vielleicht so, daß dieser Schlag von Menschen [d.h. jene wie der Hauptmann] in großen Dingen nicht anders kann als schwach sein, weinend, um Vergebung bittend, um sich in Kleinigkeiten durch seine Schroffheit und Brutalität vor sich selbst zu rehabilitieren. (UNGAR 1925: 35-36)

Die Wahrung des Gesichts ist dem Hauptmann Hanika wichtigstes Lebensziel, neben dem alles verblaßt. Not, Haß, Qual, selbst Verbrechen, alles ist erträglich, so lange niemand davon weiß. Erst das Gerede ist die wirkliche Schande. (UNGAR 1925: 17)

Ungars Beschreibungen versuchen, den Tathergang und die beteiligten Personen in Abgrenzung zur (rechts-)gültigen Geschichte des Gerichts zu akzentuieren: Eine auf nachvollziehbare Kausalität verpflichtete oder zumindest diese anstrebende Narration wird durch diese Zusätze mitunter „gesprengt“, denn die Ursache wird vielleicht zur Wirkung und umgekehrt. (Vgl. KOSCHORKE 2012: 23) Kausalitäten werden erst später eingefügt, wenn diese notwendig werden – dies kann man polemisch sowohl dem Autor Ungar als auch dem Gericht vorwerfen. Wie die Germanistin Kati Hannken-Illjes schreibt, werden „im Strafverfahren durch die Transformation von Geschichten zu Argumenten erstere als Produkte des Prozesses der Wahrheitskonstruktion etabliert“ (HANNKEN-ILLJES 2006: 211). Was dabei nicht passt, unangebracht ist, diskursiv unklassifizierbar oder schlichtweg für die Beteiligten kontraintuitiv ist, wird weggelassen oder in einen Seitenstrang geschoben. Wie Ungar aufzeigt, sind dies im Fall des Hauptmanns Hanika z.B. zu private Details zum problematischen ehelichen Sexualleben der Angeklagten. Diese werden vom Narrativ der „untreuen“ Ehefrau verdrängt. Oder Hauptmann Hanika als weiterlebender, erzählbar gewordener Stereotyp der altösterreichischen Armee und der damit verbundenen Vorstellung von Ehre, die keine Schwäche und Scheidung zulässt. Die unglückliche Frau darf eher fremdgehen, als sich von ihrem Mann scheiden zu lassen, weil der dadurch in seiner Ehre mehr verletzt wäre, lautet der aus heutiger Sicht nicht wirklich einleuchtende Schluss aus diesen Überlegungen – dennoch ist dies mehr oder

weniger der Aufhänger von Ungars Geschichte. Diese Ausführungen zum dokumentarischen Schreiben und zum Pitaval machen es notwendig, auf die Frage nach faktualen und fiktionalen Teilen in Ungars Text und in ähnlichen justizkritischen Texten einzugehen.

### **5. Literaturwissenschaftliche Bestimmungen zum Verhältnis Fakt/Fiktion**

Die Bestimmung von fiktionalen und faktualen Anteilen in Erzählungen stößt in den letzten Jahren auf vermehrtes Interesse (vgl. z.B. KONRAD 2014, FLUDERNIK/ FALKENHAYNER/ STEINER 2015, BESSLICH/ FELDER 2016). Jedoch sind die Forschungsergebnisse für literarische Justizkritik nur bedingt hilfreich. Nicht die Beschaffenheit des Texts sollte im Mittelpunkt stehen, sondern es sollte auf die prinzipiellen ontologischen Gegebenheiten eingegangen werden sowie auf die epistemologischen Konsequenzen daraus. Thomas Luckmanns Konzept der „Kommunikativen Gattungen“, welches auch von Martínez und Klein aufgegriffen wird und auch für institutionelle Fiktionstheorien eine Voraussetzung darstellt, scheint zielführend. (Vgl. LUCKMANN 1986, MARTÍNEZ/KLEIN 2008: 10) Sicherung von sozialer Ordnung als verfestigten, kulturell vorgeprägten Elementen, die in aktuellen Situationen variabel angewendet werden können, ist hier (und in den mitgedachten, weiteren justizkritischen Texten) das Ziel und auch der Grund für die entstehenden Unwägbarkeiten. Es handelt sich dabei demnach um epistemologische Zusammenhänge, die differenziert werden können. In Ekkehard Felders Ansatz wird im Bereich zwischen Fakt und Fiktion zwischen zwei Wissensarten unterschieden. (Vgl. FELDER 2016: 176-179) Einerseits ein Tatsachenwissen, welches auf ein nachweisbares, feststellbares ontisches Korrelat, auf die (subjektiv sinnlich erfahrbare) Wirklichkeit verweist. Tatsachenwissen setzt sich zusammen aus Daten und der Interpretation derselben. Dieses Wissen ist an sich noch immer bestreitbar, da Felder Wissen als kollektiv verbreitete, erzeugte Sinnform versteht, die von jedem Diskursteilnehmer spezifisch adaptiert wird – und spiegelt deshalb auch immer Normsysteme wider. Von diesem Tatsachenwissen unterscheidet er andererseits ein Vorstellungswissen, welches sich eigentlich zwischen faktual und fiktional bewegt und eben, so Felder, keine oder nur teilweise eine ontische Entsprechung haben muss, also nur auf eine Realität, eine sprachlich konstituierte und damit gestaltete Abbildung der Welt verweist. Dies führt ihn schließlich zu folgender Überlegung:

Je mehr Geschichten eine als Tatsachengeschichte hypostasierte Ereignisnarration zu bestätigen scheinen, desto faktualer werden die im Verdacht der subjektiven

Verzerrung und Fiktionalität stehenden Individualgeschichten wahrgenommen.  
(FELDER 2016: 182)

Beide Erzählungen in Ungars Text – die legale und legitimierte des Gerichts sowie auch Ungars Gegenerzählung dazu – verweisen auf dieselben ontischen Korrelate. Beide Erzählungen sind nach Felders Überlegungen ebenso faktual wie fiktional, da sie zu großem Teil auf Realität (in Form von Dokumenten, Briefen, Tagebüchern, Verhörprotokollen, Zeugenaussagen etc.) verweisen. Die Faktizität der Erzählung kommt über die Objektivierung dieser durch andere oder ähnliche Erzählungen ins Spiel – die Adressierung, ein bestimmtes Publikum und bestimmte Machtinstanzen wie das Gericht erzeugen erst die Fakten durch Intersubjektivität. So wie Ungar hypostasiert, dass sich das Geschworenengericht durch die aufgebrachte Menge im Urteilspruch habe leiten lassen, wendet sich Ungar selbst mit seiner Veröffentlichung in einem überregionalen Verlag an eine solche Machtinstanz. Diese Annäherung ist gewinnbringend, da die zusätzliche Ebene der Legitimation auch eine historisch wandelbare Komponente ins Spiel bringt, die jenseits von Textmerkmalen zu verorten ist und von der Bewertung durch die Rezeptionsgemeinschaft abhängig wird.

Diese Überlegungen setzen eine institutionalisierte, kommunikative These zur Unterscheidung von fiktionalem und faktuellem Erzählen voraus. Im Sinne der institutionellen Theorie der Fiktionalität ist die Eigenschaft bestimmter Texte, als fiktional zu gelten, auf eine koordinierte, konventionalisierte soziale Praxis von regelgeleiteten Handlungen und Einstellungen zurückzuführen. (Vgl. KÖPPE 2014: 44-47) Als konventionalisierte soziale Praxis geben idealerweise Paratexte und der Kontext (Gattung, Publikationsmedium, Autorintention, Lesereinstellung) Auskunft über die Intentionen von Produktion als auch eine gewünschte Rezeption. Eine gewisse Eindeutigkeit in diesen Bereichen wäre die notwendige Bedingung, damit ein Text, der eine kritische Ausrichtung hat, auch als solcher wirken und erkannt werden kann – was im umgekehrten Schluss auch wiederum z.B. die beschriebene Einordnung der Texte in die Pitaval-Tradition erklären kann. Offen bleibt immer die Möglichkeit des Zuordnens der Texte, was in diesem Fall letztlich erst vom Rezipienten vorgenommen wird.

Damit sollten die Schwierigkeiten der Kategorisierung von justizkritischen Texten kurz umrissen sein. Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Frage nach den Gattungskonventionen und – als interessante Nebenerscheinung – die damit verbundene Umarbeitung der Texte.

## 6. Der Pitaval der 1950er und 1960er Jahre: Umarbeitungen

Folgt man der gerade skizzierten Idee einer institutionalisierten, kommunikativen These zur Unterscheidung von Fakt und Fiktion, führt dies im gewählten Beispiel zu einem interessanten Weiterleben. Ungars Text wurde wieder veröffentlicht. In dem in den 1950er und 1960er Jahren von Robert Stemmler und Herrmann Mostar herausgegebenen *Neuen Pitaval* findet man den Text wieder. Die Reihe, so Stemmler in dem Vorwort zum Band *Die Hölle*, sieht sich als Fortführung der Pitaval-Reihen des 19. Jahrhunderts, womit die Frage nach Schuld und Unschuld bereits vorab geklärt wird:

Diese Bestandaufnahme des Asozialen konfrontiert den Leser mit Menschen, die Verbrechen am Menschen verübt haben und dafür verfolgt und bestraft werden. Die Teilnahme aber an den Verwirrungen der menschlichen Seele schwingt in den authentischen Darstellungen stärker mit als in den Kriminalromanen der Phantasie. (STEMMLER 1963: 15)

In dem mit *Erpresser* betitelten Band der Reihe findet sich Ungars Text. Über diese Zuordnung lässt sich an sich schon streiten – wer hat eigentlich wen erpresst? Die von Stemmler vorgenommene Titeländerung verrät es leider auch nicht: Aus *Die Ermordung des Hauptmanns Hanika. Tragödie einer Ehe* wird *Tragödie einer Ehe. Der Fall Hilde Hanika* (UNGAR 1956: 227). Interessanter ist, dass Stemmler den Text um gut ein Viertel kürzt, vor allem um sexuell konnotierte Stellen. Es werden Stellen, in denen Hilde Hanika über die „widerwertige Ausübung des Geschlechtsverkehrs“ mit dem Hauptmann klagt (vgl. UNGAR 1925: 37) und auch konkretere Beschreibungen von sexuellen Handlungen (vgl. UNGAR 1925: 49) vom Herausgeber gestrichen. Auch der Ausdruck „Engelmacherin“ wird vermieden. Aber auch die Deutungen von Hauptmann Hanikas Charakter, die bereits erwähnt wurden, sind in der wieder veröffentlichten Fassung nicht zu finden. Zusätzlich verändert Stemmler den Text insgesamt. Der relativ sachliche Ton wird lebhafter, die Stellungnahmen des Autors werden gestrichen. Auch der vorhin präsentierte Anfang, inklusive Dank an die Rechtsanwälte, sowie das Ende fehlen.<sup>8</sup> Die Intention Ungars, den Mord als Ereignis in den Mittelpunkt zu

---

<sup>8</sup> Teilweise wurde Ungars Vorbemerkung in Stemmlers Vorwort des Bands *Erpresser* integriert. Jedoch macht Stemmler darin Ungar unrichtigerweise (vgl. SUDHOFF 1990: 300) gleich zum Prozessteilnehmer: „Die Ermordung des *Hauptmanns Karl Hanika* führte [...] zu einem Sensationsprozeß, der 1924 vor dem Schwurgericht in Brünn verhandelt wurde. Hermann Ungar schrieb als Prozessteilnehmer unter dem unmittelbaren Eindruck der Vorgänge seinen Bericht. Die Verteidiger Dr. Goller und Dr. Loria ergänzten das Aktenmaterial des Prozesses [...] durch Briefe des Ermordeten, durch die Angaben über

stellen, ein vielschichtiges Geschehen, das unterschiedliche Interpretationen zulässt (obwohl der Autor eine bestimmte zu präferieren scheint), wird von dem Bearbeiter und Herausgeber erstens dadurch verändert, dass der Titel bereits, in bester Pitaval-Tradition, die Hauptangeklagte erwähnt. Zweitens führen die Umarbeitungen dazu, dass das Narrativ sich wieder auf die legitime Gerichtsdarstellung verengt und die Angeklagte Hilde Hanika ihr „gerechtes“ Urteil erfährt. Der bereits erwähnte Schluss von Ungars Text, der Hilde Hanika als Produkt diverser sozialer Faktoren erkennen möchte und eine Zurückhaltung im vorschnellen Urteilen fordert, wird bei Stemmler zu einem lapidaren, Mutter und Tochter verurteilenden Ausruf: „[Die] Geschworenen waren gefeit gegen die Magie der beiden Weibsteufel.“ (UNGAR 1956: 265)<sup>9</sup> Durch die Abänderungen von Stemmler könnte man im Sinne der Rechtsphilosophin Julia Hänni behaupten, wird für eine Leserin oder einen Leser, der Ungars ursprüngliche Fassung nicht kennt, eine Unterscheidung zwischen Entscheidung und Entscheidungsdarstellung unmöglich. (Vgl. HÄNNI 2016: 244) Die Textinterpretation wird dadurch einfacher, suggeriert die Darstellung doch umso mehr einen eindeutigen faktischen Bericht. Das ist der Text auch – keine realweltliche Quelle könnte ein Veto dagegen einlegen. Nur versteckt der Text dabei sowohl den Konstruktionscharakter der gesellschaftlichen Konsensfindung als auch seinen eigenen. Literaturhistorisch betrachtet, wird der Text um sein selbstreflexives, seine Form hinterfragendes, „modernes“ Moment gekürzt, um hier im Sinne der Pitaval-Tradition klassifizierbar zu werden. Mit Felder formuliert, legitimiert sich der Text und beglaubigt seine Faktizität dadurch, dass er die gerichtliche Erzählung durch seine Erzählung einfach verdoppelt, ohne sie zu hinterfragen. Was aber schließlich an der ursprünglichen Ausrichtung des Texts vorbeigeht, der, daran gemessen, weniger faktual erscheinen muss. Überspitzt könnte man sagen, dass er um das „Literarische“ gekürzt wird, um „literarischer“ zu werden und versteckt dabei seine Ko-Narration.

Auch anderen Texten der Reihe *Außenseiter der Gesellschaft*, die sich schwer einer bestimmten Gattung zuordnen lassen, ist durch die Wiederauflage Ähnliches passiert. Ernst Weiß' *Der Fall Vukobrankovic* wurde 1924 ohne Untertitel bzw.

---

die Hintergründe dieser Ehe tragödie und mit Schilderung der Charaktere der Schuldigen und des Opfers.“ (STEMMLE 1956: 11)

<sup>9</sup> Es muss hier ergänzt werden, dass Stemmler einen weiteren Text als Quelle für seine Bearbeitung von Ungars Text angibt. Aber auch in diesem zweiten Text, Paul Wieglers *Schicksale und Verbrechen. Die großen Prozesse der letzten hundert Jahre* von 1935, lässt sich eine Formulierung dieser Art nicht finden (Vgl. WIEGLER 1935: 346). Zudem umfasst Wieglers Erörterung zum Fall lediglich eine halbe Buchseite.

Genrebezeichnung veröffentlicht. (Vgl. WEIß 1924) In einer Wiederveröffentlichung bei Claassen von 1970 wird aus dem Text ein *Roman*, in der Rowohlt-Ausgabe von 1973 eine *Kriminalfall erzählung* und schließlich in der aktuellen Suhrkamp-Ausgabe im Rahmen des Gesamtwerks ein *Bericht*. (Vgl. WEIß 1970, 1973, 1982) Ein ähnliches Phänomen bei Alfred Döblin: *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*, ebenfalls 1924 veröffentlicht (vgl. DÖBLIN 1924), enthielt in der Erstausgabe, nach dem erwähnten poetologischen Epilog, zwei Anhänge. Einerseits Handschriftenproben der beiden Angeklagten nebst graphologischen Deutungen dieser, andererseits eine umfangreiche Broschüre mit dem Titel *Räumliche Darstellung der Seelenveränderung*, die die emotionalen Veränderungen der Angeklagten sowie des Ermordeten zwischen 1919 und 1922 darstellt. Diese Anhänge, die den Text kurz gefasst „wissenschaftlicher“ machen oder machen sollten (vgl. PETHES 2014), wurden in allen folgenden Ausgaben des Texts, auch im *Neuen Pitaval* von Stemmler und Mostar, dort mit neuem Untertitel *Der Fall Elli Link und Grete Bende* und diversen Änderungen wie bei Ungar, sowie sogar in der Werkausgabe weggelassen. Erst in der Neuausgabe der Werke von 2013 wurden diese aufgenommen.<sup>10</sup>

Natürlich sind dies Zugaben oder Weglassungen sozusagen von „außen“. Sie zeigen aber, dass die Textbeschaffenheit, da sie dem juristischen Diskurs (und seinen „Wirklichkeitserzählungen“ und -konstruktionen) näher ist als dem Literarischen, erst durch die Annahme von vermeintlich sozial geteiltem Wissen über Gattungszugehörigkeit und überhaupt über die gesellschaftliche Rolle von Literatur für eine Rezeptionsgemeinschaft zugänglich gemacht wird.

## 7. Zusammenfassung

Die Auseinandersetzung mit Ungars Text zeigt Besonderheiten bei der literarischen Behandlung von Rechtsfällen sowie damit einhergehend bei der Möglichkeit von Kritik an gerichtlichen und medialen Aufbereitungen. Durch die hier gewählte Herangehensweise, die von „passenden“ kommunikativen Formen, gegen diese die Texte ob der Aufmachung im strengen Sinn verstoßen, ausgeht, zeigen sich die Eigenheiten des Texts. Erstens lassen sich justizkritische Texte in einem einfachen Sinn nicht als faktual bezeichnen. Ungars Text (als *pars pro toto* für diese Form der Darstellung) zeigt, dass in der Rechtsprechung die Aufarbeitung von Fakten, deren Anordnung und narrative Gestaltung immer hinterfragbar bleibt und unterschiedliche Fiktionalisierungsstrategien erkennbar werden. Dies wirkt auch auf jede kritische Stellungnahme zurück und endet in

---

<sup>10</sup> Vgl. zur Veröffentlichungsgeschichte PETHES 2014: 164.

einer Legitimations- oder Plausibilitätsdebatte. Zweitens wird dieser Sachverhalt zumindest indirekt durch die „Wanderung“ der Texte durch unterschiedliche Genres reflektiert – und untergräbt damit auch die genannten Anstrengungen zur Ordnung der unterschiedlichen Erzählungen in den Texten. Was bedeutet es für den Text, wenn er als Bericht, als Roman, als Kriminalfallerzählung, in einer Pitaval-Reihe (inklusive der dazu notwendigen Veränderungen) veröffentlicht wird? Welche Rezeptionsmöglichkeiten bieten sich für die Leserin und den Leser im jeweiligen Fall an? Die Analyse der (bewusst oder unbewusst) verkürzten Schilderungen der ambigen Zustände in den Texten, die durch die hier dargestellten Sachverhalte besser fassbar werden, wirft Licht auf ein noch wenig unbeobachtetes Feld zwischen Fakt und Fiktion bzw. auf die formalen und inhaltlichen Möglichkeiten von literarischer Rechtskritik.

## Literatur

### *Primärliteratur*

- DÖBLIN, Alfred (1924): Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord. Berlin: Die Schmiede (=Außenseiter der Gesellschaft 1).
- DÖBLIN, Alfred (1964): Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord. Der Fall Elli Link und Grete Bende. In: Stemmler Robert A. et al. (Hg.) (1964): Giftmord. Zehn Kriminalfälle. München, Wien, Basel: Kurt Desch, S. 147-212.
- UNGAR, Hermann (1925): Die Ermordung des Hauptmanns Hanika. Tragödie einer Ehe. Berlin: Die Schmiede (= Außenseiter der Gesellschaft 14).
- UNGAR, Hermann (1956): Tragödie einer Ehe. Der Fall Hilde Hanika. In: Robert A. Stemmler (Hg.): Erpresser. Der Fall Ernst Krull und sechs weitere internationale Kriminalfälle. München, Wien, Basel: Kurt Desch, S. 227-267.
- WEISS, Ernst (1924): Der Fall Vukobrankovics. Berlin: Die Schmiede (=Außenseiter der Gesellschaft 4).
- WEISS, Ernst (1970): Der Fall Vukobrankovics. Roman. Hamburg, Düsseldorf: Claassen.
- WEISS, Ernst (1973): Der Fall Vukobrankovics. Kriminalfallerzählung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (=rororo 1622).
- WEISS, Ernst (1982): Der Fall Vukobrankovics. Bericht. Frankfurt am Main: Suhrkamp (=Suhrkamp Taschenbuch 790).

### *Sekundärliteratur*

- BESSLICH, Barbara; FELDER, Ekkehard (Hg.) (2016): Geschichte(n) fiktional und faktual. Literarische und diskursive Erinnerungen im 20. und 21. Jahrhundert. Bern et al.: Lang (=Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte).

- FELDER, Ekkehard (2016): Geschichte(n) zwischen Faktualität und Fiktionalität. Überlegungen zur Objektivierung von Ereignisnarration. In: Beßlich, Barbara et al. (Hg.): Geschichte(n) fiktional und faktual. Literarische und diskursive Erinnerungen im 20. und 21. Jahrhundert. Bern et al.: Lang (=Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte), S. 167-185.
- FLUDERNIK, Monika; FALKENHAYNER, Nicole; STEINER, Julia (Hg.) (2015): Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven. Würzburg: Ergon (=Faktuales und fiktionales Erzählen 1).
- GEISLER, Michael (1982): Die literarische Reportage in Deutschland. Möglichkeiten und Grenzen eines operativen Genres. Königstein/Ts.: Scriptor (=Monographien Literaturwissenschaft 53).
- HALLER, Michael (2008): Die Reportage. 6. Aufl., unveränd. Nachdr. der 5., überarb. Aufl. Konstanz: UVK (=Reihe praktischer Journalismus. 8).
- HÄNNI, Julia Franziska (2016): Phänomenologie der juristischen Entscheidung. Zur Bedeutung des Gefühls in der praktisch-juristischen Argumentation. In: Landweer, Hilge et al. (Hg.): Recht und Emotion I. Verkannte Zusammenhänge. Freiburg: Karl Alber, S. 227–248.
- HANNKEN-ILLJES, Kati (2006): Mit Geschichten argumentieren – Argumentation und Narration im Strafverfahren. In: Zeitschrift für Rechtssoziologie 27 (2), Stuttgart, S. 211-223.
- HANNKEN-ILLJES, Kati (2015): „Es geht darum, was Sie hier sagen“. Wiedererzählen im Straffall. In: Schumann, Elke et al. (Hg.): Wiedererzählen. Formen und Funktionen einer kulturellen Praxis. Bielefeld: transcript (=Edition Kulturwissenschaft 50), S. 295-316.
- HOOFFACKER, Gabriele; MEIER, Klaus (2017): La Roches Einführung in den praktischen Journalismus. Mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege Deutschland – Österreich – Schweiz. 20., neu bearbeitete Auflage. Wiesbaden: Springer VS (=Journalistische Praxis).
- KIESOW, Rainer Maria (2005): Der Fall Pitaval. In: Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): Kultur der Kommunikation. Die europäische Gelehrtenrepublik im Zeitalter von Leibniz und Lessing. Wiesbaden: Harrassowitz (=Wolfenbütteler Forschungen 109), S. 119-129.
- KLEIN, Christian; MARTÍNEZ, Matías (2008): Wirklichkeitserzählungen. Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: Klein Christian et al. (Hg.): Wirklichkeitserzählungen. Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 1-13.
- KONRAD, Eva-Maria (2014): Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft. Münster: Mentis (=Explicatio).
- KÖPPE, Tilmann (2014): Die Institution Fiktionalität. In: Köppe Tilmann et al. (Hg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: de Gruyter (=Revisionen 4), S. 35-49.

- KOSCHORKE, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: Fischer (=Fischer Wissenschaft).
- LANDFESTER, Ulrike (1996): *Das Recht des Erzählers. Verbrechensdarstellungen zwischen Exekutionsjournalismus und Pitaval-Tradition 1600–1800*. In: Böker, Uwe (Hg.): *Literatur, Kriminalität und Rechtskultur im 17. und 18. Jahrhundert*. Essen: Die Blaue Eule (=Dresdner Arbeiten zur Anglistik und Amerikanistik 1), S. 155-183.
- LAHL, Kristina (2013): *Die Subversion des sozialen Machtgefüges. Sozialkritik bei Hermann Ungar und Ludwig Winder*. In: Hornáček, Milan (Hg.): *Beiträge zur deutschmährischen Literatur und Kultur der Zwischenkriegszeit*. Olomouc: Univ. Palackého (=Beiträge zur deutschmährischen Literatur 25), S. 57-79.
- LINDER, Joachim (1991): *Deutsche Pitavalgeschichten in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Konkurrierende Formen der Wissensvermittlung und der Verbrechensdeutung bei W. Häring und W. L. Demme*. In: Schönert, Jörg et al. (Hg.): *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*. Tübingen: Niemeyer (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 27), S. 313-348.
- LINDER, Joachim (1994): *Außenseiter der Gesellschaft. Die Verbrechen der Gegenwart. Straftäter und Strafverfahren in einer literarischen Reihe der Weimarer Republik*. In: *Kriminologisches Journal* 26 (4), Weinheim, S. 249-272.
- LINDER, Joachim (2013): *Wissen über Kriminalität. Zur Medien- und Diskursgeschichte von Verbrechen und Strafjustiz vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Würzburg: Ergon (=Literatur, Kultur, Theorie 16).
- LUCKMANN, Thomas (1986): *Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen*. In: *Kultur und Gesellschaft. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 27*. Opladen, S. 191-211.
- NEUMEYER, Harald (2006): *„Schwarze Seelen“*. Rechts-Fall-Geschichten bei Pitaval, Schiller, Niethammer und Feuerbach. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 31 (1), Tübingen, S. 101-132.
- NIEHAUS, Michael (2014): *Archive plündern/ein Archiv anlegen. Der „Neue Pitaval“*. In: *Sprache und Literatur* 45 (2), Paderborn, S. 75-88.
- PETHES, Nicolas (2014): *Graphomanie und Bilderschrift. Alfred Döblins „Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord“ als Kriminalfallgeschichte jenseits der Literatur?* In: Kosenina, Alexander (Hg.): *Kriminalfallgeschichten*. München: edition text + kritik, S. 161-178.
- REUMANN, Kurt (2009): *Journalistische Darstellungsformen*. In: Noelle-Neumann, Elisabeth et al (Hg.): *Fischer-Lexikon Publizistik, Massenkommunikation. Aktualisierte, vollst. überarb. und erg. Aufl.* Frankfurt am Main: Fischer (=Fischer 18192), S. 129-167.
- SCHÄFFNER, Wolfgang (1995): *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*. München: Fink (=Materialität der Zeichen 13).

- SCHILLER, Friedrich (1879): Vorrede zu dem ersten Theile der merkwürdigsten Rechtsfälle nach Pitaval. In: Körner, Christian Gottfried (Hg.): Friedrich Schiller. Sämmtliche Werke. Vierter Band. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, S. 452-454.
- SCHÖNING, Matthias (2009): Soziologieabstinenz und Diskurshygiene. Hermann Ungars Kriminologie. In: *Wirkendes Wort* 59 (2), Trier, S. 275-289.
- SCHÜTZ, Erhard (1974): Reportage und Veränderung. In: Schütz, Erhard (Hg.): Reporter und Reportagen. Texte zur Theorie und Praxis der Reportage der 20er Jahre. Ein Lesebuch. Giessen: Achenbach (=Theorie und praktische Kritik 6), S. 9-28.
- SCHÜTZ, Hans J. (1988): „Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen“. Vergessene und verkannte Autoren des 20. Jahrhunderts. München: Beck.
- SIEBENPFEIFFER, Hania (2005): „Böse Lust“. Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik. Köln: Böhlau (=Literatur, Kultur, Geschlecht. Große Reihe 38).
- STEMMLE, Robert A. (1956): Vorwort. In: Robert A. Stemmler (Hg.): Erpresser. Der Fall Ernst Krull und sechs weitere internationale Kriminalfälle. München, Wien, Basel: Kurt Desch, S. 7-11.
- STEMMLE, Robert A. (1963): Vorwort. In: Stemmler Robert A. et al. (Hg.): Die Hölle. Zehn Kriminalfälle. München, Wien, Basel: Kurt Desch, S. 12-15.
- SUDHOFF, Dieter (1990): Hermann Ungar. Leben, Werk, Wirkung. Würzburg: Königshausen & Neumann (=Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 55)
- UECKER, Matthias (2007): Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik. Oxford: Lang.
- WESSELS, Frank (2006): „Bausteine zur Geschichte des Humanismus von der Kehrseite“. Die redaktionelle Konzeption des „neuen Pitaval“ 1842-1890. In: *Zeitschrift für Germanistik* XVI (3), Bern, S. 525-536.
- WIEGLER, Paul (1935): Schicksale und Verbrechen. Die großen Prozesse der letzten hundert Jahre. Berlin: Ullstein.

# „Die Welt ist nicht Ihr Zirkus.“ Bertolt Brechts *Baal* (1922) als Abgesang auf den Ästhetizismus

Robert Hermann

**ABSTRACT:** My article focuses on the critical depiction of Aestheticism in the 1922 version of Bertolt Brecht's play *Baal*. While many scholars argue that Brecht's 1919 version is to be preferred due to its socio-critical and more ambivalent design, I put forward the hypothesis that the 1922 revision stands out by dismissing a decadent form of Aestheticism as well as the prototypical artist that goes along with it. After a brief introduction concerning the production history of the play, I will define the notions of *Aestheticism* and *decadent Aestheticism* to provide a foundation for the following in-depth analysis of the text. The analysis will be concluded by a comparison to the 1919 version of the play. My aim is to point out the important role that the 1922 variant of *Baal* played for the artistic development of the young Brecht and to thus highlight the significance of this rather neglected version both for Brecht's oeuvre and for the ambivalent – and often competing – artistic trends of the Weimar Republic.

**KEYWORDS:** Modernity, Morality, Aestheticism, Decadence, Young Brecht

## 1. *Baal* und kein Ende

An keinem anderen Werk hat Bertold Brecht sich im Laufe seines dichterischen Lebens so lange abgearbeitet wie am *Baal*. Fünf Fassungen des Stücks liegen der Forschung vor, verteilt auf 37 Jahre, und noch 1955 – knapp ein Jahr vor seinem Tod – bringt der Autor seine Unzufriedenheit mit dem Stoff zum Ausdruck:

Das Stück *Baal* mag denen, die nicht gelernt haben, dialektisch zu denken, allerhand Schwierigkeiten bereiten. Sie werden darin kaum etwas anderes als die Verherrlichung nackter Ichsucht erblicken. Ich lasse es, wie es ist, da ich nicht die Kraft habe, es zu verändern; ich habe nicht einmal Lust, es zu erklären. Ich gebe zu, dem Stück fehlt Weisheit. (BRECHT 1989: 517)

Der Grund für Brechts lebenslanges Hadern mit *Baal* liegt dabei weniger in der Qualität der einzelnen Textfassungen begründet, sondern vielmehr in der

Inkompatibilität seines Protagonisten mit der späteren Weltanschauung und Poetologie Brechts. Wie hinlänglich bekannt, war die erste Fassung des Stücks aus dem Jahr 1918 primär als ein Gegenentwurf zu Hans Johsts expressionistischem Drama *Der Einsame. Ein Menschenuntergang* (1917) konzipiert<sup>1</sup>. Der zu diesem Zeitpunkt 20-jährige Brecht setzte sich zum einen intensiv mit der expressionistischen Ästhetik auseinander, zum anderen aber auch mit der vitalistischen Philosophie Friedrich Nietzsches, weshalb ihm die fatalistische und larmoyante Gestaltung von Johsts Held missfiel. Als eine Reaktion darauf erschuf Brecht für sein Stück eine selbstbestimmte, tatkräftige und extrem hedonistische Hauptfigur, die gewisse Überschneidungen mit Nietzsches Übermensch-Konzept aufweist<sup>2</sup>. In Anspielung auf den altertümlichen Fruchtbarkeitsgott Baal, dem im Neuen Testament auch diabolische Züge zukommen<sup>3</sup>, entwirft Brecht eine mythologisch besetzte Künstler-Figur, die eine „bohémehafte Randexistenz“ (PICKERODT 2005: 160) fristet und sich unter anderem durch Fettleibigkeit, Alkoholismus, Wollust, Gewalt und diverse Formen der Amoral auszeichnet. Baal ist ein talentierter Sänger und Dichter, doch zugleich Vagabund und Mörder.

In der zweiten, 1919 niedergeschriebenen Fassung erhöht Brecht die Komplexität des Stücks, indem er die Doppelmoral des Bürgertums anprangert und Baals exzentrischem Verhalten eine sozialkritische Funktion verleiht. Auch die psychologische Dimensionierung der Figur fällt hier ambivalenter aus, weshalb Jürgen Hillesheim postuliert, dass „diese Version auch die Basis einer adäquaten Interpretation zu sein [hat].“ (HILLESHEIM 2001: 71) Die dritte Fassung aus dem Jahr 1922, die als erste gedruckt wurde und die Grundlage der Uraufführung von 1923 bildete, weist hingegen viele Streichungen auf, die Baals psychische Komplexität und seine sozialkritische Funktion deutlich mindern. Brecht selbst beklagt, dass diese Fassung „zu Papier geworden [sei], verakademisiert, glatt, rasiert und mit Badehosen usw.“ (BRECHT 1989: 513) Die neu betitelte vierte Version *Lebenslauf des Mannes Baal* aus dem Jahr 1926 steht wiederum ganz im Zeichen von Brechts Zuwendung zur Neuen Sachlichkeit. Ort, Zeit, Figurengestaltung und Stil weichen dabei so eklatant von den vorherigen Fassungen ab, dass man im Grunde von einem neuen, eigenständigen Stück sprechen kann. Die fünfte und letzte Version schließlich, die Brecht für den ersten Band der Ausgabe *Stücke* im Aufbau-Verlag 1955 anfertigte, weist nur geringfügige Veränderungen gegenüber der Fassung von 1919 auf.

---

<sup>1</sup> Zu den Hintergründen der einzelnen Fassung vgl. im Folgenden HILLESHEIM 2001: 69-73.

<sup>2</sup> Vgl. vor allem HILLESHEIM 1993.

<sup>3</sup> Vgl. SCHNELL 1993: 9.

Aufgrund dieser Produktionsgeschichte hat sich in der Forschung folgender Konsens bezüglich der Einordnung der einzelnen Versionen herauskristallisiert: Der ‚Ur-Baal‘ von 1918 ist ein Gegenstück zu Johsts *Der Einsame*, die zweite Fassung von 1919 die antibürgerliche und ästhetisch gelungenste Variante, die dritte von 1922 eine verunglückte Verkürzung der Vorgängerversion, die vierte ein eigenständiger Text der Neuen Sachlichkeit und die fünfte und letzte Bearbeitung schließlich eine geringfügige Variation der zu präferierenden Fassung von 1919. Die vorliegende Untersuchung wird jedoch zeigen, dass der vermeintlich verunglückten Version von 1922 eine wichtige und bisher übersehene Funktion für die poetologische Entwicklung Brechts zukommt, nämlich die implizite Verwerfung einer ästhetizistischen Auffassung von Kunst und Welt. Ehe diese These anhand ausgewählter Textbeispiele belegt werden soll, muss der Begriff des Ästhetizismus jedoch näher bestimmt werden.

## 2. Ästhetizismus, Dekadenz und Asozialität

Die folgenden Ausführungen stützen sich auf Renate Werners Eintrag zum Ästhetizismus im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Aus ästhetikgeschichtlicher Sicht bezeichne dieser Terminus dabei vor allem

die Radikalisierung der Kunstautonomie-Doktrin und die Freisetzung von Literatur/Kunst im Hinblick auf alle moralisch-didaktischen, sozialen oder lebenspraktischen Funktionszuweisungen. (WERNER 2007: 20)

Der Begriff ‚Ästhetizismus‘ umfasst bei genauerer Betrachtung allerdings nicht nur artistische Poetologien, „sondern auch die Lebensentwürfe einer unter dem Vorzeichen des Schönen gesteigerten Subjektivität und Sensibilität“ (ebd.). Ästhetizismus umspannt auf diese Weise Kunst und Leben gleichermaßen und löst somit die strenge Demarkationslinie zwischen beiden Domänen auf. Dieses Paradigma gehe außerdem stets mit einer gewissen Ablehnung von gesellschaftlichen Zwängen und Erwartungen einher, denn

[d]ie Begriffe ‚Ästhetizismus‘ und sein ständiger Begleiter ‚l’art pour l’art‘ waren von Beginn an Kampfbegriffe im literaturpolitischen Streit gegen eine utilitaristische Kunstauffassung. Insofern mit der Doktrin der Asozialität eine radikale Trennung von Ethik und Ästhetik, Kunst und Moral behauptet und Kunst per se als ‚amoralisch‘ vorgestellt wurde, boten die Vertreter einer in diesem Sinne ‚außermoralischen‘ artistischen Kunstauffassung ihren ideologischen Gegnern eine bequeme Angriffsmöglichkeit. (Ebd.)

Diese „Doktrin der Asozialität“ werde vor allem in Werken wie Joris-Karl Huysmans' *À Rebours* (1884), Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890/91) oder in den Romanen von Gabriele D'Annunzio deutlich, die Werner einem *dekadenten Ästhetizismus* zuordnet, der im Vergleich zu anderen Ausprägungen wie folgt beschaffen ist:

Die dekadente Spielart des Ästhetizismus schließt zudem bewusst alles ein, was vor allem die spätidealistische Ästhetik verabscheute: das Häßliche und Monströse, das Amoralische und Verbrecherische, das Pathologische und das Erotisch-Abweichende, das Blasphemische und das Okkultistische werden als Steigerung und Entgrenzung subjektiver Erfahrungsmöglichkeiten und Erweiterung des Schönen begriffen und gestaltet. (Ebd.: 21)

Zentral für den dekadenten Ästhetizismus sei somit ein „Wille zur höchstmöglichen Steigerung der Subjektivitätserfahrung“. Dies kann in seiner extremsten Ausformung auch in Gestalt einer „Apotheose von Destruktion und Gewalt“ erfolgen, wie Filippo Tommaso Marinettis *Manifest des Futurismus* (1909) am prominentesten verdeutlicht (ebd.). Die folgende Analyse wird zeigen, mit welchen Mitteln Brechts *Baal*-Fassung aus dem Jahr 1922 die erwähnten Merkmale eines (dekadenten) Ästhetizismus realisiert.

### 3. Baal als dekadenter Ästhetizist

Das augenscheinlichste Merkmal für Baals Ästhetizismus sind die zahlreichen „Lyrismen“ (HILLESHEIM 2017: 407), die sich nicht nur auf seine Gesangseinlagen beschränken, sondern auch in blumigen Formulierungen zutage treten wie zum Beispiel: „Weiß und reingewaschen von der Sintflut, läßt Baal seine Gedanken fliegen, gleich wie Tauben über das schwarze Gewässer“ (97)<sup>4</sup>. Wendungen dieser Art stehen ganz im Dienst einer gesteigerten Subjektivität und Sensibilität, die im Text jedoch oft jeder Rationalität und Rücksicht auf andere Menschen entbehrt. Dies wird eindrucksvoll in einer Szene deutlich, in der Baal von einem Pfarrer zur Rede gestellt wird, weil er von verschiedenen Viehhändlern dutzende Stiere für ein vorgebliches Kaufgeschäft zusammentreiben wollte. In Wahrheit ist Baal aber nur am ästhetischen Anblick einer großen Stierherde interessiert:

PFARRER: Wozu haben Sie den Schwindel eigentlich ins Werk gesetzt?

BAAL: Wir haben sonst nichts auf der Welt. [...]

PFARRER: Ihre Welt scheint sehr armselig, Mann!

<sup>4</sup> Im Folgenden wird direkt zitiert aus: BRECHT 1989: 83-137.

BAAL: Mein Himmel ist voll von Bäumen und Leibern.

PFARRER: Reden Sie nicht davon. Die Welt ist nicht Ihr Zirkus.

BAAL: Was ist dann die Welt? [...] In der Dämmerung, am Abend. – Es muß natürlich Abend sein und natürlich muß der Himmel bewölkt sein, wenn die Luft lau ist und etwas Wind geht, dann kommen die Stiere. Sie trotten von allen Seiten her, es ist ein starker Anblick. Und dann stehen die armen Leute dazwischen und wissen nichts anzufangen mit den Stieren und haben sich verrechnet: sie erleben nur einen starken Anblick.

PFARRER: Und dazu wollten Sie sieben Dörfer zusammentrommeln?

BAAL: Was sind sieben Dörfer gegen den Anblick? (111)

Ball ist jedes Mittel recht, um einen „starke[n] Anblick“ zu produzieren, da es für ihn „nichts auf der Welt“ gibt, das einen höheren Wert besitzt. Die Welt ist für Baal somit vor allem ein ästhetischer „Zirkus“, in dem seine Mitmenschen freiwillig oder unfreiwillig zu seiner Unterhaltung herhalten.

Die hässliche bzw. monströse Seite von Baals Ästhetizismus manifestiert sich hingegen durch sein abstoßendes Äußeres. Dies wird vor allem deutlich, wenn Baals Geliebte Sophie ihn anfangs mit einem Orang-Utan verwechselt (102f.), oder wenn der Lokalbetreiber Mjurk fragt, „[w]ann je eine so feine Seele in einem solchen Fettkloß gesteckt [hat]?“ (107). Doch auch Baal selbst hegt eine Schwäche für alles Verdrängte und Widerliche, wie er in einer Ballade kundtut, die seinem liebsten Ort auf der Welt gewidmet ist, nämlich dem Abort:

[D]er liebste Ort auf Erden war mir immer der Abort.

Dies sei ein Ort, wo man zufrieden ist

Daß drüber Sterne sind und drunter Mist. (93)

Das Erotisch-Abweichende und für damalige Zeiten Pathologische tritt wiederum in Gestalt der homoerotischen Beziehung in Erscheinung, die Baal zu seinem Freund Ekart pflegt<sup>5</sup>. „Ich liebe dich. [...] Ich mag keine Weiber mehr...“ (125), sagt Baal an einer Stelle zu seinem Freund, und dieser erwidert im Zuge eines Eifersuchtsanfalls Baals pointiert: „Warum soll ich keine Weiber haben? [...] Bin ich dein Geliebter?“ (133)

Das Amoralische und wahrhaft Verbrecherische eines dekadenten Ästhetizismus äußert sich jedoch erst, wenn Ball seine Liebhaberin Sophie auffordert, ihr ungeborenes Kind zu töten („Lege ihn in den Fluß, deinen dicken Leib! Du hast

<sup>5</sup> Vgl. KRUPINSKA 2013: 231.

gewollt, daß ich dich ausspeie. [...] Vergrab es!; 119), wenn er eine junge Frau vergewaltigt (128) oder durch den Eifersuchtmord an seinem Freund Ekart (134).

Taten dieser Art bekümmern Baal jedoch nicht („Ich muss diese kleine Affäre im Rücken lassen.“; ebd.), da er offenkundig an keinen Gott glaubt und sich stattdessen wiederholt in Blasphemie übt. So antwortet er einem Bettler auf die Frage, ob er an Gott glaube, schlicht: „Ich glaube immer an mich. Aber man kann Atheist werden.“ (122) Ohne Religion und ohne ein moralisches Fundament huldigt Baal einzig und allein dem alles vernichtenden Exzess, wie unter anderem in dieser poetischen Verklärung der (Selbst-)Zerstörung deutlich wird:

Ich kämpfe bis aufs Messer. Ich will noch ohne Haut leben, ich ziehe mich noch in die Zehen zurück. Ich falle wie ein Stier: Ins Gras, da, wo es am weichsten ist. Ich schlucke den Tod hinunter und weiß von nichts. (117)

Letzten Endes scheitert Baal jedoch an den Ansprüchen seines dekadenten Ästhetizismus. Denn in der letzten Szene des Stücks, in der er aufgrund seiner Alkoholexzesse im Sterben liegt, erträgt Baal es nicht, allein aus der Welt zu gehen. „Könnt ihr nicht noch etwas dableiben?“ (137), fragt er drei Holzfäller, die ihn in einer Hütte aufgenommen haben und ihn verspotten, statt ihm Mitleid zu spenden: „Sollen wir Mama spielen? – Willst du Schwanengesang von dir geben? [...] Weißt du was? Verreck allein!“ (Ebd.) Mit letzter Kraft kriecht Baal allein aus der Hütte, um noch einmal die Sterne zu sehen, wird dabei aber von Schuldgefühlen wegen seines Mordes an Ekart übermannt („Mama! Ekart soll weggehen“; ebd.) und versucht panisch, diese zu verdrängen („Ich bin keine Ratte.“; ebd.).

Brecht lässt auf diese Weise seinen Protagonisten an dessen Asozialitäts-Doktrin selbst zugrunde gehen. Die indirekte Verurteilung Baals und die programmatische Verwerfung seines dekadenten Ästhetizismus werden jedoch vor allem evident, wenn man die Veränderungen genauer betrachtet, die Brecht zwischen der Vorgängerversion aus dem Jahr 1919 und der behandelten Version vorgenommen hat.

#### **4. *Baal* (1919) vs. *Baal* (1922)**

Dieter Schmidt schreibt in seiner 1966 veröffentlichten Monografie zu *Baal* und dem jungen Brecht – welche die erste umfangreiche Untersuchung zu dieser Thematik darstellt –, dass die unterschiedlichen Fassungen des Dramas

ein exemplarisches Zeugnis für den Weg Brechts vom expressiven Anfang bis zur Sachlichkeit des technischen Zeitalters und – weitgehend – zur marxistischen Ausdeutung gesellschaftlicher Verhältnisse [darstellen] (SCHMIDT 1966: 58f.).

Der Version aus dem Jahr 1922 kommt dabei eine besondere Funktion zu. Denn während die nach Meinung der Forschung komplexere Fassung von 1919 zwischen Sozialkritik<sup>6</sup> und Hedonismus<sup>7</sup> changiert, konzentriert sich die drei Jahre ältere Bearbeitung vornehmlich auf die destruktiven Folgen von Baals dekadentem Ästhetizismus.

Dies zeigt sich zum einen, wenn man die Streichungen betrachtet, die Brecht zwischen diesen beiden Versionen durchgeführt hat. So fehlt beispielsweise in der 1922-Fassung die programmatische erste Szene des Dramas, in der Baal als viel versprechender Dichter zu einer großbürgerlichen Soirée eingeladen wird. Nach einer anfänglichen Begeisterung der Gäste für die „raffinierte Einfachheit“ und „das Diabolische“ (22)<sup>8</sup> seiner Verse stoßen Baals Äußerungen („Warum soll euer Kot immer besser sein als euer Fressen?“ [...] Tut nicht so, ihr seid auch Säue, und das gefällt mir.“; 24f.) auf vehemente Ablehnung („Schämen Sie sich! – Wissen sie nicht, was sich gehört?“; 26). Diese Szene dient zur Entlarvung einer bildungsbürgerlichen Doppelmoral, die das Asoziale in der Kunst feiert, aber Fehlverhalten und Provokationen im echten Leben streng sanktioniert. Durch die Streichung dieser Szene verliert Baal seine Funktion als Zerrspiegel einer vermeintlich gebildeten Bourgeoisie. Die 1922-Version beginnt nach dem einleitenden Choral stattdessen mit einem Gespräch im Haus des Tierhändlers Mech, wo Baals Trunksucht und sein derbes Benehmen wesentlich länger toleriert werden als bei der Soirée („Sie sind auch im Trinken vielversprechend!“; 88). Auf diese Weise fällt die sozialkritische Komponente weg, die Baals rücksichtsloses Verhalten zumindest teilweise legitimierte.

Auch der Lokalbetreiber „Neger John“ (47) fehlt in der späteren Version. Dieser wird als skrupelloser und betrügerischer „Kapitalist“ (ebd.) präsentiert, der Baal mit einem falschen Vertrag über den Tisch zieht („Sie haben sich durch Unterschrift betrügerischer Manipulation schuldig gemacht und sind in meiner Hand.“; 50) und an künstlerischer Qualität nicht interessiert ist („Mit Talent verstimmt man die Leute nur. Denn wer anders interessiert sich für ernste Kunst als Literaten?“; 49). Die frühere Fassung inszeniert Baal vor diesem Hintergrund als einen ‚ernsten‘ Künstler, dessen Benehmen und Weltanschauung einen

---

<sup>6</sup> Vgl. PÄTHE 2016: 157.

<sup>7</sup> Vgl. VANHELLEPUTTE 1997: 124f.

<sup>8</sup> Hier und künftig wird aus: BRECHT 1989 zitiert, mit jeweiliger Seitenangabe in Klammern.

Gegenentwurf zur intriganten und seelenlosen Profitgier des Kunstbetriebs darstellt. Der Lokalbetreiber der 1922-Version Mjurk übervorteilt Baal hingegen nicht und wirkt deutlich weniger diabolisch (106 ff.). Durch den Wegfall dieser Kontrastfigur wird Baals rücksichtsloses Verhalten erneut delegitimiert.

Die wichtigste Streichung stellt jedoch mit Abstand der Wegfall von Baals Mutter dar. Diese kritisiert in der 1919-Fassung wiederholt den Lebensstil ihres Sohnes und appelliert oftmals erfolgreich an sein Mitgefühl und Gewissen: „Mutter! Entschuldige! [...] Nicht weinen, Mutter!“ (36), „Ich werde ein ordentliches Haus kaufen, einen Garten dazu, und du bekommst eine Magd. Was sagst du?“ (73) Der Tod seiner Mutter erschüttert Baal sogar so sehr, dass er kurz darauf ein küssendes Paar auf einer Parkbank zurechtweist: „Schämen Sie sich! Das ist unsittlich.“ (74) Die Mutter-Szenen vermenschlichen Baal auf diese Weise und deuten einen inneren Konflikt, ja sogar ein Besserungspotenzial an, wodurch die Sympathie des Rezipienten für Baal wieder etwas ins Positive gelenkt wird. Diese relativierenden Momente brechen durch die Tilgung der Mutterfigur gänzlich weg.

Neben den genannten Streichungen gibt es jedoch auch wichtige Änderungen und Ergänzungen, die Baals dekadenten Lebensstil noch deutlicher in ein negatives Licht rücken. So fügt Brecht dem Stück die kurze Szene „Junge Haselsträucher“ hinzu, in der Baal aus Eifersucht die junge Geliebte seines Freundes Ekart vergewaltigt, wie aus der Regieanweisung *„Faßt sie an beiden Armen, schleift sie ins Gebüsch“* (128) hervorgeht. Neu ist auch die Szene „10° ö. L. von Greenwich“, in der Baal kurz nach dem Mord an Ekart auf der Flucht ist und seine grauenhafte Tat auf zynische Weise verdrängt: „Ich muß die kleine Affäre im Rücken lassen. Weiter!“ (134) Brecht verleiht seiner Hauptfigur damit noch mehr Brutalität und Kaltblütigkeit als in der Vorgängerversionen. Hinzu kommt, dass Baal in der 1919-Fassung kurz vor seinem Tod scheinbar doch noch zu Gott findet, wie der wiederholte Ausruf „Lieber Gott“ (82) nahe legt, während er in der Bearbeitung von 1922 mehrfach nur sich selbst huldigt: „Lieber Baal!“ (137) Auf diese Weise bleibt die Figur ihrem amoralischen Atheismus bis zum bitteren Ende treu.

## 5. Vom Ästhetizismus zum Marxismus

Anhand der ausgeführten Streichungen, Änderungen und Ergänzungen der 1922-Version gegenüber den vorherigen Fassungen kann eine klare Tendenz rekonstruiert werden: Der dekadente Ästhetizismus der Hauptfigur Baal wird zunehmend delegitimiert und somit moralisch angeprangert. Innerhalb der Werkgenese Brechts kann diese Entwicklung als eine Verwerfung der

ästhetizistischen Kunstauffassung begriffen werden, die in der Weimarer Republik eine wichtige poetologische Strömung war. Dieser Umstand wird vor allem deutlich, wenn man Brechts Hinwendung zur Neuen Sachlichkeit ab Mitte der 1920er Jahre und später zum Marxismus betrachtet. Denn mit diesem Paradigmenwechsel vollzieht sich nichts Geringeres in Brechts Œuvre als die Abkehr von einem streng autonomen Kunstbegriff und die Hinwendung zu einer ideologischen Fundierung, die der Literatur vor allem einen funktionalen „Gebrauchswert“ (BUCK 2010: 251) zuschreibt. Dieser marxistische Gebrauchswert ist konstitutiv für Brechts episches Theater und erklärt auch die fehlende „Weisheit“ (Brecht 1989: 517), die er noch 1955 seinem *Baal* vorwirft.

Dieser Vorwurf liegt vor allem darin begründet, dass der dekadente Ästhetizismus Baals aus Sicht eines utopischen Marxismus lediglich als Negativbeispiel für die Gefahren einer amoralischen Kunstautonomie fungieren kann, die auch vor dem echten Leben nicht haltmacht.<sup>9</sup> Vor diesem Hintergrund erscheinen die vulgären autobiografischen Lieder Baals im Stück weniger als eine Zelebrierung artistischer Freiheit, sondern vielmehr als ein programmatischer Abgesang Brechts auf den (dekadenten) Ästhetizismus einiger Zeitgenossen. So besehen, stellt *Baal* (1922) ein wichtiges Überwindungs- und Umbruchstück für Brechts Schreiben dar.

Das Spannungsverhältnis zwischen ästhetizistischer Kunstautonomie und ideologischem Gebrauchswert, das ausschlaggebend für Brechts lebenslange Unzufriedenheit mit dem *Baal*-Stoff war, ist äußerst bezeichnend für die konkurrierenden Kunstauffassungen und den daraus resultierenden ästhetischen Pluralismus in der Literatur der Weimarer Republik.

## Literatur

### *Primärliteratur*

BRECHT, Bertolt (1989): Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht et al. Bd. 1: Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

### *Sekundärliteratur*

BUCK, Theo (2010): Autonomie und Gebrauchswert des Gedichts am Beispiel von Gottfried Benn („Ein Wort“) und Bertold Brecht („Auf einen chinesischen

---

<sup>9</sup> Vgl. VASSEN 2006: 213, der postuliert, dass die Vermischung von „Weisheit und Bosheit“ in *Baal* „jenseits von Marxismus, Parabelform und Lehrhaftigkeit“ operiert und dass dies ein Grund dafür sei, weshalb der Stoff „bis heute überaus lebendig“ geblieben ist.

- Theewurzellöwen“). In: DERS. (2010): Streifzüge durch die Poesie. Von Klopstock bis Celan. Gedichte und Interpretationen. Köln: Böhlau, S. 251-262.
- HILLESHEIM, Jürgen (1993): Geschichtspessimismus und fatalistische Vitalität. Georg Büchners *Dantons Tod* und Bertold Brechts *Baal* im Horizont der Philosophie Arthur Schopenhauers. In: DERS. (2017): Von Baal zu Baal. Fünfundzwanzig Studien – Fünfundzwanzig Jahre Brecht-Forschungsstätte Augsburg. Hg. v. Helmut KOOPMAN. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Brecht – Werk und Kontext 2/2017), S. 15-36.
- HILLESHEIM, Jürgen (2001): Baal. In: Jan Knopf (Hg.) (2001): Brecht-Handbuch. 5 Bände. Bd. 1: Stücke. Stuttgart: Metzler, S. 69-86.
- HILLESHEIM, Jürgen (2017): „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus...“: Brechts Baal und die Winterreise von Wilhelm Müller und Franz Schubert. In: DERS. (2017): Von Baal zu Baal. Fünfundzwanzig Studien – Fünfundzwanzig Jahre Brecht-Forschungsstätte Augsburg. Hg. v. Helmut Koopman. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Brecht – Werk und Kontext 2/ 2017), S. 403-416.
- KRUPINSKA, Grazyna (2013): Männlichkeitsbilder bei Brecht. Zu den Dramen *Baal* und *Trommeln in der Nacht*. In: Rippey, Theodore F. (Hg.) (2013). Nähe und Distanz. Das Brecht-Jahrbuch 38. Wisconsin: University of Wisconsin Press, S. 226-243.
- PÄTHE, Thorben (2016): Die Verabschiedung des Götzen. Zur Negation der bürgerlichen ‚verkehrten Welt‘ in Brechts *Baal* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: Päthe, Thorben/ Pornschlegel, Clemens (Hg.) (2016): Zur religiösen Signatur des Kapitalismus. Religiöse Ordnungsmodelle der Moderne. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 157-180.
- PICKERODT, Gerhardt (2005): Goethes Torquato Tasso und Brechts Baal. Der Beruf des Dichters in der theatralischen Repräsentation. In: Martin, Ariane/ Roßbach, Nikola (Hg.) (2005): Begegnungen: Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters. Tübingen: Francke, S. 159-170.
- SCHMIDT, Dieter (1966): „Baal“ und der der junge Brecht. Eine textkritische Untersuchung zur Entwicklung des Frühwerks. Stuttgart: J.B. Metzler.
- SCHNELL, Axel (1993): „Virtuelle Revolutionäre“ und „Verkommene Götter“. Brechts „Baal“ und die Menschwerdung des Widersachers. Bielefeld: Aisthesis.
- VANHELLEPUTTE, Michel (1997): „Baal“ und der Hedonismus des jungen Brecht. In: Ders.: Engagement, Formgefühl, Humanität. Ausgewählte literaturwissenschaftliche Studien. Festschrift. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 114-125.
- VASSEN, Florian (2006): Was gibt's da zu lachen? Der Narr und die verkehrte Welt in Bertold Brechts Baal. In: Hillesheim, Jürgen (Hg.) (2006): Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller. Das Brecht-Jahrbuch 31. Wisconsin: Wisconsin University Press, S. 195-218.
- WERNER, Renate (2007): Ästhetizismus. In: Klaus Weimar (Hg.) (2007): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin: de Gruyter, S. 20-23.

# Männlichkeitskonstruktionen in Ernst Tollers Dramen *Der deutsche Hinkemann (1923)* und *Der entfesselte Wotan (1923)*

Anna Sator

**ABSTRACT:** The social changes that took place throughout the Weimar Republic Era affected gender roles in their depth – not only the image of the New Woman arose, but at the same time the traditional image of the heroic soldier was questioned. New images of a more sensual masculinity coexisted with the old ones. Dramatic texts and the theatre in particular were and are predestined spaces to try out new forms of gender roles and characters. For instance Ernst Toller's *Hinkemann* is one of the first plays to address the effects of disability caused by war on ideas of masculinity as well as individual fates. Alongside this tragic illustration of the effects of missing representation and failing identification with the hegemonic idea of masculinity Toller wrote a comedy on the same hegemonic masculinity of the war hero in the same year. In *Der entfesselte Wotan* an unsuccessful hairdresser manages to gain power through founding an emigration society and staging himself as the messianic leader of this company. The analysis of the two dramatic texts points out that fictional texts are an important mirror of social change and especially the theatre is the place where new concepts of gender are staged and discussed.

**KEYWORDS:** Drama, Ernst Toller, Men's Studies, hegemonial masculinity, heroic masculinity

## 1. Einleitung

Werden die Schlagworte *Weimarer Republik* und *Geschlecht* zusammen genannt, so ist wohl die erste Assoziation vieler Personen die Neue Frau als Sinnbild der weiblichen Emanzipation und des gesellschaftlichen Wandels. Doch waren es eben nicht nur die Rollenbilder weiblicher Personen, die in den Jahren der Weimarer Republik zur Disposition standen, sondern auch die Konstruktion von Männlichkeit war im Wandel begriffen, wie auch die Konstellationen zwischen den unterschiedlichen Männlichkeitsentwürfen. Im folgenden Beitrag möchte ich einige dieser Männlichkeitskonstruktionen am Beispiel zweier Dramen von Ernst

Toller untersuchen. Zunächst wird der Begriff der hegemonialen Männlichkeit in einem kurzen theoretischen Abriss eingeführt, und mit der historischen Kontextualisierung der Dramen die Grundlage für die eigentliche Textanalyse gelegt. Diese folgt im nächsten Schritt für einzelne Figuren beider Dramen und wird, um zu Fazit zu gelangen, wieder an den historischen Kontext rückgekoppelt.

## 2. Theoretischer Abriss: Männlichkeitsforschung

Als erstes stellt sich hier die Frage, wie man sich der Repräsentation von Geschlecht überhaupt theoretisch annähert. Zunächst einmal wird in diesem Zuge zwischen *sex* und *gender* unterschieden, das heißt zwischen einem biologischen und einem gesellschaftlichen Geschlecht.<sup>1</sup> Letzteres steht für die Analyse von Männlichkeit im Fokus. Gender umfasst gesellschaftlich geformte Identitätskonzepte, die männlich oder weiblich gelesen werden. Der vorliegende Beitrag orientiert sich stark am Konzept der hegemonialen Männlichkeit der Soziologin Raewyn Connell. (CONNELL 2015) Sie postuliert, dass alle Gesellschaften kulturelle Bewertungen des Geschlechts kennen, aber nicht in allen das Konzept „Männlichkeit“ existiert. Männlichkeit ist zu verstehen als ein Begriff, der

in seinem modernen Gebrauch [beinhaltet], dass das eigene Verhalten davon abhängt, was für ein Typ von Mensch man ist. Das hieße, dass sich ein unmännlicher Mensch anders verhalten würde: eher friedlich als gewalttätig, eher versöhnlich als dominant, kaum in der Lage, einen Fußball richtig zu treffen, nicht interessiert an sexuellen Eroberungen, und so weiter. [...] Aber das Konzept weist auch eine innere Relationalität auf. Ohne den Kontrastbegriff „Weiblichkeit“ existiert „Männlichkeit“ nicht. Eine Kultur, die Frauen und Männer nicht als Träger und Trägerinnen polarisierter Charaktereigenschaften betrachtet, zumindest prinzipiell, hat kein Konzept von Männlichkeit im Sinne der modernen westlichen Kultur. (CONNELL 2015:199-120)

Somit ist Männlichkeit, entsprechend dem Versuch einer kurzen Definition nach Connell, eine der möglichen Positionen im Geschlechterverhältnis. Damit schließt Männlichkeit auch alle Praktiken ein, durch die eben diese Position eingenommen wird, wie auch deren Auswirkungen auf die eigene körperliche Erfahrung, auf die Identität und Kultur jeder Person. Doch ist Männlichkeit keine einheitliche Position, sondern spaltet sich in verschiedene sich ebenso

---

<sup>1</sup> An dieser Stelle soll darauf verwiesen werden, dass es mittlerweile auch theoretische Ansätze gibt, die versuchen, diese binäre Aufteilung zweier konstruierter Kategorien ebenso aufzuheben, vgl. SCHNEIDER/ BALTES-LÖHR 2018: 17-40.

untereinander in einem Verhältnis befindende Konstruktionen. Eine dieser Konstruktionen ist die Hegemoniale Männlichkeit. Connell definiert hegemoniale Männlichkeit als „jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis [...], welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).“ (CONNELL 2015: 130) Sie ist also eng verbunden mit den Begriffen Autorität und Gewalt. Neben der Hegemonie gibt es noch die Positionen der Unterordnung, welche meist auf homosexuelle Männer bezogen wird, die Position der Komplizenschaft, das heißt all derer, die selbst dem Ideal der hegemonialen Männlichkeit nicht zu hundert Prozent entsprechen, aber diese mit stützen, da sie von ihrer Machtstruktur profitieren. Und schließlich die Position der Marginalisierung, die als intersektionale Kategorie Männlichkeiten umfasst, die z.B. aufgrund ihrer Klassenzugehörigkeit weniger anerkannt werden. (CONNELL 2015: 129-135)

Doch was bedeutet dies für die Analyse von dramatischen Texten? Zum einen sind literarische Texte als „Archive des Wissens über das Geschlecht“ (KRAMMER 2018: 15) zu sehen, da sie nicht nur durch den historischen Kontext, in dem sie entstanden sind, geprägt sind, sondern die Diskurse in dieser Zeit und darüber hinaus selbst prägen können. Dies gilt gerade für Dramen, die immer auch einen Aushandlungsort neuer Geschlechter-konzeptionen darstellten – sei es von empfindsamen Väterfiguren wie in Lessings *Miss Sara Sampson* oder dem Spielraum weiblicher politischer Macht in *Ulrike Maria Stuart* von Elfriede Jelinek. Konkret sollen im Folgenden die Figurenkonstellationen und Machtverhältnisse innerhalb der zwei Dramen Tollers betrachtet werden. Weiter sollen die explizit figuralen Charakterisierungen der Figuren betrachtet werden, da der Analyse nur die Textfassungen der Dramen zugrunde liegen.

### 3. Historischer Kontext

Am Ende des von vielen euphorisch herbeigesehnten Krieges standen 1918 nicht die glanzvollen deutschen Siegerhelden, sondern eine immense Zahl an Toten und körperlich wie psychisch versehrten Menschen. Obwohl die Hoffnung auf eine Heroisierung durch den Krieg nicht erfüllt worden war, blieb das Ideal des wehrhaften deutschen Soldaten dominant in den Geschlechterdiskursen der Zeit. (KIENITZ 2016: 172-174) Maßgeblich wurde dieses Bild unter anderem von Ernst Jüngers Bild des Soldaten in seinem Roman *In Stahlgewittern* geprägt. Durch die Dominanz dieses Bildes wurden gleichzeitig jegliche Traumata und Negativerfahrungen durch den Krieg verdrängt und in der Folge auch das Bild des Kriegsinvaliden negativ konnotiert und marginalisiert. Denn dieser

symbolisierte ja durch die pure Anwesenheit seines Körpers die Niederlage und sollte somit gar nicht oder nur wieder funktionsfähig – also als Erfolgsgeschichte – sichtbar sein. (KIENITZ 2016: 178-179) Neben den fatalen Auswirkungen des Krieges wurden auch allgemeine Modernisierungsprozesse als Herausforderungen der traditionellen Ordnung wahrgenommen. Schon um die Jahrhundertwende war die Krise der Männlichkeit ausgerufen worden. (SÖLL 2016 :19) Durch weibliche Emanzipationsbewegungen wie auch den strukturellen Wandel der Gesellschaft kam auf diese Weise die Legitimation für vermeintlich natürliche Machtverhältnisse ins Wanken. Der Arbeitsmarkt öffnete sich weiblichen Angestellten, die somit auch die öffentliche Sphäre mit vereinnahmten. Dies schuf zumindest für einen kleinen Teil der Frauen auch einen Spielraum finanzieller Unabhängigkeit und Selbstbestimmung. Und auch der politische Raum wurde mehr von Frauen beansprucht, wenn auch mit heftiger Gegenwehr von verschiedensten Seiten. (BOCK 2005: 241-242) Doch auch wenn die biologistisch begründete Geschlechterdifferenz als Konstrukt Risse bekommen hatte, bleiben im Denken der Zeit doch traditionelle Rollenbilder dominant: Die Frau als Hausfrau und Mutter, verhaftet in der privaten Sphäre und als fürsorglich, passiv und impulsiv gelesen, und der Mann als Versorger und Beschützer, mit männlich gelesenen Qualitäten wie Rationalität, Aggression, Aktivität und Konkurrenzverhalten und der Verortung im öffentlichen Raum. (FREVERT 2007: 166) Diese Aushandlungsprozesse von Geschlechterkonstruktionen und -beziehungen spiegeln sich – wie in einer Vielzahl der literarischen Werke der Zeit – auch in den Dramen Ernst Tollers. Ausgewählt wurden zwei sehr populäre und aufsehenerregende Werke, nämlich *Der deutsche Hinkemann* und *Der entfesselte Wotan*. Diese Auswahl bietet zudem noch einen Einblick in die Gestaltung von Geschlecht in verschiedenen Spielarten des Dramas – der Tragödie und der Komödie.

#### 4. Der deutsche Hinkemann

Als erstes wird Tollers als Tragödie betitelter *Hinkemann* betrachtet. Die Tragödie verhandelt den verzweifelten Versuch des Kriegsinvaliden Eugen Hinkemann, wieder einen Platz in der Gesellschaft zu finden, vor allem Arbeit, um seine Frau Grete versorgen zu können. Eugen Hinkemann verliert im Krieg durch einen „Heldenschuß“ (I, 1: 194)<sup>2</sup> sein Geschlecht. Durch diese Verletzung nimmt er sich selbst nicht mehr als gesunden und vollwertigen Menschen wahr, was zum einen zu einer immensen Angst vorm Verlachen durch andere führt. Diese Angst

---

<sup>2</sup> Zitiert wird hier Akt und Szene, wie auch Seitenzahl in der Werkausgabe.

projiziert er vor allem auf seine Frau Grete, die selbst überfordert mit der Situation ist und sich in ihre Religion flüchtet, um überhaupt weiter Sinn im Leben finden zu können. Aber die Erfahrung der Verletzbarkeit und der damit einhergehenden eigenen Abwertung bringt Eugen Hinkemann auch die Erkenntnis der menschlichen Blindheit gegenüber dem Leid anderer: „Als ich gesund war, erschien mir das alles, als müßte es so sein. Nun ich ein Krüppel bin, weiß ich: Es ist etwas Ungeheuerliches [...]. Wie mit Blindheit geschlagen ist der gesunde Mensch.“ (I, 1: 193-194) Somit gewinnt Eugen Hinkemann die Fähigkeit der Empathie und Fürsorge, die eigentlich weiblich konnotiert sind. Allerdings scheint ihn diese neu gefundene Empathie vor allem Tieren gegenüber auch noch sehr zu überwältigen und sein Gefühl der Ohnmacht noch zu verstärken. Ein zentraler Punkt des Stückes ist, dass die Verletzung Eugen Hinkemanns nach außen nicht erkennbar ist. So wird er von den anderen Figuren weiter als kräftiger attraktiver Mann wahrgenommen, solange diese nicht um sein fehlendes Geschlecht wissen. In Eugen Hinkemanns Angst vor dem Verlachen zeigt sich der gesellschaftliche Druck, als männliche Person zu funktionieren nicht nur in Form körperlicher Arbeit, sondern auch hinsichtlich männlicher Potenz.

Was denn... was weinst du denn, Weib? [...] Weil die Menschen mit Fingern auf mich deuten würden wie auf einen Clown, wüßten sie, wie es um mich bestellt ist? Weil mich der Heldenschuß einer verfluchten Kreatur zum elenden Krüppel... zum Gespött machte? (I, 1: 194)

Es ist Eugen Hinkemanns Freund Paul Großhahn, die dritte zentrale Figur des Stückes, die durch Grete gleich zu Beginn des Stückes von der vermeintlichen Unmännlichkeit Eugen Hinkemanns erfährt. Paul Großhahn wird als eloquenter, aber grober Arbeiter eingeführt, der sich durch klar männlich konnotierte Eigenschaften wie Aggression, Dominanzverhalten und Konkurrenzdenken auszeichnet. Das zeigt sich zum einen in seinem vereinnahmenden Werben um Grete bzw. seinem Besitzanspruch an sie, aber auch in seiner Reaktion auf deren Abweisung, durch Beleidigungen Gretes. Seine Ohnmacht als Arbeiter gleicht er unter anderem durch Herrschaftsphantasien und Dominanzverhalten gegenüber den Maschinen aus, mit denen er arbeitet:

Ich bin der Herr und nicht die Maschine. Wenn ich an der Maschine stehe, packts mich mit Teufelslust: Du musst den Knecht da fühlen lassen, daß du der Herr bist! Dann treibe ich das heulende und surrende und stöhnende Ding bis zur äußersten Kraftleistung, daß es Blut schwitzt [...]. (I,1: 196-197)

Im weiteren Verlauf sieht Paul Großhahn Eugen Hinkemann bei seiner neuen Arbeit auf dem Rummel. Dort wird er als Homunkulus inszeniert:

Homunkulus, deutscher Bärenmensch! Frißt Ratten und Mäuse bei lebendigem Leibe vor Augen des verehrten Publikums! Der deutsche Held! Die deutsche Kultur! Die deutsche Männerfaust! Die deutsche Kraft! Der Liebling der eleganten Damenwelt! (II, 3: 203)

Auch an dieser Stelle ist wieder die Verschränkung von Männlichkeit, Heldentum und intaktem Körper und damit verbundener (Mannes-)Kraft zu erkennen. Zudem wird auch die Bestätigung durch weibliche Personen als Teil der Männlichkeitskonstruktion ersichtlich.

Die beiden männlichen Figuren stehen sich äußerlich ebenbürtig gegenüber, jedoch wird Eugen Hinkemann durch sein fehlendes Geschlecht seine Männlichkeit von jenen, die darum wissen, aberkannt. Dadurch verliert er nicht nur seinen Status als eines Kriegshelden, sondern auch seinen Anspruch auf seine Frau, da er den ehelichen Pflichten nicht mehr nachkommen kann und weder in der Lage ist, Kinder zu zeugen noch seine Frau zu versorgen. Eugen Hinkemann wird durch die Verlusterfahrung zu einem empathischeren Menschen, geht aber an seiner Erkenntnis um die Grausamkeit der Welt zugrunde. Da er lediglich auf sein eigenes Leid fixiert ist, erkennt er das seiner eigenen Frau nicht. Grete Hinkemann leidet an ihrer Position als einer Arbeiterfrau sehr und ist wie ihr Ehemann nach außen hin gesund, innerlich jedoch zerrissen und traumatisiert und fühlt sich von den anderen Figuren abgewiesen. Da Eugen Hinkemann diesen Umstand aber nicht erkennt, kann er sie am Ende nicht von ihrem Suizid abhalten.

## 5. Der entfesselte Wotan

Auch in Toller Komödie *Der entfesselte Wotan* findet sich die Figur der zurückhaltenden Ehefrau, die aber weitaus unterwürfiger als Grete Hinkemann ist und eher als unmündiges Kind dargestellt wird. Doch auch ihr Schicksal spielt sich im Hintergrund ab, aber fest verwoben mit dem des Protagonisten Wotan. Die Komödie handelt von einem Friseur namens Wilhelm Dietrich Wotan, der seinen Beruf an den Nagel hängt und eine Auswanderungsgenossenschaft gründet, durch welche er gesellschaftlichen Einfluss und zuvor nie vorstellbare Macht erlangt. Zentral im Verlauf der Handlung ist aber nicht nur die Figur Wotans, sondern auch die des von Wolfblitz, einem Offizier a. D., und des Kaufmanns Schlem, die als Charaktere prototypisch für Militarismus bzw. Opportunismus stehen. Die beiden letzteren unterstützen Wotan bei seinem Aufstieg unter anderem durch die gelungene öffentliche Inszenierungen seiner vermeintlichen soldatisch heroischen Männlichkeit. Diese im Stück positiv

konnotierte Männlichkeit selbst wird aber durch ihre Einbettung in eine Komödie, die das soldatisch heroische Männerbild der völkisch rechten Szene karikiert, in Frage gestellt.

Wotan als Protagonist der Komödie wird in einem Vorspiel durch die Gottheit Wotan persönlich auf die Bühne geholt. Er erscheint in archaischer Ausstattung mit Fell, Schwert und Trinkhorn:

*Wotan, vom Lasso herangezogen, tritt vor. Er ist bekleidet mit einem Wildkatzenfell, quer über seine nackte Brust geschürzt; mit einem Bardenhelm, geziert von mächtigen Hörnern. An seiner linken Seite ein mordstrumm Schwert. An seiner rechten Seite ein mordstrumm Trinkhorn. (Wotanisches Impromptu: 239)*

Diese Aufmachung führt ihn als Helden der germanischen Mythologie ein und positioniert ihn zugleich als Kriegshelden. Während der Weimarer Republik hatte die Figur des Tatmenschen, die sich auch in Wotan spiegelt, eine prominente Stellung in den Kreisen der völkischen Bewegungen. (SÖLL 2016: 11) Ein Tatmensch – immer als Mann gedacht, da Aktivität und Tat männlich gelesene Attribute sind – vereint Kraft und Geist in der eigenen Person zu großer Schaffenskraft. Als ein solcher sieht sich auch Wotan, wobei den Rezipierenden des Stückes im Verlauf deutlich wird, dass seinen Worten eigentlich selten Taten folgen. So postuliert er seiner Frau gegenüber stolz: „Des starken Mannes Anfang: Tat!“ (Allegro: 245) und erklärt ihr doch nur weiter seinen großen Plan, den Urwald zu zivilisieren.

Die Idee, Europa zu verlassen, kommt ihm aber erst durch die Begegnung mit einem fremden Gast seines Friseursalons, der diesen fluchtartig und mit Schmähreden auf das verkommene Europa verlässt und sein Vorhaben, nach Brasilien auszuwandern mit Wotan teilt. Wotan eignet sich die Utopie der Inbesitznahme des unberührten Urwaldes und den Wunsch auszuwandern sofort an und verkündet diesen seiner Frau Mariechen als seinen eigenen Geistesblitz. Schnell verfällt er in Erlöserphantasien und setzt sich selbst mit Noah gleich:

*Ein Mann hieß Noah! Ein anderer wird Wotan heißen! [...] Der edle Mensch hat nichts mehr zu suchen in Europa! Der Schuft gedeiht hier, der Heuchler setzt Speck an, der Schieber polstert den Hintern mit französischem Schinken! Frauen bekleiden die lustseuchezerfressenen Beine mit seidenen Unterhosen ... Mariechen, in Europa wohnt kein Gott mehr. (Allegro: 243)*

Er ist von seiner Mission als eines Führers in eine neue Zivilisation überzeugt, vor allem davon, dass ihm alle folgen werden. Durch das Scheitern seine

früheren Ideen sieht er sich nur mehr in seinem Tatendrang bestätigt, denn in seinen Augen kam dieses Scheitern dem ruchlosen Fällen „einer germanischen Eiche“ durch die „dreihundert Weisen von Zion“ gleich. (Allegro: 244) Er zieht immer wieder eine klare Grenze zwischen jüdischen Menschen und den seiner Meinung nach edlen Menschen, und sieht sich als Inbegriff des Deutschen in seiner Entfaltungsmöglichkeit durch eine jüdische Verschwörung beschnitten. Im Rahmen dieser Darstellungen wird auch ein altes Angstnarrativ der fremden Männlichkeit bedient: „Sie werden das blauäugige Heldenweib in ihr schmutziges Bett zerren!“ (Ebd.) Das hier gezeichnete Bild fremder bzw. anderer Männlichkeit wird zum einen mit einer potentiellen Gefährdung der *eigenen* Frauen verbunden und darüber hinaus aber auch mit der Vorstellung, dass diese Fremden einen unkontrollierten Sexualtrieb hätten.

Die Auswanderungsgenossenschaft richtet sich natürlich in erster Linie auch nur an „Bürgersmänner“ (ebd.), die in Brasilien jeweils ihre Wünsche erfüllt bekommen sollen:

Dem Offizier stiehlt man sein Recht auf Krieg. In Brasilien kann er Krieg führen gegen Eingeborene nach Herzenslust! Dem Rentner sein Recht auf Golddividende. Wo bekommt er sie? In Brasilien. Dem Beamten stiehlt man Titel und Orden. Dem Adel Ministerposten. [...] Der Jugend, der Jugend: Soldatenspiel und Heldenverehrung und Räuberlust. Ich werde Europa retten in Brasilien! (Allegro: 244-245)

Die Männlichkeitskonstruktion Wotans hängt also eng mit jenen Machtstrukturen zusammen, denen nun vermeintlich durch die republikanische Ordnung die Legitimationsgrundlagen entzogen wurden. Zentral für diese Männlichkeit ist das soldatisch Kriegerische. Dieses ist auch Teil des Begehrens der Kolonisation und spiegelt zum einen die Dominanz des deutschen Kriegshelden und zum anderen aber auch die vermeintliche Zivilisationsaufgabe dieser als *edle Menschen* gegenüber den abgewerteten *Eingeborenen*. So wartet Brasilien seiner Meinung nach nur auf das Kommen der deutschen Siedler:

Ich kann treuen Gewissens sagen: Ich besitze den Urwald schon! Die brasilianische Regierung wird ihre Arme öffnen in jubelnder Ekstase: Willkommen, teutscher Pionier! (Allegro: 245)

Die erste Person, die neben Marie zu seiner Genossenschaft stößt, ist der Offizier a. D. von Wolfblitz. Diesen umgarnt er beim Bartstutzen mit der Betonung der Wichtigkeit soldatischer Ehre und der Bekräftigung seiner eigenen Autorität als Führer durch „Log je mein männlicher Mund?“ (Allegro: 247) Weiter in diesem Dialog wird auch die klare männliche und sexuelle Konnotation des Siedlertums erkennbar: Die Besiedlung des Urwalds wird als „Einbruch in Gefilde keuscher

Erde“ (ebd.) bezeichnet und das zu kolonisierende Land somit mit einem jungfräulichen Frauenkörper, der durch aggressive Zivilisierung vereinnahmt wird.

Neben dem Offizier tritt noch der Kaufmann Schleim in Erscheinung, der ein Opportunist ist und genau weiß, wie er Menschen beeinflussen kann. Er ist es, der immer wieder Wotans Männlichkeit öffentlichkeitswirksam zu inszenieren weiß:

Ihr Korpsgeneral will den Diktator, die Seele der Frauen will Exotisches. Herr Wotan soll sich gestreifte Hosen, Gehrockweste und gebügelte Wäsche anziehen, darüber aber soll der den indischen Kaftan werfen. (Andante: 251)

Direkt nach dem ersten Auftritt Wotans in dieser Aufmachung beglückwünscht Schleim Wotan und damit indirekt auch sich selbst zur Kleiderwahl, die ihn als perfekten Führer inszeniert hat: „Wie ihnen die Kleidung stand! Diktator und Jesus in einer Person!“ (Andante: 253) Wie auch in *Hinkemann* wird in *Wotan* der Konnex von Männlichkeit und Potenz bzw. Zeugungsfähigkeit aufgemacht und das Bild des Mannes als eines sexuell aggressiven Jägers der Frau gezeichnet. So befiehlt Wotan seiner Frau:

Frisches Linnen! Ein reines Jägerhemd! Ich strotze vor Mannheit! Mein Blut rast auf! Ich blühe! Lösche die Lampe im Schlafzimmer! Ich gedenke einen jungen Wotan zu zeugen! (Allegro: 250)

Daran zeigt sich zum einen der Bezug von Sexualität auf eine Einforderung des männlichen Geschlechts, aber der Akt selbst auch entsprechend bürgerlicher Moral als eine private Handlung, die im Schutz des Dunkels zu vollziehen ist.

Abgesehen von dieser Unterordnung der Frau als eines sexuell verfügbaren Besitzes des Mannes spielt auch die Unterordnung, wie bereits am Beispiel der *Eingeborenen* zu sehen war, eine große Rolle. Neben den Frauen aus der eigenen Gesellschaft trifft diese Unterordnung auch die Intellektuellen, denen aufgrund vermeintlich fehlender Taten die Männlichkeit abgesprochen wird. Und auch Rangordnung des Militärs bringt eine strikte Unterordnung mit sich, wie an von Wolfblitz sehr deutlich wird, der sich ab dem ersten Moment Wotan als einem Führer unterordnet und selbst beim Auffliegen seines Betrugers sich noch förmlich von Wotan verabschiedet: „Erlauben, mein Abschied!“ mit der Regieanweisung „*Klappt Hacken zusammen. Kehrtwendung. Abmarschiert.*“ (Finale: 273) Durch die Figur von Wolfblitz führt Toller in diesem Stück durch soldatische Männlichkeit implizierte blinde Folgsamkeit vor Augen, die in der Zeit der Weimarer Republik oft als *Kadavergehorsam* (EITZ/ ENGELHARDT 2015: 165) kritisiert wurde.

## 6. Fazit

In einem letzten Punkt sollen nun die Darstellungen soldatischer Männlichkeit als hegemonialer Männlichkeit in beiden Stücken gegenüber gestellt werden. Bereits bei der Vorstellung des historischen Kontextes wurde auf Ernst Jüngers Werk *In Stahlgewittern* eingegangen:

Dieses Konzept des perfekten Kriegers baut auf bereits vorhandene Konzepte und Bilder von Männlichkeit auf, die, durchdacht gebündelt, das gewünschte Endprodukt entstehen lassen sollen. (FORSTER 2007:39)

Dieses Endprodukt des wehrhaften deutschen Soldaten blieb in der Weimarer Republik dominant und positiv konnotiert. Diese diskursiven Schablonen von Männlichkeit in fiktiven Texten finden sich mit institutionellen Diskursen zusammen, und somit wird auch der Akt des Aufschreibens zu *doing gender*. Dadurch finden sich in der Konstruktion hegemonialer Männlichkeit im Sinne soldatisch heroischer Männlichkeit nicht nur die Legitimation von Aggression durch die biologistische Herleitung des Mannes als eines Jägers und Beschützers, sondern sie schafft es auch, diskursiv andere Entwürfe von Männlichkeit unterzuordnen – wie intellektuelle Männlichkeit oder etwa, wie im Falle Hinkemanns, empathische Männlichkeit.

Doch ist auch die hegemoniale Männlichkeit kein starres Konstrukt. Sie ist zwar die Form von Männlichkeit, die in einer gegebenen Struktur des Geschlechterverhältnisses die bestimmende Position einnimmt. Aber diese Position kann jederzeit in Frage gestellt werden. (CONNELL 2015: 131) Somit lassen sich Tollers Stücke als eine solche Infragestellung der hegemonialen Männlichkeit in der Weimarer Republik lesen. In *Hinkemann* wird aufgezeigt, wie die soldatische Männlichkeitskonstruktion zum einen für Invalide eine Reintegration in die Gesellschaft nahezu unmöglich macht und zum anderen durch den Verlust des (männlichen) Geschlechts ein sofortiger Statusverlust einhergeht. Durch diesen Statusverlust erlangt Eugen Hinkemann jedoch empathische Fähigkeiten und kann seine zuvor machtvolle Position als gesunder Mann reflektieren. Doch ist sein Zustand für ihn auch in kein Männlichkeitskonzept integrierbar, außer der Versorgerrolle für seine Frau, der er auch nur bedingt und durch Selbsterniedrigung nachkommen kann. Daher muss auch der Entwurf der empathischen und sichtbar leidenden Männlichkeit scheitern, da sie bis dahin auch kaum Raum in der Weimarer Gesellschaft finden konnte. Dadurch wird der Druck von hegemonialen Männlichkeitsentwürfen auf Individuen sichtbar, aber auch die fatalen Folgen von nicht vorhandenen Repräsentationen der eigenen Situation, an denen man sich orientieren könnte.

Neben die Unterwanderung der soldatischen Männlichkeit in der Tragödie stellt Toller zudem die Karikatur desselben Männlichkeitsideals in der Komödie. Der schaffende Tatenmensch wird entlarvt als Schwätzer, der gerne über seine großen Taten redet, anstatt sie zu vollbringen. Doch nicht nur die eigene Inszenierung als heilsbringender Kolonisator, der Europa in Brasilien retten möchte, führt Toller hier ad absurdum, sondern auch den militärischen Gehorsam und die Beeinflussbarkeit der Masse durch eine schillernde Führerfigur und die Banalisierung von Gewalt.

Abschließend ist festzuhalten, dass neben der hegemonialen Männlichkeitskonstruktion auch in der Weimarer Republik – gerade in Berlin – auch andere Entwürfe von Männlichkeit existierten, die auch viele eigentlich weiblich gelesene Attribute integrierten und somit auch ein Beweis dafür sind, dass Männlichkeiten wie Weiblichkeiten in verschiedenen Kontexten unterschiedlich konstruiert werden. Dass aber etwa die Konnotation von Männlichkeit mit Stärke, Kampf und Aggression eine nicht gebrochene Kontinuität aufweist, wird uns täglich vor Augen geführt – sei es in biologistischen Begründungen sexualisierter Gewalt oder durch die emotionsverdrängende *stiff upper lip* – wie sie Jack Urwin in seinem Buch *Man up!* (2016) betitelt. An dieser Stelle bietet gerade die historische Analyse von Männlichkeitskonstruktionen die Möglichkeit, zu zeigen, dass Männer eben nicht schon immer Männer waren, sondern zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Kontexten anders zu solchen gemacht wurden.

## Literatur

### *Primärliteratur*

TOLLER, Ernst (2015): Der deutsche Hinkemann. Eine Tragödie in drei Akten. In: Hoffman, Torsten et al. (Hg.) (2015): Ernst Toller. Stücke 1919-1923 (Bd. 1). Göttingen: Wallstein Verlag, S. 189-233.

TOLLER, Ernst (2015): Der entfesselte Wotan. Eine Komödie. In: Hoffman, Torsten et al. (Hg.) (2015): Ernst Toller. Stücke 1919-1923 (Bd. 1). Göttingen: Wallstein Verlag, S. 235-275.

### *Sekundärliteratur*

BALTES-LÖHR, Christel (2014): Immer wieder Geschlecht – immer wieder anders. Versuch einer Begriffsbestimmung. In: BALTES-LÖHR, Christel/SCHNEIDER, Erik (Hg.) (2004): Normierte Kinder. Bielefeld: transcript, S. 17–40.

- BOCK, Gisela (2005): *Frauen in der europäischen Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- CONNELL, Raewyn (2015): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden: Springer (Geschlecht und Gesellschaft 8).
- EITZ, Torsten/ ENGELHARDT, Isabelle (2015): *Diskursgeschichte der Weimarer Republik (Bd. 1)*. Hildesheim, Zürich [u.a.]: Olms.
- FORSTER, Erwin (2007): *Der Mann, der schon immer war. Konstruierte Männlichkeit in Ernst Jüngers „In Stahlgewittern“*. In: KRAMMER, Stefan (Hg.) (2007): *MannsBilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeit*. Wien: facultas, S. 39-49.
- FREVERT, Ute (2007): *Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KIENITZ, Sabine (2016): *Fürs Vaterland? Körperpolitik, Invalidität und Geschlechterordnung nach dem Ersten Weltkrieg*. In: METZLER, Gabriele/SCHUMANN, Dirk (Hg.) (2016): *Geschlechter(un)ordnung und Politik in der Weimarer Republik*. Bonn: Metzler, S. 155-180.
- KRAMMER, Stefan (2018): *Fiktionen des Männlichen. Männlichkeitsforschung in der Literaturwissenschaft*. In: KRAMMER, Stefan (Hg.) (2007): *MannsBilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeit*. Wien: facultas, S. 15-36.
- SÖLL, Anne (2016): *Der neue Mann? Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt 1914-1930*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- URWIN, Jack (2017): *Man up. Surviving modern masculinity*. London: Icon.

# „Kult der Zerstreuung“ . Kulturkritik im Essay der Weimarer Republik

Markus Fischer

**ABSTRACT:** The present paper deals with the concept of distraction („Zerstreuung“) as expressed in several essays of cultural criticism written during the epoch of the Weimar Republic in Germany. Authors like Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Ernst Bloch analyse in these essays the philosophical, aesthetical, sociological and cultural dimensions of this concept of distraction which helps to understand the historical era of the Weimar Republic better with respect to both culture and society. Distraction in this specific sense not only means entertainment and amusement but also the sociological dispersion of the individual person in an upcoming mass society and culture. In an aesthetical sense distraction refers to artistic means like the emerging medium of the film which constitutes both a symptom of and a remedy for contemporary problems in society and culture. Side glances at the social class of the employees, at books of fiction during the Weimar Republic and at Georg Simmel's cultural sociology round out these observations concerning the concept of distraction.

**KEYWORDS:** Distraction („Zerstreuung“), class of employees, film, literature, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Georg Simmel.

In seinem *Kult der Zerstreuung* betitelten Artikel, der am 4. März 1926 in der *Frankfurter Zeitung* erschien, bezeichnet Siegfried Kracauer die großen Lichtspielhäuser in Berlin als „Paläste der Zerstreuung“ (KRACAUER 1977a: 311) und als „Massen-Theater. Sie sind wie die Hotelhallen Kultstätten des Vergnügens, ihr Glanz bezweckt die Erbauung.“ (Ebd.) „Aus dem Kino“, so Kracauer weiter, „ist ein glänzendes, revueartiges Gebilde herausgekrochen: das Gesamtkunstwerk der Effekte.“ (KRACAUER 1977a: 312) Orchester, Beleuchtung, Pantomime und Ballett präledieren auf der Raumbühne der Lichtspielpaläste die zweidimensionale Illusion der großformatigen Produktionen der Babelsberger Universum Film AG, kurz Ufa genannt. „Vorführungen wie diese sind heute in Berlin neben den echtbürtigen Revuen die entscheidende Attraktion. Die Zerstreuung gelangt in ihnen zu ihrer Kultur. Sie gelten der Masse.“ (Ebd.) Die soziologisch definierte Masse wird für Kracauer dabei zur kulturschaffenden Instanz:

Die vier Millionen Berlins sind nicht zu übersehen. Die Notwendigkeit ihrer Zirkulation allein verwandelt das Leben der Straße in die unentrinnbare Straße des Lebens, ruft Staffagen hervor, die bis in die vier Wände dringen. Je mehr sich aber die Menschen als Masse spüren, um so eher erlangt die Masse auch auf geistigem Gebiet formende Kräfte, deren Finanzierung sich lohnt. Sie bleibt nicht mehr sich selbst überlassen, sondern setzt sich in ihrer Verlassenheit durch; sie duldet nicht, daß ihr Reste hingeworfen werden, sondern fordert, daß man ihr an gedeckten Tischen serviere. Für die sogenannten Bildungsschichten ist daneben wenig Raum. Sie müssen mitspeisen oder snobistisch abseits sich halten; ihre provinzielle Abscheidung jedenfalls hat ein Ende. Durch ihr Aufgehen in der Masse entsteht das homogene Weltstadt-Publikum, das vom Bankdirektor bis zum Handlungsgehilfen, von der Diva bis zur Stenotypistin eines Sinnes ist. (KRACAUER 1977a: 313)

Zerstreuung ist für Kracauer nicht nur ein Synonym für Vergnügen, Ablenkung, Amusement und Zeitvertreib, sondern bezeichnet zugleich eine Form der Unterhaltung, die der soziologischen Dispersion der Einzelnen in einer Massenkultur ästhetisch entspricht. Kultur wird so, analog zur Arbeitswelt, zum Betrieb, Massenkultur zum Massenbetrieb.

Jene Zurüstungen der Lichtspielhäuser bezwecken das eine nur: das Publikum an die Peripherie zu fesseln, damit es nicht ins Bodenlose versinke. Die Erregungen der Sinne folgen sich in ihnen so dicht, daß nicht das schmalste Nachdenken sich zwischen sie einzwängen kann. Schwimmkorken gleich halten die Ausstreuungen der Scheinwerfer und die musikalischen Akkompagnements über Wasser. Der Hang zur Zerstreuung fordert und findet als Antwort die Entfaltung der puren Äußerlichkeit. Daher gerade in Berlin das unabweisbare Trachten, alle Darbietungen zu Revuen auszugestalten, daher als Parallelerscheinung die Häufung des Illustrationsmaterials in der Tagespresse und den periodischen Publikationen. (KRACAUER 1977a: 314)

So kritikwürdig diese Veräußerlichung kultureller Erlebnisse auch sein mag, so deutlich bringt sie nach Kracauer zugleich das Überlebte und Epigonenhafte unreal gewordener Kulturwerte zum Ausdruck, deren Pflege an den aktuellen Nöten der Zeit vorbeigeht. Dass der Berliner diese überkommenen Kulturerzeugnisse meidet, die oft genug im bloßen Anspruch stecken bleiben, und stattdessen sich dem „Oberflächenglanz der Stars, der Filme, der Revuen, der Ausstattungsstücke“ (KRACAUER 1977a: 315) zuwendet, enthält einen Kern gesellschaftlicher Aufrichtigkeit und Wahrheit. Denn in der von den Palästen der Zerstreuung offerierten Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit trifft das Berliner Publikum „sich selber an, die zerstückelte Folge der splendiden Sinneseindrücke bringt seine eigene Wirklichkeit an den Tag. Wäre sie ihm verborgen, es könnte sie nicht angreifen und wandeln; ihr Offenbarwerden in der Zerstreuung hat eine

moralische Bedeutung. Freilich dann nur, wenn die Zerstreuung sich nicht Selbstzweck ist.“ (Ebd.) Zerstreuung ist also nach Kracauer nicht per se zu verurteilen, sondern nur dann, wenn die solchermaßen Zerstreuten den Darbietungen bewusstlos folgen, anstatt zu begreifen, dass in ihnen gerade das äußerliche Gemenge der Großstadtmasse, die Unordnung der Gesellschaft und die Dispersion des Einzelnen in einem außer Rand und Band geratenen Sozialgefüge zur Darstellung kommen. „In den Straßen Berlins überfällt einen nicht selten für Augenblicke die Erkenntnis, das alles platze unversehens eines Tages entzwei. Die Vergnügungen auch, zu denen das Publikum drängt, sollten so wirken.“ (Ebd.)

In der verblüffenden Schlussvolte seines Artikels macht Kracauer dann den Begriff der Zerstreuung gar zum polemischen Kampfbegriff gegen die Berliner Lichtspielhäuser wie den Ufa-Palast am Zoo, das Capitol, das Marmorhaus oder den Gloria-Palast, die bereits in ihrer Architektur und dann vor allem im Ablauf ihrer Darbietungen insgeheim die Sehnsucht zum Ausdruck bringen, wieder zum Theater zu werden und damit diese dem Epigonentum verfallene Kulturinstitution selbst epigonal zu beerben.

Die Zerstreuung, die sinnvoll einzig als Improvisation ist, als Abbild des unbeherrschten Durcheinanders unserer Welt, wird von ihnen mit Draperien umhängt und zurückgezwungen in eine Einheit, die es gar nicht mehr gibt. Statt zum Zerfall sich zu bekennen, kleben sie die Stücke nachträglich zusammen und bieten sie als gewachsene Schöpfung an. (KRACAUER 1977a: 316)

Damit zerstören die großen Berliner Filmpaläste gerade das Progressive und Subversive des Mediums Film, das dadurch um seine mögliche Wirkung gebracht wird. Durch seine Einbindung in ein Revuegeschehen, dessen Krone er bildet, geht das Kino seiner ureigensten Chance verlustig. „Die Nachbarschaft von Ereignissen, die eine Rauntiefe besitzen, zerstört die Räumlichkeit des auf der Leinwand Gezeigten. Der Film fordert von sich aus, daß die von ihm gespiegelte Welt die einzige sei; man sollte ihn jeder dreidimensionalen Umgebung entreißen, sonst versagt er als Illusion.“ (Ebd.) Die Paläste der Zerstreuung müssten also nach Kracauer den Film als solchen zur Geltung bringen, „ihre Darbietungen von allen Zutaten befreien, die den Film entrechteten, und radikal auf eine Zerstreuung abzielen, die den Zerfall entblößt, nicht ihn verhüllt. Sie könnten es ihn Berlin, wo die Massen leben, die nur darum so leicht sich betäuben lassen, weil sie der Wahrheit nahe sind.“ (KRACAUER 1977a: 317)

Wir haben uns deshalb derart ausführlich mit Kracauers Zeitungsartikel *Kult der Zerstreuung* auseinandergesetzt, weil in ihm die Dialektik, die dem kultur- und

gesellschaftskritischen Begriff der Zerstreuung innewohnt, begrifflich exemplarisch entfaltet ist. Zerstreuung ist hier zum einen Symptom purer Äußerlichkeit der Unterhaltung, die von den eigenen Problemen der solchermaßen Zerstreuung Suchenden absieht und ablenkt. Zugleich ist sie Ausdruck einer tieferen gesellschaftlichen Wahrheit, welche die Zerstreuung als soziologische Dispersion des Individuums in einer neu entstehenden Massenkultur begreift und deutet. Im ästhetischen Sinne ist Zerstreuung darüber hinaus der Einsatz von Kunstmitteln, wie etwa dem neuen Medium des Films, um dem Zerfall der Gesellschaft und ihren Auflösungserscheinungen künstlerisch adäquat zum Ausdruck zu verhelfen.

Kracauer hat diese Dialektik der Zerstreuung in späteren Arbeiten weiter ausgeführt und soziologisch, ästhetisch wie auch kulturkritisch untermauert. In seinem in den beiden Ausgaben der *Frankfurter Zeitung* vom 9. und 10. Juni 1927 erschienenen Essay *Das Ornament der Masse* stilisiert Kracauer die so genannten Tiller-Girls, also weibliche Tanzformationen, die durch den Gleichtakt der Choreographie ihrer Körper auf den Revuetheaterbühnen der Weimarer Republik große Erfolge feierten, zu Symbolen einer enterotisierten und entseelten Körper- und Massenkultur.

Mit den Tillergirls hat es begonnen. Diese Produkte der amerikanischen Zerstreuungsfabriken sind keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösbare Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind. Während sie sich in den Revuen zu Figuren verdichten, ereignen sich auf australischem und indischem Boden, von Amerika zu schweigen, in immer demselben dichtgefüllten Stadion Darbietungen von gleicher geometrischer Genauigkeit. Das kleinste Örtchen, in das sie noch gar nicht gedrungen sind, wird durch die Filmwochenschau über sie unterrichtet. Ein Blick auf die Leinwand belehrt, dass die Ornamente aus Tausenden von Körpern bestehen, Körpern in Badehosen ohne Geschlecht. Der Regelmäßigkeit ihrer Muster jubelt die durch die Tribünen gegliederte Menge zu. (KRACAUER 1977b: 50f.)

Träger dieser Erscheinung der Massenkultur ist die Masse selbst, die sich in den gleichförmigen und mechanisierten Darbietungen der Tiller-Girls gleichermaßen erkennt und verkennt. Der rationale Taylorismus des Arbeitslebens hat seine ästhetische Entsprechung in der Rationalität der Bewegungen der Tiller-Girls. „Den Beinen der Tillergirls entsprechen die Hände in der Fabrik. Über das Manuelle hinaus werden auch seelische Dispositionen durch die psychotechnischen Eignungsprüfungen zu errechnen gesucht. Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.“ (KRACAUER 1977b: 54)

In seiner soziologischen Studie *Die Angestellten* aus dem Jahre 1930, einem Klassiker der analytisch-dokumentarischen Literatur, hat Kracauer dann den kulturkritischen Begriff der Zerstreuung im Kontext der soziologischen Untersuchung der Berliner Angestelltenmassen und ihrer Kultur weiter veranschaulicht. Im Kapitel *Kleines Herbarium* der genannten Studie entfaltet Kracauer ein Panorama der Freizeitbeschäftigungen der Angestelltenmassen männlichen wie weiblichen Geschlechts. Tanzsaal, Lunapark, Varieté sind die Orte des Vergnügens, die von den Angestellten nach Dienstschluss aufgesucht werden. In diesen und ähnlichen Amüsierbetrieben entfaltet sich eine neue Form von Unterhaltung, die Kracauer durch folgende Anekdote veranschaulicht.

Ich habe einen Abend mit einigen älteren Angestellten verlebt, die tagsüber in mittleren kaufmännischen Berufen tätig sind. Der eine ist Bilanzbuchhalter, ein zweiter Kassenbeamter; gesetzte Männer, denen sicher für gewöhnlich außer dem Büroleben und dem engen Haushalt nichts anzumerken ist. Wir besuchten an jenem Abend einen Witwenball in der Gegend der Elsässer Straße, das echte Zille-Milljöh, mit Blechmusik, Gelegenheitsarbeitern, billigen Witwen und Dirnen. Es wurde Bier getrunken, und die Leute verwandelten sich vor meinen Augen. Das waren nicht mehr gedrückte Büroangestellte, sondern richtige Elementargewalten, die aus dem Gehege brachen und sich auf ziemlich unbekümmerte Wiese vergnügten. (KRACAUER 1974: 67)

Auch wenn Kracauer diese Angestelltengestalten in seiner Anekdote zunächst versöhnlich als „phantastische E.T.A. Hoffmann-Figuren“ (KRACAUER 1974: 68) apostrophiert, so ist doch seine soziologische Deutung ihres Feierabendamüsemments, ganz im Sinne der Schattenseiten der Romantik, abgründig und unheimlich. „Dennoch ist es, als seien diese Menschen in eine Aura des Grauens gehüllt. Sie strömt von den verwesten Kräften aus, die innerhalb der bestehenden Ordnung keinen Ausweg gefunden haben.“ (Ebd.)

Zahlreiche Romane aus der Zeit der Weimarer Republik sind in der von Kracauer so bezeichneten „Angestellten-Bohème“ (KRACAUER 1974: 72) angesiedelt, man denke etwa an Erich Kästners autobiographischen Großstadtroman *Fabian. Geschichte eines Moralisten* (1931) oder an Hans Falladas ebenfalls in Berlin spielenden Roman *Kleiner Mann – was nun?* (1932), in denen nicht nur die Berliner Angestelltenkultur, sondern vor allem auch die diversen Amüsierbetriebe der deutschen Hauptstadt in extenso beschrieben werden. Auch Alfred Döblins epochalem Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) gelangen solche Blicke auf die Zerstreuungskultur der Angestellten, auch wenn der Döblinsche Großstadtroman aus der Perspektive eines Arbeiters, des Lohnarbeiters Franz Biberkopf, erzählt ist. In diesem Kontext lassen sich auch literaturgeschichtliche

Verbindungslinien von der Literatur der Neuen Sachlichkeit zurück zur Literatur des Expressionismus ziehen, man denke etwa an den Bankangestellten in Georg Kaisers Stationendrama *Von morgens bis mitternachts* (UA 1917), der durch die Begegnung mit einer Dame von Welt an seinem Bankschalter plötzlich in die Angestellten-Bohème katapultiert wird, auf deren Vergnügungsspuren er via Sportpalast und Ballhaus seinem Untergang entgegen wandelt. Zu demselben Themenkomplex „Angestellte und Zerstreuung“ sind auch Ödön von Horváths Volks- bzw. Kleinbürgerstücke zu rechnen, etwa das Volksstück *Kasimir und Karoline*, dessen Handlung auf dem Münchner Oktoberfest spielt und das 1932 in Berlin uraufgeführt wurde.

Der marxistische Philosoph Ernst Bloch hat sich in seinen essayistischen Arbeiten der Zwanziger Jahre ebenfalls mit dem Begriff der Zerstreuung auseinandergesetzt. In seiner 1932 in Deutschland abgeschlossenen und 1935 in der Schweiz publizierten Studie *Erbschaft dieser Zeit*, in der Bloch seine Theorie des Spätkapitalismus entfaltet, hat der sprachgewaltige Philosoph die Jahre 1924 bis 1929 als Phase der Zerstreuung bezeichnet, die dann von der Phase der Berausung abgelöst wird, in der die Nationalsozialisten schließlich die Macht in Deutschland ergreifen. (Vgl. BLOCH 1981: 18) Der erste Teil seiner literarisch-essayistischen Zeitdiagnose trägt die Überschrift *Angestellte und Zerstreuung*. Wie Kracauer in seinen Schriften die Weltstadt Berlin in soziologischer Hinsicht kategorisch von den Provinzstädten Deutschlands schied, so unterscheidet auch Bloch die deutschen Kleinstädte von der Kapitale sowie von den Großstädten und Metropolen, in denen die Masse der Angestellten nicht nur erstmals sich zeigte, sondern auch als solche sich inszenierte. In einem kurzen Prosastück Blochs mit dem Titel *Die Kragen*, das auf die typische Berufskleidung der männlichen Angestellten anspielt, heißt es:

In kleinen Städten leben sie nur von gestern her, doch in großen haben sie die Umzüge, falsch glänzendes Vergnügen dazu. So sind sie nicht mehr die eingeschränkten kleinen Leute des stäubenden Muffs, aber neue, außer sich seiende, abgelenkte. Die sich zerstreuen lassen, durch Kino oder Rasse, damit sie sich nicht sammeln. Auseinandergehen, rufen Polizisten in schwierigen Zeiten auf der Straße, circulez, messieurs. Das besorgen die white collar workers schon allein, lassen es mit sich besorgen. (BLOCH 1981: 31)

Interessant an diesen Bemerkungen zur Zerstreuungskultur der Angestellten ist, dass Bloch nicht nur das Kino und andere Vergnügungstätten, sondern auch politische Versammlungen jener Jahre zum für Zerstreuung sorgenden Amüsierbetrieb der großstädtischen Angestellten hinzurechnet. Auch Alfred Döblin rückt in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* Parteiversammlungen linker

wie rechter Couleur in ebendiesem Kontext der Zerstreuungskultur. Nicht von ungefähr trägt ein Essay aus dem zweiten Teil von Blochs *Erbschaft dieser Zeit*, der im September 1930 entstand, den Titel *Amusement Co., Grauen, Drittes Reich*. (Vgl. BLOCH 1981: 61-69) In seiner 1929 erschienenen Rezension zu Kracauers Studie *Die Angestellten*, die, bevor sie 1930 erstmals in Buchform erschien, im Jahr zuvor bereits in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht worden war, nimmt Bloch ebenfalls auf die Zerstreuungskultur der Angestellten Bezug. In dieser *Künstliche Mitte* betitelten Rezension Blochs heißt es: „Die Arbeiter sind draußen in den Fabriken, die Angestellten bewohnen die Läden, Büros, Straßen der großen Stadt selbst. Täglich graues, abends zerstreutes Leben bestimmt ihr Bild, füllt sie.“ (BLOCH 1981: 33) Bloch hebt in seiner Rezension, stärker noch und deutlicher als Kracauer, die Gefahr der Proletarisierung der Angestelltenschicht hervor, deren Existenz durch äußerste soziale Unsicherheit, geringe Entlohnung und Altersangst gekennzeichnet ist. Bloch kritisiert das falsche Bewusstsein der Angestellten, die sich noch als bürgerliche Mitte fühlen – nicht von ungefähr trägt die Rezension den Titel *Künstliche Mitte* –, die aber politisch de facto bereits zum großen Teil den extremen Lagern vor allem rechter Provenienz wie dem der Nationalsozialisten zuzurechnen sind.

Die Ablenkung ist hier das Größere daran, die duldende Ablenkung aus dem wirklichen Leben. Sie staut das Leben auf nichts als Jugend zurück, auf übersteigerte Anfänge, damit die Frage nach dem Wohin gar nicht aufkomme. Sie fördert den Sport und den Abendglanz der Straße, den exotischen Film oder den sonst wie glitzernden, ja, noch die „neusachliche“ Fassade aus Nickel und Glas. Nichts ist dahinter als schmutzige Wäsche: doch gerade diese soll durch die gläserne Offenheit verdeckt werden (gleichwie das viele Licht nur der Vermehrung der Dunkelheit dient). Cafés, Filme, Lunaparks weisen dem Angestellten die Richtung, die er zu gehen hat: – Zeichen, viel zu überbeleuchtet, als daß sie nicht verdächtig wären, der wahren Richtung auszuweichen, nämlich der zum Proletariat. Mit dem der Angestellte jetzt alles teilt: Not, Sorge und Unsicherheit, nur nicht das klare Bewußtsein dieses seines Zustands. (BLOCH 1981: 34)

So resümiert Bloch den desolaten Zustand der Lage der Angestellten in der zweiten Hälfte der Zwanziger Jahre, die vor der Weltwirtschaftskrise noch den glänzenden Namen „Golden Twenties“ trugen, mit folgenden Worten: „Überall der gleiche Spaß (wenn auch oben viel satter genossen), das Leben als ‚Betrieb‘: als Öde bei Tag, als Flucht bei Nacht. Die neue Mitte spart nicht, denkt nicht an Morgen, zerstreut sich und bald alles.“ (BLOCH 1981: 35)

In weiteren Essays zur Zerstreuungskultur geht Bloch im Rahmen seiner zeitkritischen Sammlung *Erbschaft dieser Zeit* auf andere damit zusammenhängende

Phänomene in Kultur und Gesellschaft ein. So deutet er in seiner Studie *Der glänzende Filmmensch* die Imitation der Filmhelden im täglichen Leben der Angestellten als Versuch, den falschen Schein zu wahren und sich im Sinne der Freudschen Identifikation mit dem Aggressor ein vielleicht letztes Mal nach oben aufzuwerfen, um sich so scheinhaft vor dem drohenden Absturz ins Nichts zu retten.

Gegen die Abhängigkeit und die Entwürdigung des laufenden Bandes begehrt der lebende Mensch auf; hier aber nicht als unterdrückte Klasse, sondern als Stand, der bessere Zeiten gesehen hat, als Person im Stand. Durch diesen abgelebten Schein hofft man, sich oben zu halten, und kopiert gerade diejenigen, welche nach unten stürzen ließen, nämlich die echten Herren, die echten Personen von heutzutage. Das sind die individuellen Wirtschaftler selbst, die eigentlichen Mechanisierer des Lebens; doch die Opfer verbinden sich mit ihnen, nicht mit den proletarischen Genossen. (Ebd.)

In seinem Essay *Ein Sieg des Magazins* aus dem Jahre 1929 beklagt Bloch das Schicksal der politischen, literarischen und künstlerischen Zeitschriften wie der *Weltbühne* oder der *Neuen Rundschau*, deren analytische und musische Beiträge durch den Siegeszug des Magazins, in dem Werbung dominiert, nachhaltig zurückgedrängt werden.

Den deutschen Druckraum hat die Reklame: bald ätherisch, bald junonisch ist die Zigarette bebildert, Lärm legt sich um bedeutend weniger als um ein Omelett und nur den Schriftstellern fehlt Platz. Nähme man den Druckraum der Kosmetik, der Tabakreklame zusammen, so könnte Deutschland eine Zeitschrift haben, wogegen die ‚Neue Rundschau‘ ein bloßer Verlagsprospekt wäre. (BLOCH 1981: 38)

Während die Zeitschriften des Bildungsbürgertums, die früher von einer bürgerlichen Mitte gebildeter Kaufleute und besitzender Akademiker gekauft und im Sinne musischer Hauskunst und Hausbildung gebraucht wurden, mittlerweile ihrer Leserschaft verlustig gegangen sind, hat das aus Amerika importierte Magazin im Deutschland der Zwanziger Jahre den Siegeszug angetreten, der den Triumph der Zerstreuungskultur begleitet.

Den Platz der falsch zusammenhängenden Musen nimmt, ganz und gar richtig, das unzusammenhängende Magazin. Ein amerikanisches Gebilde, dem tieferen Niveau der dortigen Mittelklasse seit langem gemäß; mit ihm auch beginnt aufrichtiger, zu Ende getriebener Spaß. Die Zerstreuten laufen zwar von dem wirklichen Leben weg, doch die sich bloß musisch gesammelt haben, waren ihm nicht näher. Gar was heute noch an Bildung, durch Vortrag und Rundfunk, als fertige Ware, verschoben und nicht alle wird, verdinglicht zum zweitenmal. Ein Bewußtsein, das so gebildet vom Alltag wegblickt, ist schlimmer als die

Zerstreuung. Als welche, wenn sie vom Alltag wegblickt und zur Ablenkung von ihm benützt wird, doch ebenso seine Leere mitenthält. Der Jahrmarkt der Zerstreuung lenkt ab und betäubt, doch er ist immerhin – ein Jahrmarkt. Bilder aus aller Welt unterhalten mit dem Angestellten den Fluß, worin er sich befindet. (BLOCH 1981: 39f.)

Wie Kracauer, so sieht auch Bloch im der Zerstreuungskultur zuzurechnenden Printmedium des Magazins nicht nur das Negative des Eskapismus und der Flucht aus dem wirklichen Leben. Vielmehr hat der zerstreute Angestellte in den Bildern der fließenden Welt wenigstens noch einen lebendigen Zugang zu dieser, welcher dem epigonalen Bildungsbürgertum, das sich von den Zeitläuften abschottet, in weit größerem Maße verloren gegangen ist.

Auch Walter Benjamin hat sich mit dem zeit- und gesellschaftskritischen Begriff der Zerstreuung auseinandergesetzt, und zwar, wie vor ihm bereits Siegfried Kracauer, im Kontext der Rezeption des neuen Mediums Film. In seiner 1935 im Pariser Exil verfassten Studie *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zeigt Benjamin, wie in der filmischen Darstellung der Realität die gesellschaftliche Wirklichkeit des zeitgenössischen Menschen ungleich wahrer und bedeutungsvoller sich zeigt als in herkömmlichen Kunstformen.

Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davortragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden. (BENJAMIN 1977: 158)

Im Film ist der technische Aspekt der Durchdringung der Wirklichkeit so sehr ins Produkt eingegangen, dass diese von jenem nicht mehr zu trennen ist. Der Film ist wesentlich Zerstreuung und allein und nur durch sie Einheit, er ist Einheit durch Zerstreuung.

Nicht nur im Produkt selbst, sondern auch in der Rezeption des Produkts zeigt sich die hier entfaltete Dialektik der Zerstreuung. Bei der Betrachtung des Films rücken – so Benjamin – die kritische und die genießende Haltung des Publikums zusammen. „Und zwar ist der entscheidende Umstand dabei: nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt. Und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich.“ (BENJAMIN 1977: 159) Der Film ersetzt hierbei herkömmliche Formen der Kunstrezeption durch neue: der Kontemplation tritt die Aktion gegenüber, der Versenkung die Ablenkung, der Sammlung die

Zerstreuung. Benjamin zieht hierbei eine Parallele zu avantgardistischen Kunstbestrebungen, etwa zur Wortkunst August Stramms oder zur Performance-Kunst der Dadaisten:

Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschoß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktiles ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen. (BENJAMIN 1977: 164)

Die Mobilisierung der Massen im Film bietet der Kunst die Chance, neue Apperzeptionsformen zu entwickeln und diese für die Bewältigung der Wirklichkeit fruchtbar zu machen, denn „die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.“ (BENJAMIN 1977: 166f.) Und Benjamin fährt fort: „Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute. Mehr: gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist.“ (BENJAMIN 1977: 167) Das Medium des Films wird so zum Übungsterrain und zum Experimentierlabor für die Bewältigung neuer Aufgaben, welche die Gegenwart den Massen stellt.

Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument. In seiner Chokwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter. (Ebd.)

In seiner Rezension zu Kracauers Schrift *Die Angestellten* hebt Walter Benjamin dessen Fähigkeit hervor, in seinen essayistischen Gesellschaftsanalysen das falsche Bewusstsein der zerstreuten Angestellten gekonnt zu entlarven. Nicht nur im Film, in allen Lebensbereichen zeigt sich deren Hang zur Zerstreuung, die in ihrer Ambivalenz ernst zu nehmen ist: als Erkenntnis wie als Verkennung ihrer Lebenswirklichkeit gleichermaßen.

Die eigentlichen Symbolzentralen dieser Welt sind die „Pläsierkasernen“, der stein-, vielmehr der stuckgewordene Wunschtraum der Angestellten. In der Durchforschung dieser „Asyle für Obdachlose“ erweist die traumgerechte Sprache

des Verfassers [sc. Kracaues] ihre ganze Verschlagenheit. Erstaunlich, wie sie gefügig all diesen stimmungsvollen Künstlerkellern, all diesen lauschigen Alkasaren, all diesen intimen Mokkauchten sich anschmiegt, um sie als ebenso viele Schwellungen und Geschwüre abgegossen dem Licht der Vernunft preiszugeben. (BENJAMIN 1974: 121)

Kracauer hat in seinen Essays zur Zerstreuthematik selbstverständlich auch Gegenbegriffe zu dieser Haltung der Ablenkung, des Vergnügens oder des Amüsemments untersucht. Neben den oben bereits genannten Konzepten der Kontemplation, Sammlung und Versenkung zählt dazu auch der Begriff der Langeweile. In einem Feuilletonartikel aus der *Frankfurter Zeitung* vom 16. November 1924, der selbst *Langeweile* betitelt ist, adelt Kracauer die Langeweile als „die einzige Beschäftigung, die sich ziemt, da sie eine gewisse Gewähr dafür bietet, daß man sozusagen noch über sein Dasein verfügt.“ (KRACAUER 1977c: 324) Während das Selbst in der Zerstreung verloren geht, die *conservatio sui* in den Ablenkungen des Alltags verschallt, bilden Langeweile und Muße ein Bollwerk gegen den drohenden Selbstverlust im Amüsement. Neben der Reklame und dem Radio ist es vor allem wieder der Film, der hierbei zum Inbegriff der Zerstreungskultur wird.

Der Geist, der nicht mehr unser Geist ist, streift mit den aufklärenden Lichtbekundungen endlos aus der Nacht in die Nacht. Wäre ihm noch ein Verschwinden gegönnt! Aber wie der Pegasus, der ein Karussell bedient, muß er im Kreise sich drehen [...] Kehrt er zufällig einmal zurück, so empfiehlt er sich alsbald, um in einem Kino vielgestaltig sich abkurbeln zu lassen. Er hockt als künstlicher Chinese in einer künstlichen Opiumkneipe, verwandelt sich in einen dressierten Hund, der einer Filmdiva zuliebe lächerlich kluge Handlungen begeht, ballt sich zu einem Unwetter im Hochgebirge zusammen, wird zum Zirkusartisten und zum Löwen zugleich. Wie könnte er sich der Metamorphosen erwehren? [...] Man vergißt sich im Gaffen, und das große dunkle Loch belebt sich mit dem Schein eines Lebens, das niemandem gehört und alle verbraucht. (KRACAUER 1977c: 322)

Kracauer unterscheidet in seinem Essay verschiedene Formen von Langeweile. Während die von ihm so genannte vulgäre Langeweile eine temporäre Unbefriedigung ausdrückt, die sofort wieder vergeht, wenn eine andere angenehmere Tätigkeit sich bietet, ist es allein die radikale Langeweile, die das Selbst mit der Welt wieder vereinigt und ein Widerlager zur dispergierenden Wirklichkeitserfahrung bildet. Walter Benjamin hat dem Begriff der Langeweile in seinem *Passagen-Werk*, einem unvollendeten literarisch-philosophischen Projekt, an dem er von 1927 bis zu seinem Freitod im Jahre 1940 arbeitete, ebenfalls einen wichtigen Stellenwert eingeräumt. Dort heißt es zum Beispiel: „Langeweile haben wir, wenn wir nicht wissen, worauf wir warten. Daß wir es

wissen oder zu wissen glauben, das ist fast immer nichts als der Ausdruck unserer Seichtheit oder Zerfahrenheit. Die Langeweile ist die Schwelle zu großen Taten.“ (BENJAMIN 1983: 161) Von der Analyse der Langeweile ausgehend, ergeben sich bei Benjamin auch Bezüge zu einer Vielzahl von Kulturfiguren oder Sozialcharakteren, wie etwa dem Spieler, dem Flaneur oder dem Wartenden. So wie die Schildkrötenmode des Jahres 1839 in Paris dem Spaziergänger ein anderes Tempo aufzwang, das gegen die Beschleunigung des Großstadtlebens sinnbildhaft Einspruch erhob, so bietet die Langeweile den Zerstreuungen Einhalt, die den Einzelnen betäuben, anstatt ihn zur Erkenntnis seines Selbst wie der Gesellschaft zu führen.

Die Ausführungen zum Begriff der Zerstreuung im Essay der Weimarer Republik können nicht schließen, ohne einen Blick auf den großen Berliner Soziologen und Kulturphilosophen Georg Simmel geworfen zu haben, zumal zwei der hier behandelten Autoren – Siegfried Kracauer und Ernst Bloch – explizit als Simmel-Schüler zu bezeichnen sind und Walter Benjamin, zumindest nach Adornos Ansicht, ebenfalls wichtige Elemente von Simmels Denken, etwa dessen essayistische Grundhaltung oder dessen Kulturbegriff, übernommen hat. Georg Simmel steht am Anfang der Großstadtsoziologie, die dann von seinen Schülern und Adepten weitergeführt wurde. Bereits in seinem 1903 erschienenen Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* hat Simmel bestimmte Charaktereigenschaften der Großstädter – wie etwa die Blasiertheit, die Reserviertheit, die Fremdheit oder die Abstoßung – als Folge ihrer großstädtischen Lebenswelt zu erklären unternommen. Die „Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht“ (SIMMEL 1984: 192), führt bei den Großstädtern zu einer Dissoziation der Wahrnehmung, zu einer Zerstreuung der Impressionen, die ihr Bewusstsein unablässig formen. Während sich Simmel hier freilich noch mit der Fragmentierung der Eindrücke in der Großstadt auseinandersetzt, beschäftigen sich, mehr als zwei Jahrzehnte später, seine Schüler nicht mehr nur mit den unwillkürlichen Auflösungserscheinungen, die das Leben in der Großstadt hervorruft, sondern mit den willkürlichen Formen der Großstadtkultur, welche die Zerstreuung nicht nur erleidet, sondern diese bewusst kultiviert oder gar deren Kult dient.

## Literatur

- BENJAMIN, Walter (1974): Politisierung der Intelligenz. Zu S. Kracauer „Die Angestellten“.  
In: KRACAUER, Siegfried (1974): Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland.  
Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 116-123.

- BENJAMIN, Walter (1977): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: DERS. (1977): *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 136-169.
- BENJAMIN, Walter (1983): *Das Passagen-Werk. Erster Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BLOCH, Ernst (1981): *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KRACAUER, Siegfried (1974): *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KRACAUER, Siegfried (1977a): Kult der Zerstreung. In: DERS. (1977): *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 311-317.
- KRACAUER, Siegfried (1977b): Das Ornament der Masse. In: DERS. (1977): *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 50-63.
- KRACAUER, Siegfried (1977c): Langeweile. In: DERS. (1977): *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 321-325.
- SIMMEL, Georg (1984): Die Großstädte und das Geistesleben. In: DERS. (1984): *Das Individuum und die Freiheit. Essais*. Berlin: Klaus Wagenbach.

# Tier- und Naturwelt als Projektionen eines idealisierten Selbst bei Franz Marc und Gottfried Benn

Raluca Rădulescu

**ABSTRACT:** The article aims to explore the way in which the aesthetical programme of the German Expressionism proves to be valid both in literature and in the visual arts. Thus, it focuses on two artists – Franz Marc and Gottfried Benn – that have never been compared with one another in an intermedial approach so far. One of the most important themes the Expressionism deals with is the self. By choosing representations of animals and nature as alternatives and symbols of a transfigured, better self in the works of Marc and Benn, the paper explores the interconnectedness between literature and arts in Germany at the beginning of the 20<sup>th</sup> century along with its aesthetic motivations and strategies.

**KEYWORDS:** Franz Marc, Gottfried Benn, Expressionism, the animal, intermediality.

„Male Pferde, deren Hufschläge durch Jahrhunderte schallen.“  
(Maria an Franz Marc, 4. Februar 1911)

## Vorüberlegungen

In dem 2010 in deutscher Übersetzung erschienenen Buch *Das Tier, das ich also bin* beschreibt Jacques Derrida eine Begegnung mit seiner Katze, die ihn zu einem überraschenden Sinnieren über das Verhältnis zwischen Mensch und Tier, über die Grenzen zwischen Menschlichem und Tierischem, letztendlich über Ähnlichkeiten zwischen den beiden bringt. Es ist die Katze, die ihn in seinem Nacktsein erblickt, als er gerade vom Duschen ins Zimmer hereinkommt, und vor der er zunächst Scham empfindet. Anhand dieses Blickes ordnet Derrida die Geschichte westlicher Philosophie dem Paradigma der übersehenen Spur des blickenden Tieres zu.<sup>1</sup> Worauf ist dieses Schamgefühl zurückzuführen, wenn die Katze (nur) ein Tier ist?

---

<sup>1</sup> Das Tier als Wort bei Jacques Derrida: Das „l’animot“.

<https://tierphilosophie.wordpress.com/2013/10/23/7-das-tier-als-wort-bei-jacques-derrida-das-lanimot/> (Zugriff: 1.10.2018).

Wie kann ein Tier mir ins Gesicht blicken? (DERRIDA 2010: 25); Das Tier, was für ein Wort! (ebd.: 47); Kann uns das Tier etwas über unser Menschsein lehren/sagen? Kann uns der Umgang mit dem Tier etwas über unsere Menschlichkeit lehren/sagen? Erscheinen wir im Spiegel des Tieres allererst als Mensch? Entdecken wir im bodenlosen tierischen Blick die »abgründige Grenze des Menschlichen«? (ebd.: 32)

Tatsächlich erkennt und entdeckt sich der Mensch in der Auffassung Derridas durch das Tier als Alteritas, als Differenz, als Spiegel und Kontrastfolie, wobei das Tier zum *Alter ego* wird. (Vgl. MÜLLER-FUNK 2016: 237) Auch beim italienischen Philosophen Giorgio Agamben kommt dem Tier eine besondere Stellung zu. Das Buch *L'aperto. L'uomo e l'animale* (2002) beginnt eben mit der Beschreibung eines in einer hebräischen Bibel aus dem 13. Jahrhundert vorhandenen Bildes, das auf Ezechiels Vision hinweist und somit das mystische Gastmahl der Unschuldigen am Ende der Zeit darstellen soll. In der von Agamben erwähnten Miniatur sind diese Unschuldigen mit Tierköpfen ausgestattet (deutlich zu beobachten sind die eschatologischen Tiere: Adler, Hahn, Stier und Löwe), was die Frage auslöst, warum die Vertreter der vollkommenen Menschheit als Theriomorphe repräsentiert werden, und den Autor behaupten lässt, dass am Ende der Zeit das Verhältnis Mensch-Tier sich neu gestalten und der Mensch sich mit seiner tierischen Natur versöhnen werde. (Vgl. AGAMBEN 2002: 9-11)

Davon ausgehend möchte ich in meinem Beitrag in einer intermedialen Untersuchung nach der Funktion der Tiermetapher (unter Berücksichtigung des Naturumfeldes) als eines idealisierten Selbst bei Franz Marc und Gottfried Benn fragen. Der Maler und der Dichter wurden in dieses Verhältnis miteinander bisher noch nicht gesetzt. Besonders lohnend ist ein solches Unterfangen, da in der Moderne das Zusammenspiel, die Gleichschaltung und die Wechselbeziehungen und Durchdringungen der Künste programmatisch waren. Indem ich mich auf zwei Künstler konzentriere, deren Werke den Anfang bzw. darüber hinaus auch das Ende einer Epoche prägen, kann ein Spannbogen dazwischen gezogen werden, um die Entwicklungslinien der Tiermetapher als einer der Chiffren der Moderne zu verfolgen.

## Einstieg

2013 zog eine Entdeckung die Aufmerksamkeit der Kunstwelt, der Politik, der Öffentlichkeit auf sich: über tausend Werke der Sammlung eines NS-Kunsthändlers waren aufgetaucht, verborgen in einer Münchner Wohnung, wobei festgestellt wurde, dass einige von ihnen geraubt oder beschlagnahmt worden waren. In

diesem Haus wurde auch Franz Marcs *Turm der blauen Pferde* zuletzt gesehen, 1945 ist es endgültig verschwunden. Das Bild galt als Höhepunkt der Moderne, als Lieblingsbild der Weimarer Republik, einer der umstrittensten Epochen der deutschen Geschichte (vgl. TLOSS 2008). Die noch heute als Inbegriff der Moderne geltende Weimarer Kultur entwickelte sich in einem von Gewalt und Krisen geprägten Umfeld (vgl. HOERES 2008: 159). So wurde die Demokratie durch Radikalisierung der politischen Lager und den Verfall der politischen Kultur zum Scheitern verurteilt: Marcs Gemälde befand sich unter den Werken, die 1937 in der Ausstellung „Entartete Kunst“ Platz fanden. Es war das Vermächtnis eines der berühmtesten Maler des Expressionismus und Begründers des Blauen Reiters, der mit 36 Jahren im Ersten Weltkrieg fiel: eine Vision einer friedlichen, harmonischen Welt, wo das Tier das bessere Selbst versinnbildlichte. (Vgl. KUHN 2017)

### **Der Blaue Reiter, blaue Pferde**

Das Motiv des Pferdes ist auf Marcs vielleicht bekanntestes Gemälde *Blaues Pferd I*, entstanden 1911, zurückzuführen. Wir finden es auch auf einer Postkarte aus dem Jahr 1912, als mit Tinte und Tusche ausgeführten Zeichnung, die der Maler an die befreundete Dichterin Else Lasker-Schüler schickte. Neben einem Pferd und einem Reiter stehen die Worte: „Der blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit sein blaues Pferd ...“ Es war der erste von 28 Kartengrüßen, die er an die Dichterin schickte. (DICK 2010: 136) Das Bild gehört zu den ersten Werken Marcs, wo sich der Hang zur Abstraktion sowie die Rezeption kubistischer Malerei bemerkbar machen. Vom expressionistischen Postulat ausgehend, dass Farbe Inhalt sei (vgl. KANDINSKY 2011: 246), wird ein besonderer Wert auf die Symbolik von Blau gelegt, die im Mittelpunkt der ästhetischen Ausformung steht. Marc, der zusammen mit Kandinsky ein Mitbegründer der Künstlerbewegung *Der Blaue Reiter* war, setzte das Motiv des blauen Pferdes mit programmatischen Absichten durch. Sowohl Farbe als auch Tier wiesen auf Sehnsuchtsformeln und Spiritualisierungswünsche der deutschen Romantik hin. Aber auch auf eine eigene Anschauung, laut der das Tier mit seinem „unberührte[n] Lebensgefühl“ aufgewertet wird, so Marc in einem Brief an seine Frau: „Ich empfand schon sehr früh den Menschen als <häßlich>; das Tier schien mir schöner, reiner“ (MARC in: HOBERG 2018: 97).

Der Regenbogen und die Mondsichel sowie die Kreuze auf dem Körper des ersten Pferdes im Bildvordergrund bilden möglicherweise Marcs Intention ab, die Einheit von Kosmos und Natur darzustellen. (Vgl. PARTSCH 2009: 46f.) Die Sehnsucht nach dem „unteilbaren Sein“ konnte in der Auffassung Marcs nur

durch das Hinübersteigen „ins Geistige, vom Leib Unabhängige, das heißt Abstrakte“ (DÜCHTING/ WOLF 2014: 46) erreicht werden. Deswegen entwickelt Marc eine Farbenlehre, wo die Ausdrucksmittel der Kunst Vergeistigungsfunktionen erfüllen und von dieser Warte aus zu dechiffrieren sind.

Blau ist das männliche Prinzip, herb und geistig. Gelb ist das weibliche Prinzip, sanft, heiter und sinnlich. Rot ist die Materie, brutal und schwer, und stets die Farbe, die von den anderen beiden bekämpft und überwunden werden muß! (MARC in: HÜNECKE 2011: 264)

Demzufolge fungiert *Die gelbe Kuh* als weibliches Pendant zu den als männlich gedeuteten blauen Pferden, hinzu kommen symbolische Funktionen, die ihr in vielen alten Kulturen im Rinderkult zugesprochen werden, wie Fruchtbarkeit, Nahrung, Schöpfungs- und Mütterlichkeitsprinzip.

So wird Malfarbe zur Symbolfarbe erhoben, die weiterhin Tiersymbole zu Ausdrucksträgern des Geistigen machen. Marc, der eigentlich Pfarrer werden wollte, lässt seine künstlerischen Anschauungen zu einer Kunst-Religion werden, wie er selbst gesteht:

Die Kunst ist metaphysisch, wird es sein [...]. Wir werden nicht mehr den Wald oder das Pferd malen, wie sie uns gefallen oder scheinen, sondern wie sie wirklich sind, wie sich der Wald oder das Pferd selbst fühlen, ihr absolutes Wesen [...]. (WOLF/ GROSENCK 2014: 68)

Hand in Hand mit der normativen Darstellung des Wesentlichen, so wie sie von den expressionistischen Dichtern ausgerufen wird, geht auch Marcs Entscheidung für eine synthetische, essentialistische Kunst. Ernst Stadler übernahm in dem programmatischen Gedicht *Der Spruch* die Formel des Mystikers Angelus Silesius, zielte jedoch auf die Schaffung einer eigenen Homologie und Logologie, statt der Berufung auf die christliche Theologie, ab: „Der Welt entfremdet, fremd dem tiefsten Ich,/ Dann steht das Wort mir auf: Mensch, werde wesentlich!“ (STADLER in: PINTHUS 2003: 196). Auch Marc äußert sich gegen die mimetische Abbildung der Natur und bricht eine Lanze für den Einsatz der Farbe als eines dringend notwendigen Ausdrucksmittels der modernen Kunst: „Niemals werde ich um Dekorationswirkung willen einen Busch blau machen, sondern nur um das Pferd, das sich von ihm abhebt, in seiner ganzen Wesenheit zu steigern.“ (MARC in: HOBERG 2018: 76)

Und dabei ist es Marc wichtig, wie ein Tier die Welt sieht:

Wie armselig, seelenlos ist unsere Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unseren Augen zugehört statt uns in die Seele des Tiers zu versenken, um

dessen Bilderkreis zu erraten... Was hat das Reh mit dem Weltbild zu tun, das wir sehen? (DÜCHTING/WOLF 2014: 62)

Und so verabschiedet er sowohl die mimetische Abbildungsfunktion der Kunst als auch das Monopol des Menschlichen auf die Natur. Das Tier wird somit zum Ideal eines Selbst, das eins mit der Natur wird, ohne sie beherrschen zu wollen. Es nimmt deswegen nicht wunder, dass in Marcs Tierbildern das menschliche Element vollkommen fehlt. Statt „Naturalisierung“, d.h. einer naturalistischen Darstellungsweise, schlägt er deswegen den Begriff der „Animalisierung“, d.h. der Innensicht des Tieres, vor. „In einem Zustand unausdrückbaren Behagens und Genusses streiche ich durch diese wunderbare Stadt, wie ein Reh durch einen zauberhaften Wald, nach dem es sich immer geseht [...]“ (MARC in: HOBERG 2018: 23). Aber Animalisierung bedeutet auch die animistische Schaustellung einer Natur, in der die Bereiche ineinander gehen oder miteinander schmelzen, mit der sich der Maler pantheistisch identifiziert (LANKHEIT 1978: 98). Im Tierischen entdeckt Marc das Medium des „Wunderbaren“, „voll «Geist», das Animalische, Mächtige, das Blut, die Rasse, die Menschen [...] mit ihrem rinnenden Blut, ihrem schwermütigen Blut, die sich als «Frucht der Erde» fühlen, – die will ich darstellen“ (MARC in: HOBERG 2018: 36). Und die Symmetrie der Wellenbewegungen und Kurvenlinien verbindet Körper und Landschaft miteinander und lässt aus Tier und Natur eine Einheit entstehen. (Vgl. SCHLEGEL 2015: 9)

### **Bunte Tiere. Organisches und Unorganisches**

Vom Sommer 1912 an befolgt Marc ein neues künstlerisches Ziel: anhand der Technik von Formdurchdringung und Farbüberblendung schafft er nun eine kristalline Facettierung und gleichzeitige Transparenz, die symbolische Ausdrucksmöglichkeiten für seine pantheistischen Vorstellungen von der Einheit von Natur und Kreatur mit den Urkräften des Universums darstellt. Organisches lässt sich vom Unorganischen nicht mehr unterscheiden. Tiere und Natur sind noch erkennbar, aber der Maler lässt sie in mineralische Formen zersplittern, die miteinander so verbunden sind, dass die Unterschiede zwischen dem Tierischen und dem Pflanzlichen aufgelöst werden. Wenn die äußere Form abgedämpft wird, dann geschieht das mit dem Zweck, die zwei Welten ineinander schmelzen zu lassen, die Energie des Tieres wird eins mit seinem Umfeld (ebd. 2015: 14f.). Auf dem Wege zu einer gegenstandslosen Malerei werden Dinge in der Natur mit kosmischem Licht und göttlichem Geist durchdrungen, was einer mystischen Konstruktion der Welt entspricht (Vgl. DÜCHTING/ WOLF 2014: 70).

So wird die Pferdgestalt in *Fabeltier II (Pferd)* 1912 als organisches Teil des Ganzen durch prismatische Effekte zum Urbewohner einer mythischen Natur geheimnisvoller Korrespondenzen und Strahlenbrechungen stilisiert. Die Farbe Blau wird im Falle des Pferdes mit Sienna-Rot ersetzt, Mond, Bäume und andere Landschaftselemente gehen ineinander auf. Das Bild könnte somit als eine Reinterpretation des Themenkomplexes im *Turm der blauen Pferde* betrachtet werden. Demselben Kunstverständnis von der Verschmelzung von Tier- und Pflanzenwelt zu einer kosmischen Einheit ist auch das Bild *Tierschicksale: die Bäume zeigen ihre Ringe, die Tiere ihre Adern*, wo Marc schon im Titel auf eine solche Deutungsart hinweist. Hauptgestalten sind diesmal bunte Rehe, Wildschweine, Füchse und Wölfe, wobei ihre länglichen stilisierten, oft in die Höhe ragenden Gestalten eins mit den Baumstämmen und der Pflanzenwelt des Waldes werden. Was auch für das im selben Jahr gemalte Bild *Reh im Walde* zutrifft. Die im anderen Gemälde durch kubistische Reduktionen entstandene Dynamik wird hier durch Diagonalen erreicht, die den Eindruck von Wind erzeugen. Diesmal wird aber das kauernde Tier, auf das der Baum zu stürzen droht, so dargestellt, dass das Ausgeliefertsein an äußere unbeherrschbare Kräfte in den Vordergrund rückt, und mit dieser Figur kann sich auch der Mensch gut identifizieren. Das gleiche Symbol des Rehs als eines harmlosen, unschuldigen, leicht verletzbaren Tiers steht auch im 1914 entstandenen Bild *Rehe im Walde* im Mittelpunkt, wo das durch Baumäste gefilterte Sonnenlicht dank der prismatischen Brechungen die Leiber der Tiere durchdringt. Nun werden sie nicht als bedrohte Wesen dargestellt, sondern die Pyramidalperspektive sorgt dafür, dass sie wie in den Darstellungen der Heiligen Familie in der Renaissance-Malerei in den Mittelpunkt der Komposition ragen und sakralisiert werden. Die zwei Bilder lassen sich wohl als „Vorahnung dieses Krieges [des Ersten Weltkrieges]“ deuten, wie sich Marc selbst dazu in einem Brief vom 17. März 1915 äußerte. (Vgl. HOBERG 2018: 92)

### **„Ein Pferdchen stolpert über eine Dame“. Das Tier in der Lyrik des Expressionismus<sup>2</sup>**

Im deutschen Sprachraum hatte Alfred Lichtensteins Gedicht *Die Dämmerung* in der frühexpressionistischen Phase der Moderne viel Aufsehen erregt. Es ist ein Paradebeispiel für die Vereinigung vieler Tendenzen der einsetzenden Moderne, wozu das zufällige Diktat, die Simultaneität, die Inkongruenz, die

---

<sup>2</sup> Dazu und zur Poetik der Moderne und Gottfried Benns siehe meine Monografie *Monologe und Dialoge der Moderne. Gottfried Benn, Paul Celan, José F. A. Oliver*. Berlin/Münster: LIT 2016.

Wirklichkeitszerspaltung, das Weltende-Gefühl, und die Entrealisierung gehören. (Vgl. FRIEDRICH 2006) Künstler und Pferd sind auch dort in einem zusammenhangslosen Zusammenhang vertreten:

Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt.

Ein Pferdchen stolpert über eine Dame. (LICHTENSTEIN in PINTHUS 2003: 47)

Franz Marc sah die Dinge auch nicht wesentlich anders:

[...] das Leben ist eine Parodie, eine teuflische Paraphrase, hinter der die Wahrheit, unser Traum steht. [...] Kunst ist ja nichts als der Ausdruck unseres Traums. Je mehr wir uns ihr hingeben, desto mehr nähern wir uns der inneren Wahrheit der Dinge und unserm Traumleben, dem wahren Leben, das die Fratzen verachtet und nicht sieht. (MARC in HOBERG 2018: 24)

Über die lächerlich-absurde Dimension des Grotesken hinaus ist in der Moderne auch eine ausgesprägte Tendenz zur Schaustellung Ekel erregender körperlicher Zustände zu bemerken, die von Krankheiten und Verwesungsvorgängen des menschlichen Leibes bis hin zu einer unheimlichen, erschreckenden Umwelt reicht, die mit beängstigenden Tieren wie Schlangen, Ratten, Würmern, Spinnen, Fliegen usw. ausgestattet wird. In der Moderne fungiert das Tierbild als Seelenprojektion; das dem Unhistorisch-Unbewusst-Unschuldigen bzw. dem Triebhaft-Gefährlichen verschriebene doppelt konnotierte Tierbild bezeichnet den menschlichen Wesensverlust. (Vgl. COSENTINO 1972: 37, 97) Das Ekel erscheint als „ästhetischer Effekt“ der Verstümmelung des menschlichen Antlitzes, die sich als nicht überwindbar durchsetzt. (Vgl. BÖHME 1988: 71) Erinnert sei beispielsweise an die ganze Reihe dämonischer Visionen der deutschen Expressionisten, mit Georg Heym an der Spitze. Seine antiidyllischen Naturdarstellungen stellen die oft apokalyptischen Himmelslandschaften z.B. in seinen Wolken-Gedichten oder die Landschaftsweiten in den Wintergedichten als Metaphern für die Leere der Welt dar (SCHNEIDER 1965: 44-62). Seine umfunktionierten, brutalisierten Mythologeme bringen eine „Personenallégorie als Mimesis moderner Zivilisation“ (VIETTA/ KEMPER 1975: 53f.) zum Vorschein. „Die Dämonen der Städte“ im gleichnamigen Gedicht „wachsen riesengroß/ Ihr Schläfenhorn zerreißt den Himmel rot“, „Der Teufel Hälse wachsen wie Giraffen“ (HEYM in PINTHUS 2003: 52), bei Johannes Becher fällt die Welt zusammen und die Drachen speien Erde. (*Verfall*) (BECHER in ebd.: 42) Albert Ehrenstein setzt das Leben mit dem Sterben gleich: „Von den Eichen der Götter/ Fallen die Früchte/ Durch Schweine zum Kot,/ Aus dem sich die Düfte/ Der Rosen erheben/ In entsetzlichem Kreislauf“ (*Unentrinnbar*) (EHRENSTEIN in ebd.: 76). Theodor Däublers Ausrufung fasst die Hoffnungslosigkeit einer sinnlosen Welt

zusammen: „Wie schwer wird der Geist jedem Meer,/ Und dem Geiste die Schöpfung wie leer!“ (*Was?*) (DÄUBLER in: ebd.: 62)

Die Übergangsräume vom Menschlichen zum Tierischen z.B. werden immer dünner, zwischen Organischem und Unorganischem, zwischen Hohem und Niedrigem, Großem und Kleinem, Immanenz und Transzendenz. So entsteht das Simultan- oder Reihungsgedicht, aber auch allerlei Gedichte, in dem oft gegensätzliche oder zumindest logisch nicht zusammenhängende Bilder nebeneinander montiert werden.

Was die Flora angeht, so wird sie in entartete Vorstellungen gerückt, die humanistisch geprägten Bilder der Harmonie, Naturfülle, Reinheit, Idealität werden zerstört. Ihnen stellt der moderne Dichter Pflanzen, Blumen und Bäume entgegen, die den dunklen, feuchten, kalten Erdflächen entnommen sind. Manche besitzen schon eine kulturtradierte negative Symbolik (Zypresse, Mohn, Moor, Schleim), andere Bilder werden resemantisiert (Moos, Olivenbaum, Mandelbaum) oder durchaus der ursprünglichen Bedeutung entleert (vgl. RĂDULESCU 2016).

In den ersten zwei Gedichten des *Morgue*-Zyklus *Kleine Aster* und *Schöne Jugend* (vgl. BENN 1989: 7, 8) wird bei Gottfried Benn das menschliche Subjekt auf hässliche Attribute reduziert und verdinglicht, in der fokussierten Eigenschaft wird seine eigentliche Substanz eingefangen. (Vgl. VIETTA/ KEMPER 1975: 62, 64) In *Schöne Jugend* wird die Leiche eines lange im Schilf gelegenen Mädchens seziiert. Ihr Mund sah „angeknabbert“ aus, die Speiseröhre „so löcherig“. Darauf bezieht sich die ganze Beschreibung des Menschlichen im Gedicht. Sonst werden die paar jungen Ratten, die sich ein Nest im Brustkorb des Mädchens gebaut hatten, beobachtet. Der Arzt empfindet keine Spur von Mitleid für das tote Mädchen, wird aber von dem Tod des kleinen „Schwesterchens“, einer kleinen Ratte, beeindruckt. Die anderen Ratten konnten sich durch Verspeisung von Leber und Niere am Leben halten und eine schöne Jugend verbringen. Doch nicht für allzu lange Zeit, genauso „schön und schnell kam auch ihr Tod“, denn sie werden ins Wasser geworfen. Das Gedicht endet mit dem erbarmungsvollen Ausruf beim Anhören des Quietschens der kleinen Schnauzen, was das als üblich erwartete, dem Mädchen zu schenkende Mitleid völlig auflöst. In den Vordergrund rückt nicht etwa seine Jugend, sondern die Jugend der kleinen Ratten. Überhaupt wird Jugend in den beiden Verdinglichungsfällen ihrer herkömmlichen Schönheitsfunktion entkleidet, sowohl beim Menschen auch bei den Tieren ruft sie Abstoß und Ekel hervor. Das Volkslied *Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten* wird parodiert, an die Stelle der romantischen Idylle tritt ein naturwissenschaftlich sanktionierter Desillusionierungsprozess (vgl. HAHN 2011:

94f.) auf. Dass der Dichter sich von dem Leiden der Ratten als sonst eher abstoßender Tiere ergriffen zeigt, kann nur von seiner Bejahung des Hässlichen zeugen, das er resemantisiert. Über allem thront aber der allgegenwärtige Blick des Todes, dem sowohl Mensch als auch Tier ausgeliefert sind. Die tradierte Leib-Seele-Dichotomie wird in der Gleichheit im Tod aufgelöst, Kunst allein zeichnet sich als „Gegenentwurf“ zu Religion und Naturwissenschaft ab. (Vgl. KIRCHDÖRFER-BOSSMANN 2003: 118, 120) Das moderne Ich ist psychologisch zerspalten und zersplittert, dennoch sucht Benn wie Marc nach einer ontologischen Rehabilitierung im Künstlerischen. Seine „bionegative Haltung“ spricht sich für eine Befürwortung der Kunst aus, da diese sich über Gut und Böse hinwegsetzt und den Bereich ethischer, moralischer und humanitärer Urteile verlässt. (Vgl. HILLEBRAND 1966: 84, 143)

All das, obwohl das Tier programmatisch für Freiheit und Befreiung von den gesellschaftlichen Zwängen, für die kindlichen Ursprünge und Unschuld und die unverstellte Authentizität stehen sollte, so Däubler 1919: „Die Rückkehr zum Tier durch die Kunst ist unsere Entscheidung zum Expressionismus.“ (DÄUBLER in ANZ 2002: 91)

### **Das Tier in Benns Gedichten der Früh- und Mittelphase**

Mit dem schockierenden Einsatz des *Morgue*-Zyklus (1912) lassen die Gedichte der Früh- und Mittelphase nicht nur die Parodierung der christlichen Schöpfungslehre („Die Krone der Menschheit, der Mensch, das Schwein“, *Der Arzt II*) (BENN 1989: 12) auf dem Hintergrund des „Entzugs an metaphysischer Sinngebung“ (VIETTA 1990: 70) und die Absage an „Affentransendenzen“ (*Puff*) (ebd.: 395) erkennen, sondern zugleich den Ich-Zerfall des illusionslos auswegslosen Individuums, das „mit der Stirn gegen die Wirklichkeit“ rennt. (HILLEBRAND in: BENN 1982: 641) Das Versagen des Bewusstseins bei dem Versuch, das „transzendente Loch“ zu füllen, wird durch die Verbannung des Körpers und des Geistes veranschaulicht, denn beide erweisen sich als untauglich, sich den übermächtigen Naturgesetzen zu widersetzen und sie zu überleben: „Ich brülle: Geist, enthülle dich! / Das Hirn verwest genauso wie der Arsch!“ (*Fleisch*, BENN 1989: 37)

Trotz dieses radikalen Nihilismus wirkt in der Lyrik des Expressionismus und darüber hinaus in der Zwischenkriegszeit und der frühen Nachkriegszeit die mythenzerstörerische Tendenz mit der mythenbejahenden oder mythenschöpfenden zusammen. Diesem regressiven, restaurativen Hang „zu den Schöpfungsgeschichten, zu den Urbildern, zu den Mythen“, die „inmitten dieses grauenvollen Chaos von

Realitätszerfall und Wertverkehrung [...] ein neues Bild des Menschen“ (BENN 1959: 248) erschaffen sollen, entspricht die Rückkehr zu den „traditionellen“ Werten eines milden Christentums oder zu den harmlosen pantheistischen kosmologischen Mythen, in dem das Ich Zuflucht vor der überwältigenden Komplexität der Natur- und Weltverhältnisse sucht und findet. Hier das Paradebeispiel aus Benns Gedicht *Gesänge*: „Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären./ Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.“ (BENN 1989: 25)

Im Folgenden möchte ich anhand von ausgewählten Texten die Funktion des Tierbildes und des Pflanzlichen in Benns Lyrik untersuchen, um dabei Konvergenzpunkte mit Franz Marcs Werk zu finden, unter dem Gesichtspunkt, dass die europäische Avantgarde eine Gleichschaltung und ein Zusammenwirken der Künste zum Vorschein gebracht hat. Das bedeutet, dass die programmatischen Erkenntnisse der Moderne sowohl in Marcs als auch in Benns Oeuvre einen Niederschlag finden.

### **Blaues Meer und Urtiere**

In der Dichtung Benns kommt der Farbe Blau eine besondere Bedeutung zu. Es ist einmal die rauschhafte Beschwörung der absoluten Herrschaft des Geistes (vgl. KAISER 1962: 85), der nicht vernünftig-wissenschaftlich, sondern metaphysisch, transzendental zugänglich wird: durch Rausch, Traum, Ekstase und „Regressionstendenzen mit Hilfe des Worts“ (BENN 1986: 378) lassen sich *ligurische Komplexe* (ebd.: 376) und das *Südwort Blau* (ebd.: 377) herangehen. Es ist das Blau der unendlich sanften Verlockung des Mittelmeers, ein beinahe göttliches Prinzip (vgl. BODENMÜLLER 2013: 46), dem eine transzendente Kraft zugesprochen wird, der glückhafte Augenblick, in dem das Ich aus seiner Entfremdung befreit wird und die Identität Ich-Welt als wiederherstellbar erscheint (vgl. HOCHBAHN 2007: 118). Das überirdische, transsubstanzierte Wesen des Blaus kommt dem Dichter aber oft und vor allem im Spätwerk als Verlockung eines unerreichbaren Ideals (vgl. LOHNER 1961: 215), als azurne Einsamkeit im Sinne Nietzsches vor.

Das Südwort Blau wird mit dem Mittelmeer-Raum verbunden, und dabei erweist sich das Meer als Gebärer, jedoch auch als Schiffbruchsort des Ich: „Fernes Glück: ein Sterben/ hin in des Meeres erlösend tiefes Blau“ (*Untergrundbahn*, 1913) (BENN 1989: 31). Im Folgenden sei auf das Meerfauna verwiesen, die Benns in seinen Essays dargelegte Theorie der „thalassalen Regression“ (BENN 1989: 131) zu den Urstufen in der Entwicklung der Lebewesen veranschaulicht. Die im Meer lebenden Organismen des unteren

zoologischen Systems vor der Differenzierung in Pflanzen und Tiere stellen durch die „Flimmerhaare“ (BENN 1986: 377) als allgemeines Tastorgan die Beziehung zu ihrer Umwelt im Meer her. Diese bringt Benn mit den Menschen in Verbindung, die er sich ganz von solchen Flimmerhaaren von Körper zu Geist bedeckt vorstellt und spricht ihnen eine Orientierungsfunktion in der chiffrierten Welt der Kunst zu. Diese Flimmerhaare dürfen wohl die im Gedicht *Gesänge* (1913) angesprochenen Urahnen getragen haben, so wie sie am Anfang der Weltschöpfung standen: „Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.“ In einem späteren Gedicht aus dem Jahre 1928 *Die hyperämischen Reiche* werden diese im Meer angesiedelt, wo Palmen und Muscheln, „Vorwelten, wallungsweite“ mit ihrer besonderen Tierwelt verortet werden: „Löwe [...]/ Urwald, Komplexgewalten,/ Tiernacht und Mythenmeer“ (BENN 1989: 125). Der Dichter schafft eine Kosmogonie, wo das Tier einer mythischen Welt einverleibt wird, das ihm dazu verhilft, sich der Kontingenzt zu entziehen und in einen unschuldigen und idealen Zustand einzutauchen. Durch den Rückgriff zum Archaischen und Mythischen entsteht eine überzeitliche Totalität (vgl. GRÄTZ 2009: 144), und das Ich wird Teil dieses organischen Ganzen. Das Meer wird zum Ziel und Ursprung alles Seienden, zur Heimat und Erlösung. (Vgl. HEIMANN 1962: 82) Es sei in diesem Zusammenhang an Kandinskys Erkenntnis erinnert: „Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem.“ (KANDINSKY 2011: 251) Es handelt sich also um einen Zufluchtsort, den das Meer mit seinen Urgestalten darstellt, und dabei verfährt Benn ähnlich wie viele seiner Künstlerkollegen, die im Eskapismus durch Exotik und Primitivismus auch eine „Zivilisationskritik als Korrektiv und Projektionsfläche“ (GRÄTZ 2009: 132) beabsichtigten. Diese „irreale Realität“ (DICKHOFF 1987: 162) wird sowohl bei Benn als auch bei Marc, Gauguin, Macke, Klee, Picasso usw. als magische Kontrastfolie zur Gegenwart aufgerollt, das Fremde verhilft zur Entdeckung des Eigenen.

Erst dieses blaue Meer der undifferenzierten Reiche bildet den Ort für eine solche Existenz, die für Muscheln, Sepien und Korallen möglich ist, so wie diese Tiere im Gedicht *Palau* (1922) als einzige lebendige Wesen, als unzertrennliche Bestandteile und friedlich dort hausende Elemente der Meerwelt auf der entrückten exotischen Insel dargestellt sind. Auch in *Osterinsel* (1927) werden Tiere als Sternzeichen mit Himmelskörpern verglichen und somit durch Rückgriff auf den uralten Volksglauben sowie auf Kulte wieder idealisiert: „Tierhafte Alphabete/ für Sonne, Mond und Stier“ (BENN 1989: 71). Im Gegensatz dazu werden Tiere in zwei Gedichten aus dem Jahre 1921 zur Parodierung der göttlichen Schöpfung eingesetzt. In *Das späte Ich* werden Lemuren, Elch, Adler

und Tauben, Pferde und Stier mit Folterungsszenen, „Tiertorturen“ (ebd.: 55), in Verbindung gebracht, wobei sie als Opfer von Göttern aus verschiedenen Mythologien, einschließlich der christlichen, dargestellt werden. In *Puff* (1921) wird die Genese anhand von verschiedenen Tierbildern zum Gegenstand einer sarkastischen Parodie: „der Kosmos eine Schotenfrage/ am Bocksgesträuch// wo Löwe sich mit Lamm beleckte“, die erhoffte Versöhnung im göttlichen Ideal wird als böser Witz entlarvt und anhand von Tierbildern wiedergegeben, die die Erlösung des Ich ins Kontingent-Willkürliche versetzen: „hier gelten Affentransendenzen/ und Blindekuh.“ (ebd.: 395)

### Spätgedichte: Projektionen des Selbst ins Vegetale

Mit dem Jahre 1930 vollzieht sich eine Wende in Benns lyrischem Schaffen. Die Farbe Blau wird eher zur Chiffre für Verfall, Melancholie, Rückkehrwunsch. Die Sehnsucht nach elementarem Erleben (vgl. GRÄTZ 2009: 141) rückt verstärkt in den Vordergrund, auch wenn der resignative Ton vorherrscht. Viele Gedichte haben Landschaftselemente im Mittelpunkt, wobei interessanterweise das menschliche sowie das tierische Element zugunsten des Vegetativen beseitigt werden, was die Rückkehr und Assimilation in das pflanzliche Reich bedeuten soll. Genauso bemerkenswert ist Benns Rückkehr zu den Mustern der klassisch-traditionellen Dichtung, die auf weite Strecken eher impressionistische und jugendstilhafte Schattierungen aufnimmt. Der Herbst als Jahreszeit der letzten Früchte und des Schweigens wird beispielsweise mit dem Rückzug in *Primäre Tage* (1930) gleichgesetzt. Sonnen und Meer reichen „rückwärts“ und „fühlen“ „alte Dinge“ (BENN 1989: 421), im regressiven Moment erhofft man sich das Einsaugen in die Ur-Einheit. *Valse d'automne* aus dem Jahre 1940 ist auf den ersten Blick ein Landschaftsgedicht, aber obwohl der mimetische Augenblick im Unterschied zu Benns Werk der Früh- und Mittelphase vorhanden ist, wird stark mit Farbensymbolik gearbeitet. Die vorwiegende Farbe Rot wird im Zusammenhang der herbstlichen Natur (bei Bäumen, Gärten, Weihern und vielleicht auch beim „ewigen Meer“) mit Verfall und Untergang verknüpft. Nur gegen Ende wird auf die Farbenvielfalt der „Kelche“, der Blumen, hingewiesen, sonst steht das Gedicht wie ein monochromes Gemälde da, in dem selbst die Farben dem Zerfall ausgeliefert sind: „In allen, in allen/ den Gärten am Ziel,/ befreit zum Zerfallen, / der Farben so viel.“ (ebd.: 437)

In *Erinnerungen* (1949) vollziehen Klänge und Farben eine versöhnende „Traumumarmung“: „Erinnerungen –, Klänge, nachtverhangen,/ und Farben, die ein Wind vom Meer bewegt“ (ebd.: 448). Weißer Marmorstein und eine Geigenserenade am Meer in einer warmen Nacht treten sowohl als schüchterne

Landschaftskulisse und einsame Protagonisten auf. Das Gedicht mutet durch seine synästhetischen Echos eher postimpressionistisch an und ist ein schönes Beispiel vom Zusammenwirken der Künste, indem es in der Sprache der Literatur musikalische und malerische Eindrücke transportiert. In seinen programmatischen Überlegungen *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* postulierte Kandinsky das Wort als inneren Klang. Wenn der Gegenstand selbst nicht gesehen, sondern nur sein Name gehört werde, dann entstehe beim Hörer eine abstrakte Vorstellung, die der dematerialisierte Gegenstand sein soll (vgl. KANDINSKY 1982: 617). Grüne, gelbe oder rote Bäume seien nur zufällige materialisierte Formen des Baumes, dessen geistige Eigenschaften erst im Wort manifest werden.

Das Gedicht ist auch ein Nachdenken über den Symbolcharakter der Farbe Blau in der Dichtung und Malerei, vor allem, da es mit dem Satz „und alle Farben tragen Bleu mourant“ (BENN 1989: 448) endet. Der ins Deutsche als „blümerant“ übernommene Blauton weist allerdings nicht mehr auf Regression und Sehnsuchtswunsch nach der Einswerdung mit der Urmatrix hin. Das Ich wird in der letzten Schaffensphase Benns zum resignierenden Kunst- und Naturpriester, nicht mehr als Totengräber einer „dunkelhella“ Blume wie in *Kleine Aster*, sondern als moderner Prophet, der die blaue Blume der Romantiker in eine Herbstblume verwandelt und damit die „Rücknahme utopischer Hoffnungen“ (HOCHBAHN 2007: 130) verkündet.

## Fazit

Die europäische Avantgarde ist die Epoche *par excellence*, in welcher der Dialog und der gegenseitige Austausch der Künste zum Programm wurden. Dichter, Maler und Musiker ließen sich voneinander beeinflussen und setzten eine gemeinsame Ästhetik samt Quellen, Themen und Darstellungsmittel in die Praxis um. Auch die deutsche Moderne, in der der Expressionismus beheimatet war, schuf die Voraussetzungen für eine synchrone Entwicklung der Künste, die ästhetische und stilistische Durchdringungen zuließ. Wenn man aus heutiger Sicht auf das Werk des Malers Franz Marc und des Dichters Gottfried Benn zurückblickt, so sind Konvergenzen festzustellen, die in den Manifesten der Epoche und in den theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzungen jedes der beiden wurzeln. Auch wenn der Gründer des Blauen Reiters, einer der bedeutendsten expressionistischen Künstlerbewegungen, 1916 verstirbt und Benn nach 1930 seine expressionistische Schaffensphase abschließt, sind in ihren Werken thematisch-motivische Ähnlichkeiten und ästhetische Anschauungen zu

bemerken, die sie kongenial als Vertreter der deutschen Moderne teilen, ohne dass sie in einem Briefwechsel oder anderswie historisch dokumentiert wurden. Während Marc blaue und bunte Pferde und Tiere malt, um Wunschvorstellungen eines im Einklang mit der Natur lebenden idealisierten Selbst zu projizieren, wuchern Benns Gedichte der Früh- und Mittelphase von Furcht erregenden Tieren, die von der Ich-Entfremdung zeugen; jedoch bietet seine Lyrik auch in dieser Zeit das Gegengift dazu: in den blauen Meeren befinden sich Urtiere, die vor der Spaltung ins Organische und Unorganische erschienen sind, die vom Triebhaft-Gefährlichen retten und die Rückkehr zu einer unschuldigen, unhistorischen Existenz versprechen. Und wenn Marc manchmal für seine Tiere harmonische Landschaften malt, manchmal aber auch eine Natur, die Aggressionskeime und Gefahren birgt, so wird diese Natur in Benns Spätlyrik zu einem regressiven, melancholischen und ruhigen Ort besänftigt, wo Wörter, Farben und Klänge ein kontrapunktisches Zusammenspiel inszenieren, und welches den Maler Marc gewiss begeistert hätte.

## Literatur

### *Primärliteratur*

- BENN, Gottfried (1959): Expressionismus. In: Gottfried Benn: Essays, Reden, Vorträge. Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. v. Dieter Wellershoff. Wiesbaden: Limes, S. 240-256.
- BENN, Gottfried (1986): Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Vier Bände. Hg. v. Bruno Hillebrand. Gedichte. Bd. II. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- BENN, Gottfried (1989): Gedichte. Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. v. Dieter Wellershoff. Dritter Band. Stuttgart: Klett-Cotta.
- PINTHUS, Kurt (2003): Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Berlin/Hamburg: Rowohlt.

### *Sekundärliteratur*

- AGAMBEN, Giorgio (2016): Deschisul. Omul și animalul. Übersetzung aus dem Italienischen von Vlad Russo. București: Humanitas.
- BECKMANN, Dorit (1999): Künstlerische Entwicklungsverläufe im zwanzigsten Jahrhundert: Gottfried Benn und Bertolt Brecht. Berlin: Logos.
- BODENMÜLLER, Manuel (2013): Dichtung als Lebensform: Gottfried Benn. Würzburg: Ergon.

- BÖHME, Hartmut (1988): Ich-Verlust und melancholische Haltung bei Gottfried Benn. In: MÜLLER-JENSEN, WILL (Hg.): Gottfried Benn zum 100. Geburtstag. Vorträge zu Werk und Persönlichkeit von Medizinerinnen und Philologen in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzki. Würzburg: H. Sigurd Brieler et al., S. 69-81.
- COSENTINO, Christine (1972): Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus. Bonn: Bouvier.
- DERRIDA, Jacques (2010): Das Tier, das ich also bin. Wien: Passagen.
- DICK, Ricarda (2010): Else Lasker-Schüler als Künstlerin. In: Else Lasker-Schüler. Die Bilder. Ausstellungskatalog, herausgegeben von Ricarda Dick im Auftrag des Jüdischen Museums Frankfurt am Main. Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, S. 117-158.
- DÜCHTING, Hajo/ WOLF, Norbert (Hg.) (2014): Der Blaue Reiter. Köln: Taschen.
- FRIEDRICH, Hugo (2006): Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- HAHN, Marcus (2011): Gottfried Benn und das Wissen der Moderne. Bd. I 1905-1920. Göttingen: Wallstein.
- HILLEBRAND, Bruno (1966): Artistik und Auftrag. Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- HILLEBRAND, Bruno (1982): Zur Lyrik Gottfried Benns. In: Gottfried Benn: Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, S. 639-668.
- HOBERG, Annegret (Hg.) (2018): «Ich will dich an der Hand führen, um Dir die Wunder der Welt zu zeigen...». Briefe von Franz und Maria Marc. München: C. H. Beck textura.
- HOCHBAHN, Beate (2007): Asten – Der Autor in den Rönne Jahren 1935/36. In: STEINHAGEN, Harald (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn. Stuttgart: Reclam, S. 113-131.
- HOERES, Peter (2008): Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne. Berlin: be.bra.
- KAISER, Helmut (1962): Mythos, Rausch und Reaktion. Der Weg Gottfried Benns und Ernst Jüngers. Berlin: Aufbau-Verlag.
- KANDINSKY, Wassily (1982): Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. In: Thomas Anz, Michael Stark (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Stuttgart: Metzler, S. 617-618.
- KANDINSKY, Wassily (2011): Über das Geistige in der Kunst. In: HÜNEKE, Andreas (Hg.): Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten. Stuttgart: Reclam, S. 242-258.
- KIRCHDÖRFER-BOßMANN, Ursula (2003): „Eine Pranke in den Nacken der Erkenntnis“. Zur Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft im Frühwerk Gottfried Benns. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- LANCKHEIT, Klaus (Hg.) (1978): Franz Marc. Schriften. Köln: DuMont.
- LOHNER, Edgar (1961): Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns. Neuwied: Luchterhand.

- MÜLLER-FUNK, Wolfgang (2016): Theorien des Fremden. Eine Einführung. Tübingen: Francke.
- PARTSCH, Susanna (2009): *Marc*. 9. Auflage. Köln: Taschen.
- RĂDULESCU, Raluca (2016): Monologe und Dialoge der Moderne. Gottfried Benn, Paul Celan, José F. A. Oliver. Berlin/Münster: LIT.
- SCHLEGEL, Marc (2015): Das Tier im Künstler. Tiere als Alter Ego und Religionsfigur in der Kunst Franz Marcs. Max Ernsts und Joseph Beuys'. Hamburg: Bachelor + Master Publishing.
- SCHNEIDER, Karl Ludwig (1965): Das Bild der Landschaft bei G. Heym und G. Trakl. In: Hans Steffen (Hg.): Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 44-62.
- TLOSS, Hendrik (2008): Demokratie ohne Demokraten? Die Innenpolitik der Weimarer Republik. Berlin: be.bra.
- VIETTA, Silvio (Hg.) (1990): Lyrik des Expressionismus. Tübingen: Max Niemeyer.
- VIETTA, Silvio; KEMPER, Hans-Georg (1975): Expressionismus. München: W. Fink.
- WOLF, Norbert; GROSENCK, Uta (Hg.) (2014): Expressionismus. Köln: Taschen.

### Internetquellen

- Das Tier als Wort bei Jacques Derrida: Das „l'animot“.  
<https://tierphilosophie.wordpress.com/2013/10/23/7-das-tier-als-wort-bei-jacques-derrida-das-lanimot/> (Zugriff: 1.10.2018)
- KUHN, Nicola 2017: Franz Marcs „Turm der blauen Pferde“: Sag mir, wo die Tiere sind. In: Der Tagesspiegel 03.03.2017, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/franz-marcs-turm-der-blauen-pferde-sag-mir-wo-die-tiere-sind/19466856.html>

## Anhang



Franz Marc, Turm der blauen Pferde  
(Quelle: <https://www.wikiart.org/de/franz-marc/der-turm-der-blauen-pferde-1913>)



Franz Marc, Blaues Pferd  
(Quelle : <https://www.kunstmeditation.it/marc-blaues-pferd/>)



Franz Marc, Fabeltier II  
(Quelle: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/impressionist-modern-art-evening-107007/lot.24.html>)



Franz Marc, Tierschicksale: die Bäume zeigen ihre Ringe, die Tiere ihre Adern  
(Quelle: <https://www.wikiart.org/de/franz-marc/tierschicksale-1913>)



Franz Marc, Rehe im Walde  
(Quelle: <https://www.kunstabilder-galerie.de/kunstdrucke/franz-marc-bild-4068.html>)

# Literarische und mediale Aspekte im Hörspiel der Weimarer Republik

Klaus Schenk

**ABSTRACT:** In the Weimar Republic an art of listening emerges, which can be determined on the one hand by the possibilities of literary forms of expression, on the other hand by its experiments with the new medium of broadcasting. Initially conceived as a live performance, the early radio plays are characterized by an ambivalence of their acoustic medium, which addresses of necessity only one intensively used sensory organ. Using the example of Hans Flesch's *Die Zauberei auf dem Sender* (1924), Ernst Johannsen's *Brigadevermittlung* (1929) and Eduard Reinacher's *Der Narr mit der Hacke* (1930), the question should be asked of the importance of the radio drama in the media context of the Weimar Republic. What competitive and interference relationships do these early radio plays have with contemporary literature and the possibilities of its medium? Early drafts of a theory of radiophonic hearing must also be considered. How is the genre conceptualized in theoretical drafts of the time and what possibilities and limits are acknowledged in the radio magazines? Approaches to the development of a theory of the radio play usually go beyond the political and ideological camps. From this perspective, it is also important to consider the fatal misappropriation of radio as a central means of propaganda in the Nazi era. In addition, the influence of early radio play concepts on post-war poetic radio play will also be investigated.

**KEYWORDS:** Weimar Republic, early radio play, theory of the genre, art of listening

## 1. Zur Frühgeschichte des Hörspiels

Mit der Digitalisierung der vormals analogen Formen von Literatur gewinnt das Hörspiel in jüngster Zeit wieder an neuer Relevanz. Zahlreiche, längst vergriffen geglaubte Hörtexte wurden in digitalisierter Form wieder aufgelegt. In diesem Sinn lässt sich von einer „Wiederkehr der Stimme“ (vgl. POTT 1995; vgl. auch KOLESCH/KRÄMER 2006) sprechen, wenn man berücksichtigt, dass es sich um eine ‚digitalisierte‘ Variante handelt. Auch die Forschung hat sich dem Genre der Hörtexte und dem Hörbuch neu zugewandt, wie z.B. Ergebnisse des Bochumer DFG-Projekts *Hörsäle der Literatur* (vgl. BINCEK 2014) zu diesem Thema zeigen.

Allerdings wurden gerade die Anfänge des Hörspiels in der Weimarer Republik bei der Wiederentdeckung des Genres noch zu wenig berücksichtigt. Dies mag einerseits an den vielfältigen Strömungen liegen, die sich kaum auf gemeinsame medientechnische oder literarische Begrifflichkeiten bringen lassen. Andererseits unterscheidet sich die Situation deutlich von dem aktuellen Hörspiel-Comeback, da die Relevanz des gesprochenen Wortes nicht von Anfang an im Hörspiel der Weimarer Republik dominant war. Zudem sind die Hörspiele der Anfangszeit nur unzureichend dokumentiert, handelt es sich doch zumeist um Live-Aufnahmen im Studio, die zum Teil notdürftig, wenn überhaupt, auf Wachsplatten konserviert wurden. Erst ab den 1930er Jahren wurde begonnen, auch Schallplatten zur Sendung zu nutzen. Die Reproduktion von Hörmaterialien war bis dahin an die Aufführungssituation gebunden. Derart eng gekoppelt an seine mediale Situation hat gerade das Hörspiel die Verbindung zwischen literarischer Produktion und radiophonem Medium besonders intensiv ausgeschöpft und zu seinem Spielfeld gemacht. Es lohnt sich daher, einen Blick in die frühe Geschichte des Mediums zu werfen.

Der Kulturbetrieb der Weimarer Republik setzte mit einer Phase ein, die sich mit Walter Ong (1987: 136) als „sekundäre Oralität“ kennzeichnen lässt, wie sie besonders durch den Rundfunk geprägt wurde. Nach seiner militärischen Nutzung im Ersten Weltkrieg und einer Phase als Wirtschaftsfunk wurde das Medium Rundfunk in der Weimarer Republik zu einem populären Kulturfaktor ausgestaltet (vgl. SOPPE 1978: 14-38). Über die Eröffnung eines regulären Programms durch den öffentlichen Rundfunksender Berlin am 29. Oktober 1923 wurde wie folgt berichtet:

Drei Minuten vor acht Uhr! Alles versammelt sich im Senderaum. Erwartungsvoll beobachtet man das Vorrücken des Zeigers der Uhr ... Acht Uhr! Alles schweigt. In das Mikrofon ertönen nun die Worte: Achtung! Hier Sendestelle Berlin Voxhaus Welle 400. Wir bringen die kurze Mitteilung, dass die Berliner Sendestelle Voxhaus mit dem Unterhaltungsrundfunk beginnt. (LEONARD 1997: 23)

Will man eine Literatur- bzw. Mediengeschichte der Entwicklung des Hörspiels schreiben, so ist es tatsächlich ratsam, von einer systemischen Einteilung auszugehen, die herkömmliche Epochengliederungen hinter sich lässt, wie die es die strukturelle Methode (vgl. TIETZMANN 1997) vorschlägt. Die Entwicklung des Hörspiels, vor allem seine literarische Aufwertung in den späten 1920er Jahren, überdauert die nationalsozialistische Ära und setzt sich fort bis hin zur Nachkriegsmoderne der 1950er Jahre. Während der 1950er und frühen 1960er Jahre fand das literarische Hörspiel eine besonders hohe Resonanz. Kaum ein namhafter Autor, der sich nicht mit Textvorlagen zum Hörspiel beteiligt hätte.

Mit dem Plädoyer für das *Neue Hörspiel* in den 1960er Jahren verändern sich die Tendenzen nachhaltig hin zu einer abstrakten Schallkunst. Gewissermaßen sind die späteren Entwicklungsphasen des Hörspiels in seinen frühen Experimenten bereits angelegt. Die Zeit der Weimarer Republik kann daher als Geburtsstunde des Hörspiels während der politisch stabilen Jahre verstanden werden.

Irmela Schneider (1985: 175) teilt die Geschichte des Hörspiels zunächst grob folgendermaßen ein:

1. die Zeit der Weimarer Republik (1923-1932);
2. die Zeit des Nationalsozialismus (1933-1945);
3. die Zeit des Nachkriegs-Rundfunks (1947/48) bis ca. 1960;
4. das Hörspiel im Zeitalter des Fernsehens [...].

Allerdings kann eine derartige Aufteilung kaum zufriedenstellen, wie Schneider (ebd.) weiter bemerkt: „Eine solche Phasengliederung bleibt jedoch unzureichend, wenn nicht als korrigierender Einflussfaktor die technische Entwicklung des Mediums sowie vor allem der Einfluss der literarischen Entwicklung insgesamt berücksichtigt werden.“ Tatsächlich könnte daher auch von einer langen Entwicklungsphase des Hörspiels ausgegangen werden, die die politisch-historischen Umbrüche überdauert und von Mitte der 1920er bis in die 1960er Jahre reicht, als das radiophone Medium in Konkurrenz zum Fernsehen gerät. Zudem müsste noch das Wiederaufleben akustischer Medien im digitalen Hörbuch-Boom der 1990er Jahre (vgl. RÜHR 2004) erfasst werden.

Die Geschichte des Hörfunks hat ebenso eine institutionell wie personell geprägte Seite und ist eng an die langjährige Tätigkeit einiger ihrer Vertreter gekoppelt. So wirken Vertreter der Hörkunst über die historischen und politischen Umbrüche hinweg bis in die Literatur der Nachkriegszeit fort, wie etwa der Lyriker und Hörspielautor Günter Eich, der 1931 seine Hörfunkkarriere begann, in der NS-Zeit bereits mit Hörspielen erschien und nach 1945 zu dem bedeutendsten Nachkriegs-Hörspielautor aufstieg. Ähnliche Kontinuitäten zeigt auch die frühe Geschichtsschreibung des Hörspiels. So konnte der Verfasser der einschlägigen Zusammenschau *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte* Heinz Schwitzke (1963) als NSDAP-Mitglied während der NS-Zeit beim Deutschlandsender arbeiten; er wurde nach seiner Gefangenschaft für den Nachkriegsrundfunk tätig und fungierte von 1951 bis 1971 als Leiter der Hörspielabteilung des NWDR. Vergessen wird allzu leicht, dass die ideologischen Verstrickungen des Rundfunks und des Hörspiels während der nationalsozialistischen Herrschaft noch kaum aufgearbeitet wurden.

## 2. Vom Sendespiel zur Hörkunst

In der Rundfunkpraxis der Weimarer Republik wurde versucht, das kulturelle Leben des Bürgertums eng mit dem neuen Medium zu verbinden. Der Rundfunk sollte nach Hans Bredow (1950: 15), der von 1926 bis 1933 als Rundfunkkommissar des Reichspostministers amtierte, zu einem „Kulturfaktor“ werden. Zur Aufgabe des Rundfunks erklärte der Geschäftsführer der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft Kurt Magnus (1927: 6) im Jahre 1927:

Der Rundfunk ist verpflichtet, alles dasjenige seinen Hörern in Rundfunk geeigneter Form zu bieten, was Deutschlands große Geister geschaffen haben. Der Rundfunk ist weiter verpflichtet, einen Querschnitt durch den gegenwärtigen Stand unserer Kultur zu bringen.

Gefördert wurde die Zusammenarbeit etablierter Kulturinstitutionen mit dem neuen Medium. So wurden z.B. in Frankfurt am Main regelmäßig Opernwerke gesendet, worauf mit verbilligten Eintrittskarten für den Opernbesuch geworben wurde (vgl. SOPPE 1978: 93). In seinen Anfängen dominierten im Rundfunkprogramm vor allem sogenannte Sendespiele, die Bertolt Brecht (1967: 128) in seinen radiotheoretischen Schriften wie folgt kommentierte:

Am Anfang half man sich damit, daß man nicht überlegte. Man sah sich um, wo irgendwo irgendjemandem etwas gesagt wurde, und versuchte hier lediglich konkurrierend einzudringen und irgendetwas irgendjemandem zu sagen. Das war der Rundfunk in seiner ersten Phase als Stellvertreter. Als Stellvertreter des Theaters, der Oper, des Konzerts, der Vorträge, der Kaffeemusik, des lokalen Teils der Presse und so weiter.

Während Brecht auf die Demokratisierung und schließlich Revolutionierung des Rundfunks setzte (vgl. HÖRBURGER 1975: 315), entwickelte sich zunächst ein traditionell bildungsbürgerliches Programm. Unter dem Titel „Sendespielbühne“ wurden klassische Dramen dargeboten, wie etwa in der *Berliner Funk-Stunde* am 3. Januar 1925 Friedrich Schillers Werk *Wallensteins Lager*. Alfred Döblin (1989: 257) beschrieb das Genre der Sendespiele wie folgt:

Was der Rundfunk an Theaterspielen sendet, sind Reproduktionen von der Art des Schwarzweißdrucks, der von einem farbigen Bild genommen ist. Es ist die Vorlesung eines Stückes aus dem Rollenbuch, nie die Aufführung und schon gar nie die Aufführung und schon gar nicht Theater.

Im Unterschied zum Theater fehle dem Rundfunk eine „elementare gesellschaftliche Funktion“, denn er wende sich nicht an das Kollektiv, sondern an „100 000 Einzelne“ (ebd.: 260). Doch zeichnet sich in der Weimarer Republik ebenso die

Tendenz ab, neben den Sendespielen eine neue, spezifisch für den Rundfunk gestaltete Kunstform zu entwickeln, und auch Döblin (1989: 261) hoffte, dass „in Zukunft wirkliche Hörspiele möglich werden, die sich zugleich die anderen Möglichkeiten des Rundfunks, Musik und Geräusche, für ihre Zwecke nutzbar machen.“ Allerdings waren die Wege, wie die neue Kunstform herzustellen sei, durchaus umstritten. Von der Technik des Mikrophons her argumentiert z.B. das Experiment des ‚akustischen Films‘, das Alfred Braun (1930: 74) in der Retrospektive wie folgt beschreibt:

Als erster, grundlegender Versuch erscheint mir die Aufführung eines akustischen Films im zweiten Jahr der deutschen Sendespieltätigkeit. Akustischer Film, – so nannten wir in Berlin [...] ein Funkspiel, das in schnellster Folge traummäßig bunt und schnell vorübergleitender und springender Bilder, in Verkürzungen, in Überschneidungen (im Tempo), im Wechsel von Großaufnahmen und Gesamtbild mit Aufblendungen, Abblendungen, Überblendungen bewußt die Technik des Films auf den Funk übertrug. Jede der kurzen Bilder stand auf einer besonderen akustischen Fläche, in einer besonderen akustischen Dekoration, zwischen besonderen akustischen Kulissen: 1 Minute Straße mit der ganz lauten Musik des Leipziger Platzes, 1 Minute Demonstrationszug, 1 Minute Börse am schwarzen Tag, 1 Minute Maschinensymphonie, 1 Minute Sportplatz, 1 Minute Bahnhofshalle, 1 Minute Zug in Fahrt usw. [...]

Warum nicht – für uns handelte es sich ja nur um die Form: füllen sollten und sollen andere, nämlich die Herren von der Dichterakademie und ihre Kollegen.

Mit dem Konzept des ‚akustischen Filmes‘ entwarf Braun bereits moderne Montagetechniken im radiophonen Medium (vgl. REINECKE 1986: 46). Auch Kurt Weill fragte im Jahr 1925 nach den „Möglichkeiten einer absoluten Radiokunst“ (vgl. VOWINCKEL 1995: 51), die er aus der Musik heraus entwickeln wollte, wenn er (1925: 1627) plante,

daß zu den Tönen und Rhythmen der Musik neue Klänge hinzutreten würden, Klänge aus anderen Sphären: Rufe menschlicher und tierischer Stimmen, Naturstimmen, Rauschen von Winden, Wasser, Bäumen und dann ein Heer neuer unerhörter Geräusche, die das Mikrophon auf künstlichem Wege erzeugen könnte, wenn Klangwellen erhöht oder vertieft, übereinandergeschichtet oder ineinanderverwoben, verweht und neugeboren werden würden.

Darüber hinaus entstanden aber auch Forderungen nach einem Dichtwerk, das als genuin für das radiophone Medium verfasstes Hörspiel zu verstehen sei. Friedrich Knilli (1961: 11) erwägt, „Spuk“ von Rolf Gunold als erstes Hörspiel zu benennen, andere wiederum lassen *Die Zauberei auf dem Sender* von Hans Fleisch

als Debüt des Hörspiels im Jahr 1924 gelten (vgl. KRUG 2004: 1489, auch DERS.: 2008: 23). Mit diesen Anfängen einer radiophonen Kunstform war jedoch noch nicht viel gewonnen, dominant blieb weiter das beliebte Sendespiel im Anteil an den Sendezeiten. Wie August Soppe (1978: 92) in seiner Arbeit *Der Streit um das Hörspiel* darlegt, standen „den ca. 500 Sendespielen, die in den Jahren 1924/25 gesendet wurden, [...] nur sehr wenige Hörspiele gegenüber.“ Erst Ende der Zwanziger Jahre hatte die Produktion an Hörspielen in der Weimarer Republik deutlich zugenommen und auch die Form des Genres sich weiter gefestigt.

### 3. Theorie der frühen Hörkunst

Die Theorie des frühen Hörfunks wurde vor allem in den Rundfunkzeitschriften entwickelt. In der Zeitschrift *FUNK* fand während der 1920er Jahre eine rege Diskussion über die Zukunft von künstlerischen Rundfunkproduktionen statt, wenn z.B. der Chefredakteur Ludwig Kapeller in *FUNK* (1924/3, 33) betonte, dass die „eingebildete Kluft zwischen Kunst und Technik“ überwunden werden solle, um „das Rundfunkdrama“ (zit. nach SOPPE 1978: 89) möglich zu machen. Der Chefredakteur der Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* Hans S. von Heister (1925: 993) entwarf in seinem Beitrag „Das Hörspiel. Klangraum – Akustische Kulisse“ die Vision von einem „Wort- und Tondichter“, der in der Lage wäre, „ein Eigenes zu schaffen, das Idee, Raum und Geschehen mit neuen und vorhandenen Mitteln zur ausschließlichen Aufnahme durch das Gehör zum künstlerischen Ausdruck bringt.“ Aber auch unter den Verfechtern des später so benannten Originalhörspiels lassen sich zwei Positionen der frühen Hörspieltheorie unterscheiden. Während die eine Gruppe auf der Autonomie und den Entfaltungsmöglichkeiten des Mediums bestand, ließ eine zweite Gruppierung den Begriff Hörspiel erst für solche Sendungen gelten, die das Wort und entsprechende Konzepte der Innerlichkeit in den Mittelpunkt stellten. Friedrich Knilli (1961: 14) bezeichnet das Jahr 1927 sogar als Jahr der „Verwortung“. Mit der Dominanz des Wortes sollte aber auch die Apparatur des Mediums zum Verschwinden gebracht werden. Erst eine Medialität, die hinter ihre Wirkungsweise zurücktritt, galt als geeignet für eine gelungene radiophone Kunstproduktion. In seinem Beitrag *Das Hörspiel* aus dem Jahr 1930 betonte Hermann Pongs (1930: 13), der sich ab 1933 offen zum Nationalsozialismus bekannte, die entmedialisierte Innerlichkeit des Hörspiels:

Die Wirklichkeit, die im Hörwerk zum Sprechen kommt, soll so existenzhaft, so ganz aus dem Gegenstand gesprochen sein, daß vor dem inneren Zwiegespräch zwischen Gegenstand und Hörer nicht nur der Dichter vergessen wird, sondern auch der Rundfunkapparat. Dies neuartige breite Mitleben ist zu erreichen allein

durch eine neue symbolische „Abbriviatnr der Wirklichkeit“, die immer die Aufgabe des Dichters war.

Die Unmittelbarkeit des Rundfunks als eines Mediums des ‚Mitlebens‘ wurde auf diese Weise gefördert und inszeniert. Es war der überzeugte Nationalsozialist Richard Kolb, der in einer Artikelreihe aus dem Jahr 1932 hörspieltheoretisch eine aus der Einsinnigkeit des Mediums resultierende Innerlichkeit durch das Wort und die Stimme propagierte, was er in seinem *Horoskop des Hörspiels* (1932: 33) wie folgt zusammenfasste: „Und das ist die Aufgabe des Hörspiels, uns mehr die Bewegung im Menschen, als die Menschen in Bewegung zu zeigen.“ Kolb verfolgte, wie Wolfgang Bachmann (2008: 198) bemerkt, eine „Ideologie des Immatriellen“, die die Innerlichkeit des Individuums an die radiophone Akustik binden sollte:

*Hörspieler und Hörer treffen sich gleichsam im gemeinsamen Brennpunkt seelischer Akustik. Die Wand zwischen beiden – Räumlichkeit und Körperlichkeit – ist gefallen. Die seelische Einheit zwischen Hörspieler und Hörer, zwischen Mensch und Mensch ist geschaffen. (KOLB 1932: 54, Hervorhebung im Original gesperrt)*

Ineinandergeblendet werden äußere und innere Stimme: „Die entkörperlichte Stimme des Hörspielers wird zur Stimme des eigenen Ich.“ (KOLB 1932: 55f). Der psychologischen Wirkungsmöglichkeiten der entkörperlichten Stimmethorie war sich Kolb (1932: 78, Hervorhebung im Original gesperrt) durchaus bewusst: „Niemand kommt näher an den Menschen heran als der Hörspieler und vielleicht der *Psychotherapeut*.“ Diese Innerlichkeit des Wortes wurde besonders für die Nachkriegspoetik des Hörspiels und die sogenannte ‚Innere Bühne‘ bedeutend, wie etwa bei Heinz Schwitzke (1963: 43-44) und seinem Schüler Eugen Kurt Fischer. In dieser Hinsicht ist noch das Nachkriegshörspiel von einer Verinnerlichung der Stimmen geprägt, die vormalig von der Propaganda des Nationalsozialismus in effektiver Weise genutzt werden konnte. Das Zusammenspiel von Wort, Stimme und Innerlichkeit legte die Hörer nicht nur auf die Rolle als passive Rezipienten fest, sondern spielte sie auch auf eine maximale Empathie mit dem Medium ein. Aus dieser Perspektive liegt der Zusammenhang nahe, dass die Innerlichkeit dieser Konzeption des Hörspiels zu einer gesellschaftlichen Ideologisierung beitrug, wie sie das Medium Rundfunk in der Zeit des Nationalsozialismus zweifellos bewirkte.

#### 4. Die Blindheit des Hörspiels

Noch bevor das Hörspiel mit der Ausschreibung des *Hörspielpreises der Kriegsblinden* seit 1951 seine fehlende Visualität zum Erfolgsmuster kürte, war

bereits eine Diskussion um die Blindheit des Hörspiels in den 1920er Jahren virulent. Während der Film zu dieser Zeit noch ausschließlich als Stummfilm möglich war (vgl. SOPPE 1978: 98), sollte das Hörspiel das Sichtbare ins Hörbare übersetzen, wie es in der Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* im Jahr 1924 formuliert wurde:

[...] so wie das Lichtspiel die Umwandlung eines geistig-seelischen Erlebnisses in Licht und Farbe bedeutet, so bedeutet das Hörspiel die Umwandlung eines Erlebnisses in Ton und Klang. (Zit. nach SOPPE 1978: 98)

Einerseits leitet sich das frühe Hörspiel von Inszenierungsformen des Theaters ab, andererseits muss es aber aufgrund seiner Konzentration auf eine Sinneswahrnehmung die Darstellungsmittel forcieren. Der deutsch-jüdische Hörspielautor Alfred Auerbach formuliert (1926: 5) dies in der *Südwestdeutschen Rundfunkzeitung* wie folgt:

Er wird das Reich des Sichtbaren meiden, die Schatten und die Nacht bevorzugen, die Phantastik der Winkel, in denen man tuscheln hört; sein Ohr wird, dem huschenden Auge des Films ähnlich, überfein an den Wänden horchen, wieder ins Unsehbare hinausphantasieren, die dunklen Kerker betasten, den Blinden gleich eine eigene, feinere Welt für sich entdecken und liebend hegen.

Als Beispiel für die Übersetzung vom Sichtbaren ins Hörbare kann schon das von Richard Hughes gestaltete Hörspiel *A Comedy of Danger* (Radio London), das als erstes originäres Hörspiel vom BBC am 15.1. 1924 uraufgeführt und in der deutschen Fassung im August 1925 unter dem Titel *Gefahr* vom *Sender Hamburg* ausgestrahlt wurde.

Zeitgenossen wie Arthur Holitscher (1924: 2574) konnten die Verbindung zwischen der Aufführung und der Blindheit des Hörspiels bereits erkennen, wenn er in seinen *Laien-Bemerkungen zum Rundfunk 1924* in *Der Deutsche Rundfunk* feststellte: „Würde das Stück auf einer regelrechten Bühne aufgeführt, so müsste es ebenfalls im tiefsten Dunkel sich abspielen.“ Die Szenerie eines Stromausfalls während der Besichtigung eines Bergwerksstollens eignete sich dazu, die fehlende Sichtbarkeit auch vom Handlungsgeschehen her zu motivieren. Inszeniert wird zunächst ein Zwischenfall, der sich aber durch das in den Stollen eindringende Wasser als zunehmend bedrohlich erweist. Als Geräuschkulisse wird angegeben (HUGHES 1966: 173):

The *Noises* required include an explosion, the rush of water, footsteps, and the sound of a pick. There must be an echo, to give the effect of the tunnel.

Folgende Szene macht die Dunkelheit in der Kohlengrube zum Schauplatz und zugleich zu einem metareflexiven Element über die medialen Bedingungen von Hörspielen (HUGHES 1966: 176):

MARY. It's so frightfully dark down here.

JACK. No wonder! There must be nearly a thousand feet between us and the daylight. It's not surprising it's a bit dusky!

MARY. I didn't know there could be such utter blackness as this, ever. It's so dark, it's as if there never was such a thing as light anywhere. Oh, Jack, it's like being blind!

JACK. They'll turn the lights up again soon.

MARY. I wish we had never come down this beastly mine! I knew something would go wrong.

JACK. But it'll be all right, dear; it's only the lights.

Die Dunkelheit erweist sich als hörspieltypisches Element einer „Handlung ohne Bilder“ (WÜRFEL 1978: 15), wie es noch in zahlreichen Hörspielen der 1950er Jahre thematisiert wird, allen voran in *Träume* von Günter Eich (1973: 53-88). Das in der Weimarer Republik äußerst beliebte Hörspiel *Brigadevermittlung* von Ernst Johannsen (1929) spielt „in einer unterirdischen Telefonvermittlungszentrale an der Front“ (KRUG 2008: 32f.) des Ersten Weltkriegs, wo die mangelnde Beleuchtung eingangs beim Kartenspiel thematisiert wird: „Weißt du, dieser Unterstand gefällt mir gar nicht, den ganzen Tag sitzt man bei Karbidlicht. Die Karten kannst kaum unterscheiden.“ (JOHANNSEN 1962: 159f.) Wie Schneider (1985: 180) im Anschluss an Reinhard Döhl bemerkt, verdankt das Hörspiel von Johannsen seine hohe Popularität vor allem seiner Rezeption als „Antikriegsstück“. Zugleich kann es aber auch als Erinnerungsstück verstanden werden, das die radiophonen Mittel für einen Rückblick nutzt, wie es die Funktion des vorgeschalteten Sprechers zeigt, dessen Perspektive in der Neuauflage (JOHANNSEN 1962: 159) als Erinnerung an beide Weltkriege aktualisiert wird.

Ein weiteres Beispiel, das seine Blindheit „in damals hörspieltypischen Situationen“ (KRUG 2008: 32) inszeniert, bildet das Hörspiel *Der Narr mit der Hacke* von Eduard Reinacher aus dem Jahr 1930. Das Geräusch des Werkzeugs „Hacke“ scheint sogar von *Danger* herübergewandert zu sein, wird nun aber symbolisch eingesetzt. (vgl. KRUG 2008: 31) Der zum Mönch gewordene ehemalige Samurai Zenkai versucht seit dreißig Jahren, mit seiner Hacke für die Bewohner des Dorfes Fukugawa durch den Granitberg einen Tunnel zu bahnen, um die Gefahren des Aufstiegs zu überwinden – zugleich aber auch, um seine eigene Schuld als Fürstenmörder zu sühnen. Das Geräusch der Hacke durchzieht

das Hörspiel auf der Handlungs- und auf der Erinnerungsebene, wie z.B. an folgender Stelle (REINACHER 1962: 199):

*Hackenschlag*

MÖNCH ZENKAI Und so, wie lange noch? Hackend morden!

Morden und hacken! Wie lange noch?

STIMME Zähle die Jahre!

MÖNCH ZENKAI *Hackenschlag*

STIMME Eins.

MÖNCH ZENKAI *Hackenschlag*

STIMME Zwei.

MÖNCH ZENKAI *Hackenschlag*

STIMME Drei.

Die Thematik einer Schuldverarbeitung setzt sich fort, als der Ritter Jitsonosuke den Mörder Zenkai aufspürt und zur Rede stellt, wobei er die Blindheit des Mediums wie folgt thematisiert (REINACHER 1962: 201):

*Hackenschlag im Berg*

JITSONOSUKE *in der Höhle rufend* He! He!

*Hackenschlag*

JITSONOSUKE Es ist sehr dunkel hier. He! He! Ich habe mich im Dunkeln verirrt! Ist jemand in dieser dunklen Höhle?

MÖNCH ZENKAI Ich bin hier. Der Rufer gehe vorsichtig, damit er sich nicht am rauhen Felsen schürfe! Er blicke zurück, so wird er das Licht des Höhleneingangs sehen und wieder Richtung gewinnen.

JITSONOSUKE Wirklich, dort ganz ferne sehe ich Licht.

Schließlich beteiligt sich der Ritter Jitsonosuke selbst mit seinem Schwert am Durchbruch des Tunnels und sieht von der Rache für die Schuld Zenkais ab. Wie kaum ein anderes Hörspiel kann Reinachers *Der Narr mit der Hacke* als modellhaft für die Dominanz des Wortes gelten, wie es das Poetische Hörspiel der Nachkriegszeit weiterführen sollte. So bewertet es z.B. Schwitzke (1963: 179) als „Durchbruch zum wirklichen Hörspiel“:

Sein Beispiel ist für alle weiteren Versuche der nächsten Jahre, bis hinein in die unmittelbare Vorkriegszeit, Triebkraft und Unruhe gewesen. Man wußte nun, daß es von der gesprochenen poetischen Sprache her einen Zugang gibt zu dieser eigenen inneren Welt, die im Hörspiel Leben gewinnt.

Bereits Richard Kolb hatte Reinachers *Der Narr mit der Hacke* zur Untermauerung seiner Theorie in *Horoskop eines Hörspiels* als eines der wichtigsten Beispiele herangezogen (vgl. SCHWITZKE 1963: 176). Noch in der *Kleinen Geschichte des*

Hörspiels von Hans-Jürgen Krug (2008: 31) kann *Der Narr mit der Hacke* im Anschluss an Kolb als modellhaft für „Hörspieldichtung“ gelten. Wie Schneider (1985: 181) allerdings betont, ist mit Kolbs Hörspieltheorie zugleich ein „theoretischer Ansatz“ entwickelt, der auf „Illusionismus, Identifikation und Verinnerlichung“ beruht. Es kann als ideologische Befangenheit der Hörspielforschung bezeichnet werden, dass sie lange Zeit die Verstrickung einer durch stimmliche und poetische Mittel hervorgerufenen Innerlichkeit mit der Propaganda des nationalsozialistischen Rundfunks nicht erkannte. Gerade auf diese radiophon inszenierte Innerlichkeit konnte die Rundfunkpropaganda des Nationalsozialismus in verheerendem Ausmaß zugreifen. Erst neuere Arbeiten können diese ideologischen Zusammenhänge aufdecken (vgl. HAGEN 2005; BACHMANN 2009; WODIANKA 2018: 99).

## 5. Dramaturgie der medientechnischen Brechung

Ein wesentlich anderes Konzept von Rundfunkarbeit in der Weimarer Republik verfolgte vor allem Hans Flesch, wenn er im *Rundfunk-Jahrbuch* 1931 betont „Ich habe noch kein sogenanntes Hörspiel gefunden, das sich nicht als ein verkapptes Schauspiel entpuppt hätte, das seinen optischen Sinn verdrängt hat.“ (FLESCHE 1931: 31) Und weiter ausführt: „Der Rundfunk ist ein mechanisches Instrument, und seine arteigenen künstlerischen Wirkungen können infolgedessen nur von der Mechanik herkommen. Glaubt man nicht, dass das möglich ist, so kann man eben an das ganze Rundfunk-Kunstwerk nicht glauben.“ (Ebd.: 31) Seine Beiträge zur Diskussion um das Hörspiel lassen erkennen, dass er für eine originäre radiophone Kunstform plädierte, die sich nicht mehr von der Aufführungsform des Theaters ableiten lässt. Zudem setzte sich Flesch in seiner Berliner Zeit „wie kein anderer früh gegen das reine Live-Hörspiel und für die Verwendung des Tonbands in der Hörspielproduktion ein.“ (Vgl. KRUG 2008: 23)

Dennoch gehört Hans Flesch lange Zeit zu den vergessenen Figuren in der Rundfunkgeschichte, was mit daran liegt, dass die Entwicklungslinie der radiophonen Hörkunst in der Nachkriegszeit aus der Perspektive des Poetischen Hörspiels akzentuiert wurde. In seinem monumentalen Werk über *Das Hörspiel* widmet Heinz Schwitzke (1963: 47) der Arbeit des Künstlerischen Leiters der *Südwestdeutschen Rundfunkdienst AG* in Frankfurt (vgl. DANIELS 2016: 61) und späteren Intendanten der *Berliner Funkstunde* nur zwei kurz bemessene Einträge, in denen er lakonisch vermerkt: „schon unter der Regierung Papen als ‚Halbjude‘ entlassen, war unter den Nazis lange im Konzentrationslager und ist bei Kriegsende als Volkssturmsoldat verschollen.“ Es hätte mehr über Flesch gesagt

werden können, was zu Recht bereits eingeklagt wurde (WEIL 1996). Schon in seiner Frankfurter Zeit ab 1923 konnte Flesch zahlreiche kritische Denker für die Rundfunkarbeit gewinnen, wie etwa Bertolt Brecht, Walter Benjamin, mit dem er befreundet war, Theodor W. Adorno und ebenso den Filmemacher Walter Ruttmann, den Komponisten Paul Hindemith sowie viele andere. In seiner Aufgabe als Intendant der *Berliner Funkstunde* ab 1929 genoss Flesch eine hohe zeitgenössische Popularität, wodurch er aber auch in den Fokus der politischen Umwälzungen geriet. Tatsächlich wurden unter Reichskanzler von Papen die unter der *Reichsrundfunk-GmbH* zusammengeschlossenen Rundfunkgesellschaften aufgelöst und zum Staatsrundfunk zentralisiert. Der von der nationalen Rechten als Hauptvertreter des Systems Rundfunk angefeindete Flesch wurde 1932 als Intendant der *Funkstunde* entlassen, deren Leitung der Nationalsozialist Richard Kolb übernahm. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde Flesch mit zahlreichen anderen Rundfunkmitarbeitern in das Konzentrationslager Oranienburg deportiert und in einem Schauprozess diskreditiert. Derart eng ist die Geschichte des Rundfunks mit den politischen Verstrickungen der Weimarer Republik verbunden. Das Hörspiel *Zauberei auf dem Sender* von Flesch bewertet Schwitzke (1963: 59) als „eine formal belanglose Verulkung der damals noch fremdartigen Möglichkeiten des Mikrophons“. Erst seit 1929, so Schwitzke (1962: 11), habe „es Hörspieltex-te von literarischem Rang in Deutschland“ gegeben, alles zuvor wertet er als „akustisch-literarische Spielerei“.

Mit der Konzeption seines Hörspiels *Zauberei auf dem Sender. Versuch einer Rundfunkgroteske* (1924) setzt Hans Flesch eine Dramaturgie der medialen Brechung um, die in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich für die Entwicklungslinien und die Funktionsweise des Hörspiels ist. Überliefert ist das am 24. 10. 1924 uraufgeführte Hörspiel *Zauberei auf dem Sender* zwar nicht in seiner originalen radiophonen Fassung, allerdings konnte das Skript, das der Sendung zugrunde lag, wieder aufgefunden werden. Im *Hessischen Rundfunk* wurde eine Wiedereinspielung des Hörspiels vorgenommen, die natürlich kaum den medientechnischen Voraussetzungen der 1920er Jahre gerecht wird – und auch kleine Details verändert, die für die frühe Fassung in politischer Hinsicht, wie z.B. die Börsennachrichten, wesentlich sind.

Es war vor allem Reinhold Döhl (1970), der als Vertreter des *Neuen Hörspiels* auch auf den innovativen Charakter des Hörspiels von Flesch hinwies und im Untertitel „Versuch einer Rundfunkgroteske“ den Brechungscharakter des Hörspiels wahrnahm. Zwar kann die Arbeit von Flesch kaum an sprachexperimentelle Innovationen der Avantgarden angebunden werden, für die von Döhl etwa Kurt Schwitters als Beispiel genannt wird. Vielmehr lassen

sich Störungen der Darstellung erkennen (vgl. HAGEN 2005: 105-107), die an die romantische Grotteske (STRZOLKA 2004: 322) erinnern. Verfahren der Brechung ermöglichen es, das Darstellen im Dargestellten sichtbar zu machen und so die Prozesse der Produktion in die Endprodukte einzuspielen. In den Brechungen der Rundfunkgrotteske kann das Medium, das seine Inhalte konfiguriert, selbst erscheinen. Das im Jahr 1924 in der Zeitschrift *FUNK* (FLESCHE 1925: 543-546) veröffentlichte Hörspielmanuskript zeigt Brechungsverfahren auf allen Ebenen der Handlung sowie der Sendungsproduktion. In der ersten Szene erstürmt eine „Märchentante“ unerwartet den Sender und unterbricht dadurch die vorgesehene Sendung eines Konzerts:

SPRECHER: „Frankfurt a.M. auf Welle 467 – Frankfurt a. M. auf Welle –“ (*Flüstern*).  
 Sprecher nach rückwärts: „Wie? – Nein, ausgeschlossen, draußen bleiben – (*laut*)  
 Frankfurt a. M. auf – aber was will sie denn, die Märchentante, die Kinder schlafen doch längst – ich kann nicht, zum Donnerwetter – Frankfurt a. M. auf – was wollen Sie denn?“

MÄRCHENTANTE: (*Man hört, daß sie mit Gewalt eindringt*): „Nur zwei Minuten! Nur zwei Minuten!“

SPRECHER: „Was fällt Ihnen ein – es ist doch eingeschaltet ‚Ruhe‘!“

MÄRCHENTANTE: „Nur zwei Minuten, bitte.“

SPRECHER: „Zwei Minuten der Märchentante? Also ausschalten, ausschalten!“

(*Es wird versehentlich das DUCA eingeschaltet. Sofort bei den ersten Tönen großer Tumult*): „DUCA weg! Mikrophon ausschalten!“ (*Es wird ausgeschaltet und sofort wieder eingeschaltet*).

SPRECHER: „... wollen Sie denn um Gottes Willen! Sie stören unser Konzert, es war nicht zu vermeiden, daß die ganze Teilnehmerschaft diesen Zwischenfall ...“

Diese Unterbrechung selbst wird durch den Ausfall des Mikrophonschalters wieder unterbrochen, so dass sie nicht mehr abgeschaltet werden kann. Im Unterschied zur Blindheit stellt Flesch die Hörszene in seiner Grotteske als Machtdemonstration von Hörbarkeit um. Ein Anrufer, der in die Hörszene eingeblendet wird, beschwert sich prompt über den Zwischenfall. Aber auch die Apparate versagen mit einem kratzenden Geräusch und bringen sich zu Gehör, obwohl sie hinter der Sendung von Musik verschwinden sollten. Es erscheint ein Zauberer, der sich als Akteur der Störungen zu erkennen gibt:

ZAUBERER: „Ich habe mich gerächt. Ich habe eine Lektion erteilt, aber keine Esperantolektion. Eine Zauberlektion. Sie wollten nicht an mich glauben. Ich habe Sie gezwungen, an mich zu glauben. Warum erlaubten Sie mir nicht, den Leuten meine Kunststücke im Sender vorzumachen; harmlose, fröhliche Zaubereien, die die Leute erfreut hätten, ich bat Sie doch dringend genug, mir zu glauben, daß die

Rundfunkhörer, kraft meiner Macht Funkzuschauer werden könnten. Sie haben mich ausgelacht! Die Leute hätten alle diese lustigen Dinge in ihren Elektronenröhren, in ihren Detektoren gesehen, gesehen, ja, Herr Doktor, gesehen, so wie Sie mich hier vor sich stehen sehen. Ja, mehr noch, so wie dieselben Rundfunkhörer mich auch jetzt sehen. (*Zum Apparat*)

Meine Damen und Herren, sehen Sie fest – ganz fest in Ihren Apparat, in die Glühfarben Ihrer Verstärkerröhren, auf das Krystall Ihres Detektors – ich zähle bis drei – auf drei sehen Sie mich alle, Achtung, eins – zwei ...“

Der Zauberer bringt ein konventionelles Hörprogramm zum Erliegen und spielt mit „keine Esperantolektion“ auf beliebte Sendeinhalte an (vgl. SOPPE 1978: 94). Durch die Störungen versucht er, die Rolle der Zuhörer in „Funkzuschauer“ zu verwandeln. Der Leiter gibt sich in seinem finalen Statement gegenüber der vom Zauberer inszenierten Machtdemonstration geschlagen und beharrt vordergründig auf der „Ordnung“, während zu erkennen ist, dass die durch die Freisetzung der medialen Bedingungen entstandene „Unordnung“ nun nicht mehr auszulöschen ist.

DER LEITER: „Dann bin ich also wirklich geschlagen. Dann hat also der Unsinn recht behalten. Dann ist es also wirklich so, daß wir etwas tun wollten, was richtig ist, und konnten es nicht, weil ein anderer etwas tun wollte, was falsch ist. Dann hätte also alles – Nein! Das ist ausgeschlossen! Die ganze Weltordnung müßte damit zusammenbrechen! Es wäre ein völlig neues Moment geschaffen! Die Weltgeschichte hätte ihren Sinn verloren. Die Ordnung wäre nicht mehr Herr? Wir müssen uns alle erschießen! Nein! Nein! (*zum Zauberer*) Ich gebe zu, daß wir alle oft nicht aufpassen und daß wir, wenn wir nicht aufpassen, besiegt werden können. Aber letzten Endes wollen wir die Ordnung und Sie die Unordnung, und sicher ist die Ordnung das Richtige und die Unordnung das Falsche, und das Richtige muß stärker sein als das Falsche. Wenn wir also wollen, dann müssen wir stärker sein als Sie. Jawohl, mein Lieber. Jetzt spielen wir noch einmal, aber jetzt wird's! Los, die schöne, blaue Donau!“

(Die Musik setzt ein und spielt die schöne, blaue Donau mit fabelhaftem Schwung – Man hört Rufe: „Wo ist der Zauberer?“ Erstaunen, daß er weg ist. Die Musik spielt den Donauwalzer in Ruhe zu Ende.)

Schluß!

Als die konventionelle Musiksendung nach mehreren fehlgeschlagenen Anläufen wieder einsetzt, ist auch der Zauberer verschwunden und die Sendetechnik tritt wieder unbemerkt hinter das ausgestrahlte Konzert zurück.

In seinem Exkurs *Groteskes Medium – das Medium als Groteske* widmet auch Günter Hörburger in seiner Arbeit *Das Hörspiel der Weimarer Republik* dem Hörspiel von Flesch besondere Aufmerksamkeit. In seiner als Kritik an den Distributionsasymmetrien angelegte These kann Hörburger (1975: 121) das Hörspiel in einem grundlegenden Sinn als aussagekräftig für die Machtverhältnisse über die Sender-Empfänger-Relation im modernen Hörspiel charakterisieren:

Die Groteske spiegelt in ihrer Fiktionalität Momente wider, die den Antagonismus zwischen verfügbarer Distribution im Rundfunk und vermeintlicher Partizipation der Hörenden an der neuen Institution als Problem artikuliert, das im Sinne bereits etablierter Rundfunkhierarchie gelöst wird.

Für Hörburger kann Fleschs *Zauberei auf dem Sender* als Beispiel dafür gelten, wie der Hörfunk sich selbst auf seine asymmetrische Struktur der Kommunikation beschränkt, obwohl diese Distribution anders zu realisieren gewesen wäre. Hinweise von Flesch (1925: 445) zu seinem Hörspiel deuten allerdings noch in eine andere Richtung, wenn er in *Mein Bekenntnis zum Rundfunk* in der Radiozeitschrift *FUNK* bemerkt:

Einmal habe ich den Versuch unternommen ein Rundfunk-charakteristisches Hörspiel zu schaffen, schrieb – als Nichtschriftsteller, als Theoretiker eigentlich – die „Zauberei auf dem Sender“, um durch den Zusammenhang der Geräusche eine rundfunkeigentümliche Kunstgattung anzudeuten; diese Groteske wäre nie auf die Bühne oder in den Konzertsaal übertragbar und das ist das Entscheidende.

Mit den Mitteln der Groteske versucht Flesch, einen radiophonen Raum von technischen Möglichkeiten sichtbar zu machen, den eine Kunstform des Rundfunks weiter zu nutzen hätte. Nicht die Einfühlung und Innerlichkeit des Hörers, sondern die Verfremdung und Äußerlichkeit des Mediums ermöglichen eine Reflexion, die sich gegen eine „Ideologie des Immateriellen“ (vgl. BACHMANN 2008: 198) ebenso gesperrt hätte wie gegen ihre Vereinnahmung durch die nationalsozialistische Propaganda.

## 6. Schlussbemerkung

Die Entwicklung des Hörspiels in der Weimarer Republik wurde von einer intensiven Diskussion um die Möglichkeiten radiophoner Kunstformen begleitet. Experimentelle Konzepte standen dabei der Einsinnigkeit des Hörspiels als Genre einer akustischen Innerlichkeit entgegen, die dazu beitrug, das Medium Rundfunk auf eine hohe Empathie seiner Zuhörer einzuspielen, was auch von der nationalsozialistischen Propaganda genutzt werden konnte. Während die

Dominanz des Wortes und symbolisch eingesetzte Geräusche wie in Eduard Reinachers *Der Narr mit der Hacke* die Medialität des Rundfunks zurücktreten lassen, macht Hans Flesch in seiner Rundfunkgroteske *Die Zauberei auf dem Sender* durch eine Dramaturgie der medialen Brechung die Sendeapparatur allererst spürbar. Noch das Poetische Hörspiel der 1950er Jahre ist von einer verfänglichen Innerlichkeit geprägt, wie sie aus den Konzeptionen des frühen Hörspiels in der Weimarer Republik hervorging.

## Literatur

### *Primärliteratur*

- EICH, Günter (1973): Fünfzehn Hörspiele. Frankfurt am Main.
- FLESCHE, Hans (1924): Zauberei auf dem Sender. FUNK, Heft 35, S. 543-546.
- FLESCHE, Hans (1925): Mein Bekenntnis zum Rundfunk. In: FUNK, Heft 36, S. 445.
- FLESCHE, Hans (1931): Hörspiel – Film – Schallplatte, in: Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (1931) (Hg.): Rundfunk-Jahrbuch, S. 31-36.
- JOHANNSEN, Ernst (1962): Brigadevermittlung. In: SCHWITZKE, Heinz (1962) (Hg.): Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe, Bd. 2. München: Paul List, S. 157-188.
- REINACHER, Eduard (1962): Der Narr mit der Hacke. In: SCHWITZKE, Heinz (Hg.) (1962): Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe, Bd. 2. München: Paul List, S. 189-204.

### *Sekundärliteratur*

- AUERBACH, Alfred (1926): Hörspiele. In: Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung, 2. Jg., Heft 3, S. 5.
- BACHMANN, Michael (2009): (1968) Ein Aufnahmezustand. Klang/Körper und Ideologiekritik im neuen Hörspiel. In: KREUDER, Friedemann/ BACHMANN, Michael (Hg.) (2009): Politik mit dem Körper: Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968. Bielefeld: Transcript, S.193-208.
- BINCEK, Natalie/ EPPING-JÄGER, Cornelia (Hg.) (2014): Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens. München: Wilhelm Fink.
- BRAUN, Alfred (1930): Hörspiel. In: Dichtung und Rundfunk. Reden und Gegenreden. Verhandlungsniederschrift der Arbeitstagung „Dichtung und Rundfunk“ in Kassel-Wilhelmshöhe am 30. September und 1. Oktober 1929. Berlin, S. 73-77.
- BRECHT, Bertolt (1967): Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. In: Ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 127-134.
- BREDOW, Hans (1950): Dem deutschen Rundfunk zum Geleit, in: Ders.: Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks. Heidelberg: Vowinckel, S. 15.

- DÖBLIN, Alfred (1989): Literatur und Rundfunk. In: Ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1989, S. 251-261.
- DÖHL, Reinhard (1970): Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen, II: Zu „Zauberei auf dem Sender“ von Hans Flesch (WDR, 26.3.1970, Manuskript) =<https://www.reinhard-doehl.de/forschung/flesch.htm> (Zugriff: 15.5.2019).
- HAGEN, Wolfgang (2005): Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München: Wilhelm Fink.
- HEISTER, Hans S. von (1925): Das Hörspiel. Klangraum – Akustische Kulisse. In: Der Deutsche Rundfunk, 3. Jg., Heft 16, S. 993f.
- HÖRBURGER, Günter (1975): Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse. Stuttgart: Akademischer Verlag.
- HOLITSCHER, Arthur (1924): Laien-Bemerkungen zum Rundfunk 1924. In: Der Deutsche Rundfunk, H. 44, S. 2573-2574.
- HUGHES, Richard (1966): Danger. In: DERS.: Plays. London: Chatto and Windus, S. 169-191.
- KNILL, Friedrich (1961): Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart: Kohlhammer.
- KOLB, Richard (1932): Das Horoskop eines Hörspiels. Berlin: Hesse (=Rundfunkschriften für Rufer und Hörer 2).
- KOLESCH, Doris/ KRÄMER, Sybille (Hg.) (2006): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- KRUG, Hans-Jürgen (2001): Geschichte des Hörspiels. In: LEONHARDT, Joachim-Felix/ LUDWIG, Hans-Werner/ SCHWARZE, Dietrich/ STRAßNER, Erich (Hg.) (2001): Medienwissenschaft. 2. Teilband. Berlin, New York: De Gruyter, S. 1488-1499.
- KRUG, Hans-Jürgen (2008): Kleine Geschichte des Hörspiels. 2. Aufl. 2008: Konstanz: UVK.
- LEONARD, Joachim-Felix (Hg.) (1997): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Band 1. München: dtv.
- MAGNUS, Kurt (1928): Die Rundfunkbewegung im Jahre 1927. In: Archiv für Funkrecht 1928, S. 1-11.
- ONG, Walter J. (1987): Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- PONGS, Hermann (1930): Das Hörspiel. In: Zeichen der Zeit, H. 1. Stuttgart: Fr. Frommanns.
- POTT, Hans-Georg (1995): Die Wiederkehr der Stimme: Telekommunikation im Zeitalter der Post-Moderne. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft.
- RÜHR, Sandra (2004): Hörbuchboom? Zur aktuellen Situation des Hörbuchs auf dem deutschen Markt, Bd. 1. Erlangen: Univ. Erlangen-Nürnberg.

- SCHNEIDER, Irmela (1985): Zwischen den Fronten des oft gehörten und nicht zu Entziffernden: Das deutsche Hörspiel. In: THOMSEN, Christian W./ SCHNEIDER, Irmela (Hg.) (1985): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 175-206.
- SCHWITZKE, Heinz (1962): Exkurs über die Hörspielgeschichte. In: DERS. (Hg.) (1962): Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe, Bd. 2. München: Paul List, S. 7-18.
- SCHWITZKE, Heinz (1963): Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln, Berlin: Kiepenheuer und Witsch.
- SOPPE, August (1978): Der Streit um das Hörspiel 1924/25. Entstehungsbedingungen eines Genres. Berlin: Volker Spiess.
- STRZOLKA, Rainer (2004): Abriss zur Geschichte des Hörspiels in der Weimarer Republik. Hannover: Clemens Koechert.
- TITZMANN, Michael (1997): Epoche. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1. Hg. v. Klaus WEIMAR u.a. Berlin, New York: De Gruyter, S. 476-480.
- VOWINCKEL, Antje (1995): Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- WEIL, Marianne (1996): Hans Flesch – Rundfunkintendant in Berlin. Ein Beitrag zu seinem hundertsten Geburtstag. In: Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv 22 (4), S. 223-243.
- WEILL, Kurt (1925): Möglichkeiten absoluter Radiokunst. In: Der deutsche Rundfunk, 3. Jg., H. 26, S. 1627.
- WODIANKA, Bettina (2018): Radio als Hör-Spiel-Raum: Medienreflexion – Störung – Künstlerische Intervention. Bielefeld: Transcript.
- WÜRFEL, Stefan Bodo (1978): Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler.

# Da war ganz schön was los! Geschlechterverhältnisse in der Weimarer Republik, dargestellt und analysiert anhand der Figur des Kontinuums

Christel Baltes-Löhr

**ABSTRACT:** Based on the representation of the continuum, the gender relations for the period around 1900 and especially during the Weimar Republic are being explored for instance in the areas of work and politics, then related to the ideas about the "new woman" and the "new man", to the gay and lesbian movement and to the problem of legal status and the documented existence of transgender and intersex people, whereby the final analysis is directed at the year 1926. The article aims at demonstrating that, despite the wind of change blowing during the Weimar Republic, gender diversity ultimately remained indebted to the traditional polarity.

**KEYWORDS:** Continuum, New Woman, New Man, Gender diversity, Weimar Republic.

## Die Figur des Kontinuums

Ausgangspunkt für die Entwicklung der Figur des Kontinuums<sup>1</sup> war seit dem Jahr 2009 die Frage, wie inter- und transgeschlechtliche Menschen *nicht* als 3. oder 4. Geschlecht, *nicht* als dazwischen, *nicht* als anders, *nicht* als divers verstanden werden können. Damit eng verknüpft sind Überlegungen zur möglichen Auflösung bislang immer noch geltender und wirkmächtiger Binaritäten. Mit der Denkfigur des Kontinuums können traditionelle, binär verfasste Vorstellungen von Geschlecht und damit auch dem Geschlechterverhältnis aufgebrochen werden. Damit einher kann auch die Annahme von zwei

---

<sup>1</sup> Vgl. BALTES-LÖHR 2016: 9-29; BALTES-LÖHR 2018a: 17-40; BALTES-LÖHR 2018b: 1-32; BALTES-LÖHR 2019: 11-38; BALTES-LÖHR 2021.

getrennten, einander entgegengesetzten und unveränderbaren Geschlechterpolen „weiblich ≠ männlich“ entkräftet werden. Die Figur des Kontinuums erlaubt ebenfalls das Zusammendenken und Erkennen von Verbindungslinien sowie von Gemeinsamkeiten zwischen Menschen, die zu verschiedenen, bislang scheinbar entgegengesetzten Geschlechterkategorien zugeordnet worden sind oder sich diesen selbst zuordnen. Es geht mit der Figur des Kontinuums also um das Erfassen von möglichen Ähnlichkeiten *und* Differenzen zwischen und innerhalb der jeweiligen Geschlechter bzw. Geschlechtergruppen.

Die Figur des Kontinuums umfasst die vier Dimensionen physisch, psychisch, sozial und sexuell. Für alle vier Dimensionen gilt, dass sie *nicht* eindeutig und *nicht* klar zu definieren sind. Diese Dimensionen sind in ständiger Bewegung und Veränderung und beeinflussen sich gegenseitig. Altbekannte Geschlechterstereotype lösen sich auf, wenn diese Bewegungen und Veränderungen in den Blick genommen werden. An dieser Stelle nur einige wenige Beispiele: Alle Menschen jedweden Geschlechts können emotional, rational, passiv, aktiv, einfühlsam, hart, weich, stark, der Natur und der Kultur verbunden, körperbezogen, intellektuell, mutig, ängstlich, abhängig, autonom, bindungsfähig, bindungsunfähig etc. werden und sein. Nicht jeder Körper mit einem Penis ist automatisch als männlich zu definieren. Gefühlte Geschlechtsidentitäten können sich im Laufe des Lebens ebenso verändern wie auf einer zeithistorischen Achse und stehen immer in Verbindungen zu den jeweiligen kulturellen Kontexten. Sexuelles Begehren kann zwischen Menschen mit unterschiedlichsten geschlechtlichen Identitäten und unterschiedlichsten körperlichen Merkmalen und unterschiedlichstem sozialem Verhalten verlaufen. Nicht immer reichen die bislang geläufigen Kategorien aus, um z.B. sexuelles Begehren zu fassen, wenn eine so genannte Transfrau sich nicht hat operieren lassen und sowohl biologisch konnotierte weibliche wie auch männlich konnotierte Körper begehrt, ebenso wie möglicherweise Körper von so genannten Transmännern und Transfrauen und/oder so genannten intergeschlechtlichen Menschen. Der Begriff der Pansexualität erfasst hier vielleicht am ehesten die mögliche Vielfalt sexuellen Begehrens, die auch für immer mehr Menschen relevant werden kann, die bei ihrer Geburt aufgrund ihrer körperlichen Geschlechtsmerkmale dem weiblichen oder dem männlichen Geschlecht zugewiesen worden sind und sich selbst auch diesem Geschlecht zuschreiben, so genannte Cis-Frauen und so genannte Cis-Männer. Immer häufiger sind Sätze zu lesen und zu hören, die darauf schließen lassen, dass das so genannte biologische Geschlecht und bestimmte Körpermerkmale nicht immer entscheidend sind für erotisches Begehren, das sich auch aus anderen Quellen speisen kann, wie z.B. Blicken, Gesten, Haltungen, Übereinstimmungen, Gleichklang.

Wurde schon angedeutet, dass mit der Figur des Kontinuums die beiden scheinbar entgegengesetzten Pole „männlich ≠ weiblich“ als Rahmung für alle möglichen Geschlechter in Frage gestellt werden kann und die beiden Geschlechterpole nicht mehr unbedingt weiterhin als Gegensätze gedacht werden müssen, dann bedeutet der Begriff „Polypolarität“, dass Trans- und Intergeschlecht sowie alle möglichen weiteren, bislang noch unbekannt und unbenannten Geschlechter, nicht unbedingt als zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit situiert zu betrachten sind, sondern auch als darüber hinausgehend.

Mit der Denkfigur des Kontinuums lassen sich somit tatsächlich existierende Pluralitäten menschlicher Existenzformen auch in Bezug auf Geschlecht erfassen, woraus sich dann konsequenterweise auch ein neues Verständnis von Geschlecht konturiert. Geschlecht ist nicht mehr als gott- oder naturgegeben zu betrachten. Mit der Figur des Kontinuums lässt sich Geschlecht fassen aus einer Kombination oder auch Bündelung von körperlichen, gefühlten, sozialen und erotischen Aspekten von Individuen, die – und das gilt es immer wieder zu betonen – immer in ihrem jeweiligen Eingebunden-Sein in und mit ihren Interaktionen innerhalb ethnischer, gesellschaftlicher und/oder nationaler Kontexte zu verstehen sind. In Ethnien, Gesellschaften oder Teilen von Gesellschaften, also in kulturellen Kontexten, können solche Kombinationen und Bündelungen von körperlichen, gefühlten, sozialen und erotischen Aspekten zu jeweiligen Epochen und/oder situativ als mehr oder weniger scharf abgegrenzte Geschlechter mehr oder weniger ausgeprägte Anerkennung finden. Mehr oder weniger ‚poröse‘ und damit durchlässige kategoriale Grenzen zwischen den Geschlechtern können als wirkmächtig anerkannt sein – oder auch nicht. So können/müssen Individuen bislang im Verlaufe ihres Lebens je nach ethnischen und kulturellen Zugehörigkeiten, gesellschaftlichen und zeithistorischen Gegebenheiten in Auseinandersetzung mit den geltenden Geschlechterkategorien ihre Zugehörigkeit zu einem Geschlecht bestimmen und können durch solche Zugehörigkeiten, die möglicherweise über die jeweils geltenden Geschlechterordnungen hinausgehen, eben diese Geschlechterkategorien und -ordnungen verändern, verschieben oder gar auflösen. Die Auflösung der Kategorie Geschlecht wird dann denkbar, wenn die tatsächlich existierende Vielfalt von Geschlechtern, aber auch die Vielfalt innerhalb einzelner Geschlechterkategorien immer mehr zur Normalität werden. Das bedeutet auch, dass Weiblichkeit sowie Männlichkeit nicht mehr als eindeutig abgrenzbare Kategorien fungieren können, wenn nämlich die Pluralität dessen, was mit „Frau-Sein“, mit „Mann-Sein“, mit „Trans-Sein“ und mit „Inter-Sein“ verbunden wird, immer ‚normaler‘ wird und der Satz „Ebenso wenig, wie es *den* Transmann, *die* Transfrau, *den* intergeschlechtlichen Menschen gibt, gibt es *die*

Frau und/oder *den* Mann“ nur noch ein wohlwollend gelangweiltes, zustimmendes Nicken erntet. Damit wären dann auch homogenisierende Zuordnungen zu einzelnen Geschlechterkategorien obsolet. Allerdings sind bis dahin, dass sich z.B. die bislang noch wirkmächtigen Geschlechterpole „weiblich“ und „männlich“ möglicherweise sozusagen von innen heraus aufgrund tatsächlich gelebter Vielfalten von so genannten Frauen und so genannten Männern auflösen, die Wirkmächtigkeiten von Stereotypisierungen sowie die Definitionsmacht hinsichtlich geltender Stereotypisierungen immer noch zu beobachten und immer wieder in Frage zu stellen.

Galten im europäischen und angloamerikanischen Kontext bis in die späten 1980er Jahre die binären Geschlechterkategorien „weiblich ≠ männlich“ als *die* normierenden und als *die* normalen Geschlechter, dann sind im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs mittlerweile mindestens „transgeschlechtlich“ und „intergeschlechtlich“ als weitere Geschlechterkategorien hinzugekommen. Ehemals starre, in ein Korsett zwängende Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit befinden sich in Auflösung, Inter- und Transgeschlechtlichkeit sollte jeweils erst gar nicht in solche starren Konturen gezwängt werden. Tatsächlich gelebte Vielfalt benötigt nicht nur normativen Freiraum, sondern unhinterfragbaren Platz sowie Anerkennung in Ethnien, Gesellschaften und Nationen.

Allerdings zeigen sich mit zunehmenden Auflösungstendenzen vermeintlich klarer Geschlechtergrenzen und -kategorien auf politischem Terrain extrem konservative Haltungen, die auf die Einhaltung einer binären Geschlechterordnung mit mehr oder weniger radikalen Forderungen und Instrumenten pochen. So meldet DIE ZEIT Online am 11. Juni 2019 die Kritik des Vatikans, genauer: der Bildungskongregation für die Katholische Lehre, an der Gender-Theorie, die als „ein konfuses Konzept von Freiheit“ bezeichnet wird. Der Titel des Papiers lautet: „Als Mann und Frau schuf er sie.“<sup>2</sup> Die Kritik der katholischen Kirche bezieht sich auf eine Tendenz, „die Unterschiede zwischen Mann und Frau auszulöschen, indem man sie als bloße historisch-kulturelle Konditionierung versteht.“ Dritte Geschlechter werden als „fiktive Konstruktion“ abgelehnt; ebenso seien „Manipulationen des Körpers nach Belieben“ zu verurteilen. Laut DIE ZEIT Online werden „Lehrerinnen und Lehrer an katholischen Schulen dazu auf[gerufen], gegen die Gender-Theorie zu argumentieren.“<sup>3</sup> Somit lehnt der Vatikan die Existenz von mehr als zwei

---

<sup>2</sup> DIE ZEIT Online vom 11. Juni 2019: Vatikan kritisiert Gender-Theorie, <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2019-06/katholische-kirche-vatikan-gender-theorie-geschlecht-papst-franziskus>, Zugriff 11.07.2019.

<sup>3</sup> Ebd.

Geschlechtern rigoros ab, ebenso wie die Selbstbestimmung der Geschlechtsidentität und die Ehe sowie die Elternschaft gleichgeschlechtlicher Paare. Gleichzeitig plädiert der Vatikan, alle Menschen einen respektvollen Umgang zu lehren und ruft zum Dialog auf. Es wundert kaum, dass das Papier scharfe Kritik auch innerhalb der katholischen Kirche hervorgerufen hat, etwa bei dem Verband „New Ways Ministry“, der für die Rechte von Lesben, Schwulen, Bisexuellen und Transgender in der katholischen Kirche eintritt sowie der Ökumenischen Arbeitsgruppe Homosexuelle und Kirche (HuK). Aber auch bei nicht-kirchlichen Interessensvertretungen von schwulen, lesbischen, inter- und transgeschlechtlichen Menschen wird Kritik laut. So berichtet DIE ZEIT Online über die Position des deutschen Lesben- und Schwulenverbandes:

Mit dem Schreiben verweigere sich die katholische Kirche nicht nur der Realität geschlechtlicher Vielfalt. Sie legitimiere auch „Stigmatisierungen, Diskriminierungen und schwere Menschenrechtsverletzungen, wie sie weltweit an der Tagesordnung sind“, sagte Henny Engels, der Mitglied im Bundesvorstand des Vereins ist. „Die Publikation ist eine Kampfansage an trans- und intergeschlechtliche Menschen, zielt aber auch auf Partnerschaften und Familien von Lesben und Schwulen sowie letztlich auf alle Menschen, die gegen die engen Vorstellungen und Normen von Männlichkeit, von Weiblichkeit und von Geschlecht verstoßen“, sagte er.<sup>4</sup>

Im Zusammenhang mit den allgemeinen Menschenrechten<sup>5</sup> und der z.B. im Artikel 1 des Deutschen Grundgesetzes von 1949 festgeschriebenen Unantastbarkeit der Würde des Menschen<sup>6</sup> und dem damit verbundenen Recht auf Selbstbestimmung werden starre und einengende Vorstellungen von Geschlechterkategorien und -ordnungen sowohl von Frauen, als auch von Männern sowie von trans- und intergeschlechtlichen Personen immer mehr als die Selbstbestimmung einschränkende Instrumente erlebt, allerdings in vielen individuellen biographischen Realitäten auch überwunden. Immer wieder wird in zunehmend mehr gesellschaftlichen Bereichen, wie z.B. Politik, Gesetzgebung, Rechtsprechung, Bildung, Kultur und Forschung, die Frage eruiert, ob und inwieweit starre kategoriale Geschlechterordnungen mittlerweile noch Geltung haben und wem eigentlich starre Geschlechterkategorien dienen. Hieran schließt sich die Überlegung an, welche Bedeutung und welchen Nutzen Vorstellungen von fließenden, veränderbaren und sich verändernden, auf einem Kontinuum

---

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Allgemeine Menschenrechte. UN-Resolution 217 A (III) vom 10.12.1948, <https://www.amnesty.de/alle-30-artikel-der-allgemeinen-erklaerung-der-menschenrechte>, Zugriff 11.07.2019.

<sup>6</sup> Deutsches Grundgesetz vom 23. Mai 1949, <https://www.bundestag.de/grundgesetz>, Zugriff 11.07.2019.

angesiedelten Geschlechterkategorien haben. Und schließlich bleibt es dann nicht aus, danach zu fragen, wie eine Welt, Gesellschaften aber auch individuelle Lebensverläufe aussehen könnten, die ohne starre und/oder ohne fluide Geschlechterkategorien auskommen. Körperbezogene, gefühlte, soziale und erotische Aspekte, die bislang mit Geschlecht konnotiert werden, würden diesen Konnex verlieren und möglicherweise einfach als Ausdruck menschlichen Lebens anerkannt. Die Konsequenzen einer solchen Abwesenheit von Geschlechterkategorien sind nicht konkret absehbar, würden jedoch in jedem Fall das Überwinden bislang immer noch geltender Einengungen und Einschnürungen mit sich bringen. Zurzeit findet vielerorts mittlerweile eine Aushandlung, ein Austarieren statt zwischen gesellschaftlichen Zuschreibungen: „So sollst du sein“ und Eigenzuschreibungen: „So will ich sein, so bin ich.“

### **Zeit vor der Weimarer Republik**

Werfen wir nun einen Blick in die Zeit vor der Weimarer Republik. Max Planck, Direktor des Instituts für theoretische Physik an der Universität Berlin, meinte 1895/96, man könne „nicht stark genug betonen, daß die Natur selbst der Frau ihren Beruf als Mutter und als Hausfrau vorgeschrieben hat, und daß Naturgesetze unter keinen Umständen ohne schwere Schädigungen, welche sich im vorliegenden Falle besonders an dem nachwachsenden Geschlecht zeigen würde, ignoriert werden können.“ (Zitiert nach KIRCHHOFF 1897: 257f.) Otto Weininger schrieb 1903 in *Geschlecht und Charakter*:

W [Weib] geht im Geschlechtsleben, in der Sphäre der Begattung und Fortpflanzung, d.i. im Verhältnisse zum Manne und zum Kinde, vollständig auf, sie wird von diesen Dingen in ihrer Existenz vollkommen ausgefüllt, während M [Mann] nicht nur sexuell ist. (WEININGER 1920: 106f.)

Und weiter äußerte er: „Niemand würde es dem W [Weib] gelingen, dem Manne innerlich gleich zu werden, zu seiner geistigen und moralischen Freiheit, zu seinen Interessen und seiner Schaffenskraft zu gelangen.“ (Ebd., 77) In einem „Benimmbuch“ aus der Zeit um 1900 wird festgehalten: „Jede Frau muss es verstehen, die eigenen Wünsche denen des Gatten unterzuordnen. Sie muss geduldig, zuvorkommend, selbstverleugnend und feinführend sein.“ (zit. nach CLEMENS 2010) Die Versammlung Deutscher Mädchenschullehrer hielt im Jahre 1872 fest: „Es gilt, dem Weibe eine der Geistesbildung des Mannes [...] ebenbürtige Bildung zu ermöglichen, damit der deutsche Mann nicht durch die geistige Kurzsichtigkeit und Engherzigkeit seiner Frau an dem häuslichen Herde gelangweilt und in seiner Hingabe an höhere Interessen gelähmt werde.“ (zit.

nach GERHARD 2012: 62) Im Bürgerlichen Gesetzbuch aus dem Jahr 1900 wird in § 1354, dem so genannten Gehorsamsparagrafen, festgeschrieben: „Dem Manne steht die Entscheidung in allen das gemeinschaftliche eheliche Leben betreffenden Angelegenheiten zu; er bestimmt insbesondere Wohnort und Wohnung.“<sup>7</sup> Dieser Paragraph ist am 1. Juli 1958 weggefallen.<sup>8</sup>

Hinsichtlich der Vorstellungen zu Transgeschlecht, Intergeschlecht und Homosexualität in der Vorweimarer Zeit sprach Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895) in Bezug auf männliche Homosexualität von „mannmännlicher Liebe“ und ging von der Annahme einer weiblichen Seele im männlichen Körper aus. (vgl. KENNEDY 2002: 129) Nach dem Allgemeinen Landrecht für die Preußischen Staaten, kurz: dem Preußischen Landrecht, einer Kodifikation des Straf- und des Zivilrechts aus dem Jahr 1794, hatten bis zur Einführung des Bürgerlichen Gesetzbuches im Jahr 1900 damals so genannte Hermaphroditen das Recht, im Alter von 18 Jahren per „Geschlechtseid“ selbst entscheiden zu können, welchem Geschlecht sie angehören wollen und welchen Liebes-/Lebenspartner sie wählen.<sup>9</sup> Zwar spricht das Preußische Landrecht nicht davon, mehr als die beiden Geschlechter „Mann“ und „Weib“ anzuerkennen, allerdings steht dem intergeschlechtlichen Menschen mehr Entscheidungsraum zu als dann ab 1900 basierend auf dem Bürgerlichen Gesetzbuch. In den Kommentierungen zum BGB heißt es: „Nach dem heutigen Stand der Wissenschaft darf angenommen werden, dass es weder geschlechtslose noch beide Geschlechter in sich vereinigende Menschen gibt, dass jeder sog. Zwitter entweder ein geschlechtlich missgebildeter Mann oder ein geschlechtlich missgebildetes Weib ist.“<sup>10</sup>

### Die Weimarer Republik<sup>11</sup>

In der Verfassung des Deutschen Reiches, auch Weimarer Verfassung oder Weimarer Reichsverfassung genannt, die am 31. Juli 1919 beschlossen, am 11.

---

<sup>7</sup> Bürgerliches Gesetzbuch, Buch 4. Familienrecht, Abschnitt 1. Bürgerliche Ehe, Titel 5. Wirkungen der Ehe im Allgemeinen, Paragraf 1354, zit. nach <https://lexetius.com/BGB/1354/>, Zugriff 11.07.2019.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten (01.06.1794), Erster Theil, §§ 19-23, in: *Opinio Iuris*.

Die freie juristische Bibliothek, <https://opiniojuris.de/quelle/1622>, Zugriff 11. Juli.2019.

<sup>10</sup> Motive zu dem Entwurfe des Bürgerlichen Gesetzbuches für das Deutsche Reich, Bd. I, Allgemeiner Teil, Amtliche Ausgabe, Berlin und Leipzig: Verlag von J. Guttentag, 1888, S. 26.

<sup>11</sup> Ein detaillierter Einblick findet sich bei METZLER/ SCHUMANN 2016: passim; siehe auch BUCHEN 2005: 203-224.

August unterzeichnet wurde und am 14. August 1919 in Kraft trat, hieß es in Art. 109, Satz 1 und 2: „Alle Deutschen sind vor dem Gesetze gleich. Männer und Frauen haben grundsätzlich dieselben staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten.“<sup>12</sup> Hierdurch wurden Frauen Männern gleichgestellt, was zu zahlreichen Veränderungen des gesellschaftlichen Lebens führte. In Art. 119 der Verfassung des Deutschen Reiches wurde die Ehe unter besonderen Schutz gestellt und in kausalem Bezug zur Gleichberechtigung der beiden Geschlechter betrachtet. Hier der Artikel 119 im Wortlaut: „Die Ehe steht als Grundlage des Familienlebens und der Erhaltung und Vermehrung der Nation unter dem besonderen Schutz der Verfassung. Sie beruht auf der Gleichberechtigung der beiden Geschlechter.“<sup>13</sup> Im § 175 des Deutschen Strafgesetzbuches, das am 1. Januar 1872 als Reichsstrafgesetzbuch in Kraft trat und bis zum 11. Juni 1994 Geltung hatte, wurden sexuelle Handlungen zwischen Personen männlichen Geschlechts unter Strafe gestellt.<sup>14</sup>

Bevor im Folgenden einzelne Aspekte der Weimarer Republik im Hinblick auf die Geschlechterverhältnisse dargelegt werden, hier einige bildliche Eindrücke aus der Zeit der Weimarer Republik:



Abb.1: Frauen in der Weimarer Republik  
(Quelle: <https://geschichtsbuch.hamburg.de/epochen/weimarer-republik/frauen-in-der-weimarer-republik/>, Zugriff: 11.07.2019)

---

<sup>12</sup> Die Verfassung des Deutschen Reiches, Volltext, [www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument\\_de&dokument=0002\\_wrv&object=translation&l=de](http://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0002_wrv&object=translation&l=de), Zugriff 11.07.2019.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Deutsches Strafgesetzbuch, [https://de.wikisource.org/wiki/Strafgesetzbuch\\_für\\_das\\_Deutsche\\_Reich\\_\(1871\)#%C2%A7.175](https://de.wikisource.org/wiki/Strafgesetzbuch_für_das_Deutsche_Reich_(1871)#%C2%A7.175), Zugriff 11. 07.2019.



Abb. 2: Freundinnen beim Zelten um 1928.  
(Quelle: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/alltagsleben/neue-frau.html>, Zugriff 11.07.2019)

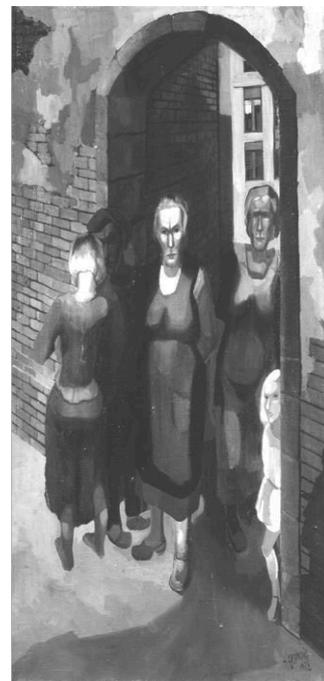


Abb. 3: „Vor dem Tor“,  
Hans Grundig, 1932. (Quelle: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/g0000298>, Zugriff: 11.07.2019)

### Einschneidende Neuerungen in Arbeitswelt und Politik

Auch nach dem Ende des Ersten Weltkrieges gab es eine starke Frauenerwerbstätigkeit, was sich nach 1918 in dem dauerhaft hohen gewerkschaftlichen Organisationsgrad der Frauen niederschlug. Es gab starke politisch orientierte Frauenbewegungen, die sich als kommunistisch, proletarisch, bürgerlich und rechtskonservativ unterscheiden lassen.<sup>15</sup> Hatten laut Weimarer Verfassung Männer und Frauen gleiche Rechte, dann waren im Jahr 1925 allerdings lediglich 35 Prozent der Frauen berufstätig. Hausangestellte und Verkäuferin waren neben Sekretärin und Telefonistin typisch weibliche Berufe bzw. Tätigkeitsfelder. Auch wurden zunehmend mehr Frauen als Sängerinnen und Künstlerinnen aktiv. Insgesamt erhielten Frauen jedoch für gleiche Arbeit weniger Geld als Männer, es gab keine Gleichberechtigung im Familienrecht, so dass verheiratete Frauen die Zustimmung ihres Ehemannes benötigten, um beispielsweise einen Arbeitsvertrag abzuschließen. Beamtinnen,

<sup>15</sup> Vgl. GERHARD 2018; KARL 2011; SCHÜLER 2008.

die heirateten, mussten ihren Beruf aufgeben. Hatten Lehrerinnen 1919 das Recht erhalten, zu heiraten, dann mussten sie ab 1923 ihren Beruf bei Verheiratung wieder aufgeben.<sup>16</sup> Unverheirateten Lehrerinnen wurde eine „Ledigensteuer“ von 10%<sup>17</sup> abverlangt und sie verdienten weit weniger als ihre männlichen Kollegen.



Abb. 4: So wird gewählt. (Quelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Wahlrecht\\_-\\_Das\\_Illustrierte\\_Blatt\\_-\\_Januar\\_1919.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Wahlrecht_-_Das_Illustrierte_Blatt_-_Januar_1919.jpg), Zugriff 11.07.2019)

Im November 1918 wurde in der Weimarer Verfassung das aktive und passive Wahlrecht für Frauen eingeführt.<sup>18</sup> Am 19. Januar 1919 lag die Beteiligung bei den Wahlen zur verfassungsgebenden Nationalversammlung bei über 80 Prozent. 82,4 % aller wahlberechtigten Männer und 82,3% aller wahlberechtigten Frauen hatten an den Wahlen teilgenommen.<sup>19</sup> Mit 37 gewählten Abgeordneten lag der Anteil der Frauen bei gut 8 Prozent aller 459 gewählten Vertreter und Vertreterinnen.<sup>20</sup> Am 19. Februar 1919 sprach das SPD-Vorstandsmitglied Marie Juchacz als erste Frau vor einem deutschen Parlament.<sup>21</sup> Wie umstritten das Wahlrecht für Frauen zur damaligen Zeit war, zeigen folgende Abbildungen: Das Illustrierte Blatt erläutert im Januar 1919 auf der Titelseite den Urnengang für Frauen.

<sup>16</sup> Verordnung zur Herabminderung der Personalausgaben des Reichs, kurz Personal-Abbau-Verordnung, vom 27. Oktober 1923 (RGBl. I S. 999).

<sup>17</sup> Die Weltwirtschaftskrise 1929-1932; Artikel in Geschichte-Wissen, vom 27. Oktober 2009, <https://geschichte-wissen.de/blog/die-weltwirtschaftskrise-1929-1932/>, Zugriff 11.07.2019.

<sup>18</sup> Verordnung über die Wahlen zur verfassungsgebenden deutschen Nationalversammlung (Reichswahlgesetz), 30. November 1918; vgl. insbesondere Paragraph 2 (aktives Wahlrecht) und 5 (passives Wahlrecht), <http://www.documentarchiv.de/wr/1918/reichswahlgesetz.html>, Zugriff 10.07.2019.

<sup>19</sup> PAULUS 2009, Zugriff 11.07.2019.

<sup>20</sup> Deutscher Bundestag: Dokumente, [https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2014/49494782\\_kw07\\_kalenderblatt\\_juchacz-215672](https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2014/49494782_kw07_kalenderblatt_juchacz-215672), Zugriff 11.07.2019.

<sup>21</sup> Ebd.

Politisch konservative Kräfte sahen in der politischen Betätigung von Frauen eine Gefahr für die Kinder von Müttern, die „Politik treiben“:



Abb. 5: Die Mutter treibt Politik! (Quelle: <https://www.emuseum.ch/objects/98809/die-mutter-treibt-politik--frauenstimm--wahlrecht--nein>, Zugriff 11.07.2019)

### Die Neue Frau<sup>22</sup>

Grundlage für das Aufkommen der „Neuen Frau“ ist in veränderten Moralvorstellungen und einem neuen Selbstverständnis von Frauen zu sehen, die ebenbürtige Beziehungen zwischen den Geschlechtern anstrebten. Mit der „Neuen Frau“ ging es eher um die kulturelle und individuelle Selbstbestimmung der Frau und weniger um die Gleichberechtigung im politischen Feld. Die „Neue Frau“ lebte eher in Städten. In ländlichen Gebieten bestand die traditionelle Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern meist unangetastet fort. Die „Neue Frau“ wich vom „normalen weiblichen“ Lebensstil ab und verkörperte ein neues Selbstbewusstsein. Dies drückte sich auch in modischen Neuheiten wie dem Bubikopf, knielangen Röcken und kurzen praktischen Kleidern aus, was mit einem veränderten, eher selbstbestimmten Körperbewusstsein einherging. Tennisspielen, Golfen und Boxen wurden zu weiblichen Aktivitäten im Kultur-, Freizeit- und Sportbereich. Frauen rauchten Zigaretten und fuhren eigenständig Auto. Die „Neue Frau“ galt als Vorbild für die ärmere weibliche Bevölkerung und vor allem auch für die Gruppe der weiblichen Angestellten. Zeitschriften wie „Die Dame“ und „Elegante Welt“ verbreiteten das Bild der „Neuen Frau“.

<sup>22</sup> Vgl. HERZOG 2014, Zugriff 11.07.2019.

Im Zuge der Weltwirtschaftskrise verlor das Bild der „Neuen Frau“ ab 1928 jedoch an Glanz.

Von den Frauenbewegungen wurde auch unter dem Slogan „Stimmrecht für Frauen, Keuschheit für Männer“ für eine veränderte Auffassung von Männlichkeit plädiert. Die „Weltbühne“ unterstützte 1925 Forderungen nach dem „Neuen Mann“, der nun endlich auch die Liebe entdeckte. (Vgl. KUCKLICK 2012)

### Schwulen- und Lesbenbewegung

Im Berlin der 1920er Jahre war das El Dorado der berühmteste schwul-lesbische Club. (Vgl. WARNECKE: 2015)



Abb. 6: El Dorado im Berlin der 1920er Jahre. (Quelle: WARNECKE, Tilmann: Berlin in den Zwanziger Jahren. Die erste Weltmetropole für Lesben und Schwule, in: Der Tagesspiegel vom 28. April 2015, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/queerspiegel/berlin-in-den-zwanziger-jahren-die-erste-weltmetropole-fuer-lesben-und-schwule/11691390.html>, Zugriff 11.07.2019)

In einem Reiseführer aus der Zeit hieß es: „Zwischen den Tänzen, bei denen auch der Normale sich den pikanten Genuss leisten kann, mit einem effeminierten Manne in Frauenkleidern zu tanzen, gibt es Brettldarbietungen. Eine männliche Chanteuse singt mit ihrem schrillen Sopran zweideutige Pariser Chansons.“ (Ebd.) Für die Chansonnière Claire Waldoff war der „Topp-Keller“ des Eldorado „mit seiner Sünde und Buntheit typisch für das Berliner Nachtleben.“ (Ebd.) Allerdings wurde aus schwul-lesbischen Kreisen auch Kritik laut, in dem das Zurschaustellen von Homosexuellen vor einem heterosexuellen Publikum in Frage gestellt wurde. (Ebd.)

### Gründung von Organisationen und Zeitschriften von und für Homosexuelle

Der am 14. Mai 1868 in Kolberg (heute Kołobrzeg, Polen) geborene Magnus Hirschfeld gründete 1897 das Wissenschaftlich-humanitäre Komitee, dessen Vorsitzender er bis 1929 war und startete im gleichen Jahr eine erste Petition an den Deutschen Reichstag gegen den die Homosexualität inkriminierenden Paragraphen 175 des Reichsstrafgesetzbuches. Von 1899 bis 1923 war er Herausgeber des Jahrbuchs für so genannte sexuelle Zwischenstufen und gründete 1918 die Magnus-Hirschfeld-Stiftung. 1919 eröffnete er das Berliner Institut für Sexualwissenschaft und wirkte u.a. beratend bei der Erstellung des Aufklärungsfilms von Richard Oswald über die Homosexualität „Anders als die Anderen“ mit<sup>23</sup>, einem Streifen, in dem er selbst auftrat.

In der Weimarer Republik wurden eigene Zeitschriften von der und für die schwul-lesbische Community gegründet, so z.B. 1924 „Die Freundin“,<sup>24</sup> die als erste lesbische Zeitschrift überhaupt gilt. „Die Freundin“ erschien als „Offizielles Publikationsorgan des Bundes für Menschenrecht, e.V., Berlin“ und trug den Untertitel: „Das ideale Freundschaftsblatt; Halbmonatszeitschrift für Aufklärung über ideale Frauenfreundschaft“, wobei der Erscheinungsrhythmus variierte. Im März 1933 wurde die Zeitschrift verboten. Thema der Erstausgabe war am 08. August 1924 „Katharina II., Kaiserin von Rußland – die nordische Semiramis“. Im Mai 1928 ging es u.a. um „Die homosexuelle Frau und die Reichstagswahl“ und um „Rauchende Frauen“. Seit 1896 erschien in Berlin „Der Eigene“, das erste Schwulenmagazin der Welt, das bis 1932 von Adolf Brand herausgegeben wurde (vgl. FEDERL 2015).

Mit „Anders als die Andern“<sup>25</sup> wurde 1919 der erste Homosexuellen-Film der Filmgeschichte unter der Regie von Richard Oswald und der wissenschaftlichen Mitarbeit von Magnus Hirschfeld in Berlin uraufgeführt. Der Film zeigt die Situation von Homosexuellen vor dem Hintergrund des Verbots nach § 175 des Reichsstrafgesetzbuchs. Der Film wurde nach wenigen Monaten verboten, wie später auch „Gesetze der Liebe“, ein Dokumentarfilm von Magnus Hirschfeld aus dem Jahr 1927, in dem in der Schlussepisode der Film „Anders als die Andern“ wieder gezeigt wurde.

---

<sup>23</sup> Vgl. BAUMGARDT u.a. 1992, Zugriff 11.07.2019.

<sup>24</sup> Vgl. VOGEL 1984: 162-168; KULL 1990: 30-35.

<sup>25</sup> BELACH/ JACOBSEN 1990, Zugriff 11.07.2019.

### Trans- und Intergeschlechtlichkeit

1904 erschien in Berlin die Arbeit von Magnus Hirschfeld *Berlins drittes Geschlecht*, das 1991 vom Verlag Rosa Winkel mit einem Nachwort von Manfred Herzer neu aufgelegt wurde (vgl. BIENIEK 1992: 23). Allerdings ging es Hirschfeld hier um „die Anerkennung der Homosexualität als biologischer und damit unanfechtbarer Variante menschlicher Sexualität.“ (Ebd.)

1912 operierte der Berliner Chirurg Richard Mühsam einen ersten von ihm so bezeichneten weiblichen Transvestiten,<sup>26</sup> eine Frau, die sich im Alter von 35 Jahren die Brüste und die Gebärmutter entfernen ließ, „da sie diese Organe als nicht zu ihr gehörig empfand. Sie hielt sich für einen verkappten Mann und wollte auch äußerlich wie ein Mann aussehen. [...] [Sie] war [...] eine nicht unbegabte Malerin, trug Männerkleider und klagte über [...] das Gefühl, Fremdkörper im Leibe zu haben. Als diese [...] sah sie die Eierstöcke an, um deren Entfernung sie dringend bat.“ Nach der Entfernung der Ovarien hält Mühsam fest, dass sie sich „freier [fühlte] und die Umschreibung ihres Personalstandes [betrieb].“ (MÜHSAM 1926: 455) So ging es weniger darum, die „Körper an das gewünschte Geschlecht anzupassen.“ (HERRN 2012) Vielmehr stand „das Auslöschen von Zeichen des biologischen Geschlechts“ im Vordergrund. (Ebd.)

1920/ 1921 erfolgte dann die erste komplett dokumentierte Mann-zu-Frau-Geschlechtsumwandlung bei einem Patienten des Hirschfeld-Instituts (vgl. ABRAHAM 1931: 223-226). Über operative Eingriffe an Körpern von so genannten intergeschlechtlichen Menschen zur Herstellung eines männlichen oder eines weiblichen Geschlechts liegen bislang keine Kenntnisse vor. Wie bereits oben angedeutet, wurde mit der Einführung des Bürgerlichen Gesetzbuches im Jahr 1900 die Existenz von mehr als den beiden Geschlechtern „weiblich“ und „männlich“ implizit geleugnet. Der Begriff des „Psychischen Hermaphroditismus“ wurde von Karl Heinrich Ulrichs zur Definition von Homosexualität herangezogen, womit er die Vorstellung einer weiblichen Seele im männlichen Körper meinte.

Mit Hans Ulrich Gumbrechts Werk 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit* soll noch ein letzter Blick auf die Geschlechterverhältnisse zur Zeit der Weimarer Republik

---

<sup>26</sup> Zur Begrifflichkeit: ab dem Ende des 19. Jahrhunderts gab es eine vielfältige Bezeichnungspraxis; so sprach Karl Heinrich Ulrichs, in Anlehnung an Uranus, von Urningen, wenn er Menschen mit homoerotischem Begehren meinte; die Unterscheidung zwischen Transvestiten (Cross-Dressing) und transgeschlechtlichen Menschen, die das ihnen bei Geburt zugewiesene Geschlecht nicht akzeptierten, etablierte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, vgl. HERRN 2012: 149.

geworfen werden. Gumbrecht beschreibt in alphabetischer Reihenfolge von „Amerikaner in Paris“ bis „Völkerbund“ 34 Dispositive, die dann in zehn Codes münden, von denen Gumbrecht sieben als zusammengebrochene Codes fasst. Einer der Codes lautet „Männlich versus Weiblich“, den Gumbrecht anhand der Chronik von Heinrich Manns *Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge* (1926) einführt (vgl. GUMBRECHT 2013: 334). Hier begegnen wir wieder dem Bubikopf, zu dem Heinrich Mann schreibt: „Alle wissen, dass er nicht nur hübsch, auch praktisch ist.“ (Ebd., 335) Mann konstatiert ein weniger aggressives Verhältnis der Geschlechter zueinander, wenn er meint: „Die Schlacht von Mann und Frau müßte hochgehen in einer Zeit, die Humanität schon längst nicht mehr erblickt hatte und kaum erst wieder schmerzlich nach ihr ausspäht. Das Merkwürdige aber ist, daß die Geschlechter sich heute besser vertragen als in manchem anderen Augenblick.“ (Ebd., 336) Unter „Zusammengebrochener Code: Männlich = Weiblich (Problematische Geschlechterrollen)“ kommt Gumbrecht zu der Einschätzung, dass „gleichgeschlechtliche Beziehungen zwischen Männern zwar immer häufiger thematisiert [werden]“ (Ebd., 432), allerdings im Lichte der Prämisse, dass „Liebe zwischen Männern [...] die als naturgegebene geltende Unterscheidung zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen [verwische].“ (Ebd.) Hinsichtlich lesbischer Beziehungen verweist Gumbrecht auf pädagogische Abhandlungen, die weibliche Homosexualität nicht leugnen und zu Toleranz aufrufen, „solange diese Beziehungen nichts weiter sind als Nebenpfade auf dem „natürlichen Weg zur Heterosexualität.“ (Ebd., 442)

Wie nah Homoerotik zu Transgeschlechtlichkeit gerückt bleibt, zeigt auch der Hinweis Gumbrechts auf den Roman von Roberto Arlt's *El juguete rabioso* („Das zornige Spielzeug“) aus dem Jahr 1926 (ebd., 435 und 442), in dem ein namentlich unbenannter Bekannter des Protagonisten Silvio Astier „gesteht, ihn quäle der Wunsch, eine Frau zu sein“ und erklärt, er sei „vom einem Privatlehrer ‚verdorben‘ und zu homosexuellen Praktiken verführt worden.“ (Ebd.) Ein solcher Konnex zwischen homoerotischem Begehren und transgeschlechtlicher Identität und dem Wunsch, in einem anderen Geschlecht als dem bei der Geburt zugeschriebenen Geschlecht leben zu wollen, kann analytisch mit der Figur des Kontinuums gefasst werden, in dem die kausale Verknüpfung zwischen dem Wunsch, in einem anderen Geschlecht zu leben, und homoerotischem Begehren aufgelöst werden kann, was auch durchaus gelebten Realitäten entspricht.

Wenn mit der Figur des Kontinuums gelebte Vielfalt der Geschlechter gefasst werden kann, dann können gleichzeitig auch kausalisierende Zuschreibungen, die auf *einem* Merkmal basieren, aufgelöst werden: Homoerotisches Begehren und der mögliche Wunsch, in einem anderen Geschlechterkörper zu leben, sind

*nicht kausal* konnotiert. Auch verweisen beispielsweise das (Nicht-)Vorhandensein bzw. eine bestimmte Ausprägung so genannter Genitale *nicht* auf ein Zugehörigkeitsgefühl zu einem bestimmten Geschlecht. Eine eigene Zuschreibung als Transmann lässt *keinen Rückschluss* auf ein bestimmtes soziales Verhalten zu. Auch Menschen, die in einem biologisch männlich konnotierten Körper leben und so genannte weibliche Rollen einnehmen, wie bei Muxe (vgl. BENNHOLDT-THOMSEN 1998: 155-164) oder auch bei Hijras (vgl. NANDA 1998: 129-134), belegen das nicht kausale Verhältnis zwischen Körper und Verhalten. Und nochmals: homoerotisches Begehren steht nicht in einem kausalen Zusammenhang zu Transgeschlechtlichkeit, auch schon allein deshalb nicht, weil es vielfältige Formen transgeschlechtlicher Lebensrealitäten gibt und ein Transmann sich durchaus als heterosexuell bezeichnen kann, wenn sein erotisches Begehren z.B. auf Cis-Frauen gerichtet ist.

### **Zusammensicht: Geschlechterverhältnisse in der Weimarer Republik im Lichte des Kontinuums**

Auf Grund der dargestellten Eckpunkte lassen sich für die Zeit der Weimarer Republik folgende Entwicklungen zusammenfassen:

- Mütterlichkeit steht im Zentrum der Vorstellungen hinsichtlich einer Umgestaltung der Gesellschaft; es gilt das Primat Staat vor Familie, und in der Familie ist der Mann das Oberhaupt. Die Ehe bleibt immer noch geprägt von Ungleichheiten. Frauen tragen selbst zur Aufwertung und Stabilisierung der anerkannten Mutterrolle bei.
- Starke emanzipatorische Ideen werden Raum greifend. Allerdings divergieren je nach politischer Positionierung die Tätigkeitsfelder, auf die sich die engagierten Frauen beziehen, ebenso wie die entsprechenden politischen Forderungen. Das politische Spektrum reicht von links bis nach rechts außen, ein bislang noch wenig erforschtes Feld.
- Die Einführung des aktiven und passiven Wahlrechts für Frauen ab 1918 kann mit Sicherheit als ein Meilenstein auf dem Wege zu mehr Geschlechtergerechtigkeit verstanden werden. Allerdings geraten Frauen in den politischen Parteien nach einer ersten Übergangsphase wieder in eher randständige Positionen.
- Das Gleichberechtigungspostulat der Verfassung des Deutschen Reiches (der Weimarer Verfassung) führt u.a. zu zeitweise erweiterten Berufschancen auch für Akademikerinnen; es ergeben sich zu Beginn der

Weimarer Republik vielfältige Arbeitsmöglichkeiten für Frauen in der Industrie und im neuen Feld des öffentlichen und privaten Dienstleistungssektors, wo sie als Angestellte tätig werden.

- Die „Neue Frau“ erscheint mit Bubikopf: ungebunden, sportlich, konsumfreudig, über finanzielle Mittel verfügend, lebt sie vor allem in Großstädten.
- Abtreibung bleibt verboten.
- Homoerotische Aktivitäten und Beziehungen werden unter Strafe gestellt.
- Alle Menschen, die nicht als weiblich oder männlich gelten, werden als krank bezeichnet.

### **Zusammenfassung entlang der vier Dimensionen des Kontinuums**

*Körperliche Dimension:* Frauen erlangen zumindest zu Beginn der Weimarer Republik mehr Selbstbestimmung, was ihren Körper angeht; ihr Erscheinungsbild ändert sich.

*Psychische Dimension:* Weiblichkeit wird auch in der Weimarer Republik mit Mütterlichkeit konnotiert bei gleichzeitigem Aufbruch aus traditionellen Rollen.

*Soziale Dimension:* politisches Engagement und Erwerbstätigkeit gehen oftmals einher mit dem Erfüllen traditioneller Rollenerwartungen wie Kindergebären, -erziehung, Pflege und Haushaltsführung; das Bild der „Neuen Frau“ ist prominenter und weiter verbreitet als das des „Neuen Mannes“.

*Sexuelle Dimension:* Heterosexualität wird als Normalität angenommen, Homosexualität wird stärker als gefühlter Hermaphroditismus zwischen Männern thematisiert und kritisiert; weibliche Homosexualität gilt eher als „Passage“ und wird weniger ernst genommen; Asexualität und Pansexualität werden nicht oder bislang noch nicht erkennbar diskutiert.

Das Kontinuum der Geschlechter bleibt somit zur Zeit der Weimarer Republik trotz aller Aufbrüche bipolar verkürzt. Trans- und intergeschlechtliche Menschen haben keinen gleichberechtigten, eigenen öffentlichen Raum. Hermaphroditismus wird in der Weimarer Republik nicht mehr gesetzlich anerkannt. Es finden erste geschlechtszuweisende Operationen statt und der Schluss liegt nah, dass sich in der bewegten und bewegenden Zeit der Weimarer Republik Heteronormativität durchsetzt – trotz aller zeitweiligen Neuerungen, die einen Raum für Pluralität, für ein gleichberechtigtes Miteinander aller Geschlechter erahnen ließen.

## Literatur

- ABRAHAM, Felix (1931): Genitalumwandlung an zwei männlichen Transvestiten, in: *Zeitschrift für Sexualwissenschaft*, 18/ 1931, S. 223-226.
- BALTES-LÖHR, Christel (2016): Die Figur des Kontinuums am Beispiel von Geschlecht und Migration. Ein Erklärungsansatz für Pluralitäten als Existenzmuster?, in: RĂDULESCU, Raluca / BALTES-LÖHR, Christel (Hg.): *Pluralität als Existenzmuster. Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur*, Bielefeld: transcript.
- BALTES-LÖHR, Christel (2018a): Immer wieder Geschlecht – immer wieder anders. Versuch einer Begriffserklärung, in: SCHNEIDER, Erik / BALTES-LÖHR, Christel (Hg.): *Normierte Kinder. Effekte der Geschlechternormativität auf Kindheit und Adoleszenz*. 3. Aufl. Bielefeld: transcript (Erstauflage 2014).
- BALTES-LÖHR, Christel (2018b): What Are We Speaking About When We Speak About Gender? Gender as a Continuum, in: *Cultural and Religious Studies*, Vol. 6, Number 1, January 2018; New York: David Publishing. DOI:10.17265/2328-2177/2018.01.001
- BALTES-LÖHR, Christel (2019): Geschlecht: Wanderungen, Erinnerungen, Identitätskonstruktionen – ausgeleuchtet mit der Figur des Kontinuums, in: BALTES-LÖHR, Christel / KORY, Beate Petra/ ȘANDOR, Gabriela (Hg.): *Auswanderung und Identität. Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur*. Bielefeld: transcript.
- BALTES-LÖHR, Christel (2021): *Geschlecht als Kontinuum. Über das Aufbrechen binärer Ordnungen*. Bielefeld: transcript.
- BENNHOLDT-THOMSEN, Veronika (1998): Muxe' – Das Dritte Geschlecht in Juchítan, Südmexiko: Erkenntnistheoretische Überlegungen, in: VÖLGER, Gisela (Hg.): *Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich*, Bd. 2, Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, S. 155-164.
- BUCHEN, Sylvia (2005): Neue Geschlechterkonstruktionen und (queere) subkulturelle Strömungen in der Weimarer Republik, in: *Freiburger FrauenStudien* 17, 203-224.
- GERHARD, Ute (2012): *Frauenbewegung und Feminismus: eine Geschichte seit 1789*. 2. Aufl. München: C.H.Beck (Erstauflage 2009).
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2013): *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*. 2. Aufl. Frankfurt a. Main: Suhrkamp (Erstauflage 2003).
- KARL, Michaela (2011): *Die Geschichte der Frauenbewegung*, Stuttgart: Reclam.
- KENNEDY, Hubert (2002): *Karl Heinrich Ulrichs Pioneer of the Modern Gay Movement*. San Francisco: Peremptory Publications.
- KIRCHHOFF, Arthur (Hg.) (1897): *Die Akademische Frau. Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren, Frauenlehrer und Schriftsteller über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium und Berufe*. Berlin: Hugo Steinitz.

- KULL, H. (1990): Die Freundin: Zeitschrift für ideale Frauenfreundschaft. Ihre Geschichte von 1924-1933, in: BLAU: Berliner Frauenzeitung, Heft 0, S. 30-35.
- METZLER, Gabriele/ SCHUMANN, Dirk (Hg.) (2016): Geschlechter(un)ordnung und Politik in der Weimarer Republik, Bonn: J. H. W. Dietz Nachf.
- MÜHSAM, Richard (1926): Chirurgische Eingriffe bei Anomalien des Sexuallebens, in: Therapie der Gegenwart, 1926/ 67, S. 451-455.
- NANDA, Serena (1998): Weder Mann noch Frau: Die Hijra in Indien, in: VÖLGER, Gisela (Hg.): Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich, Bd. 2, Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, S. 129-134.
- WEINIGER, Otto (1920): Geschlecht und Charakter. 9. unveränderte Ausgabe. Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller.

### **Internetquellen**

- BAUMGARDT, Manfred/ DOSE, Ralf/ HERZER, Manfred/ KLEIN, Hans-Günter/ KOKULA, Ilse/ LINDEMANN, Gesa (1992): Magnus Hirschfeld - Leben und Werk. Ausstellungskatalog. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage von Ralf Dose, 2. erw. Aufl. Hamburg: von Bockel (Schriftenreihe der Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft 6). <https://magnus-hirschfeld.de/ausstellungen/magnus-hirschfeld-leben-und-werk/>, Zugriff 11.07.2019.
- BELACH, Helga/ JACOBSEN, Wolfgang (1990): Richard Oswald. Regisseur und Produzent. ANDERS ALS DIE ANDERN (1919) Dokumente zu einer Kontroverse, in: Cine Graph Buch, [http://www.cinegraph.de/cgbuch/b2/b2\\_03.html](http://www.cinegraph.de/cgbuch/b2/b2_03.html), Zugriff 11.07.2019.
- BIENIEK, Jürgen (1992): Das dritte Geschlecht, in: taz. die tageszeitung vom 3. 7. 1992, S. 23, <https://taz.de/!1663539/>, Zugriff 11.07.2019.
- HERRN, Rainer (2012): Ver-Körperungen des 'anderen' Geschlechts – Transvestitismus und Transsexualität aus historischer Perspektive, in: Abstracts der Internationalen und Interdisziplinären Konferenz „Transgender und Intersex in Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft“ (18.– 20.01. 2012, Dresden), <http://tu-dresden.de/slk/transgender-intersex>, Zugriff 11.07.2019.
- HERZOG, Susanne (2014): Die Neue Frau. Weimarer Republik. Alltagsleben in Lebendiges Museum Online; Deutsches Historisches Museum, Berlin, 14. September 2014, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/alltagsleben/die-neue-frau.html>, Zugriff 11.07.2019.
- CLEMENS, Marie (2010): Tradition und Veränderungen des Geschlechterverhältnisses, 19.12.2010, <https://prezi.com/-bmh2ofggzh1/tradition-und-veraenderungen-der-geschlechterverhaeltnisse>, Zugriff 11.07.2019.
- FEDERL, Fabian (2015): Robert Beachys „Das andere Berlin“. Wie in Berlin die Homosexualität erfunden wurde, in: Der Tagesspiegel online vom 26.08.2015, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/robert-beachys-das-andere-berlin-wie-in-berlin-die-homosexualitaet-erfunden-wurde/12232738.html>, Zugriff 11.07.2019.

- KUCKLICK, Christoph (2012): Das verteufelte Geschlecht. Wie wir gelernt haben, alles Männliche zu verachten. Und warum das auch den Frauen schadet. Ein Essay, DIE ZEIT Online vom 12. April 2012, <https://www.zeit.de/2012/16/DOS-Maenner/seite-5>, Zugriff 11.07.2019.
- PAULUS, Julia (2009): 19. Januar 1919. Erstmaliges aktives und passives Wahlrecht für Frauen in Deutschland. [https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Input\\_felder/langDatensatz\\_ebene4.php?urlIID=600&url\\_tabelle=tab\\_websegmente](https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Input_felder/langDatensatz_ebene4.php?urlIID=600&url_tabelle=tab_websegmente), Zugriff 11.07.2019.
- SCHÜLER, Anja (2008): Bubikopf und kurze Röcke, in: Bundeszentrale für politische Bildung. Dossier Frauenbewegung, Weimarer Republik, 08. September 2008, <https://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35265/weimarer-republik>, Zugriff 11.07.2019.
- VOGEL, Katharina (1984): Zum Selbstverständnis lesbischer Frauen in der Weimarer Republik: eine Analyse der Zeitschrift „Die Freundin“ 1924-1933, in: Eldorado: homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950; Geschichte, Alltag und Kultur; Ausstellung im Berlin Museum 26.5.– 8.7.1984, Berlin: Frölich & Kaufmann, 1984. <https://www.meta-katalog.eu/Record/2476fmt>, Zugriff 11.07.2019.
- WARNECKE, Tilmann (2015): Berlin in den zwanziger Jahren. Die erste Weltmetropole für Lesben und Schwule, in: Der Tagesspiegel vom 28. April 2015, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/queerspiegel/berlin-in-den-zwanziger-jahren-die-erste-weltmetropole-fuer-lesben-und-schwule/11691390.html>, Zugriff 11.07.2019.