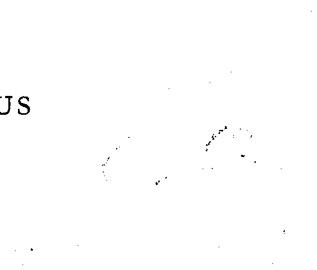


# DEKADENZ UND HEROISMUS



SCHRIFTENREIHE  
DER VIERTELJAHRSHEFTE FÜR ZEITGESCHICHTE  
NUMMER 9

Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte  
herausgegeben von Hans Rothfels und Theodor Eschenburg  
Redaktion: Martin Broszat

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT  
STUTTGART

ROLF GEISSLER

# DEKADENZ UND HEROISMUS

**Zeitroman und völkisch-nationalsozialistische  
Literaturkritik**

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

STUTTGART

© 1964 Deutsche Verlags-Anstalt GmbH., Stuttgart. Gesetzt aus der  
Monotype Walbaum-Antiqua. Umschlagentwurf: Edgar Dambacher.  
Gesamtherstellung: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH., Stuttgart.  
Printed in Germany

## INHALT

EINLEITUNG .....	7
I. HEIMATDICHTUNG UND ZEITROMAN .....	11
II. VÖLKISCH-NATIONALSOZIALISTISCHE LITERATURKRITIK UND LITERATURAUFFASSUNG	
1. Wesen und Funktion der völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritik .	22
2. Völkisch-nationalsozialistische Kunstauffassung .....	34
III. DEKADENZ UND HEROISMUS	
1. Völkisch-nationalsozialistische Bewertungskategorien zeitgenössischer Literatur .....	45
2. Exemplarische Analyse dekadenter Romane .....	54
a) Arthur Schnitzler: „Therese“ .....	54
b) Joseph Roth: „Radetzky marsch“ .....	60
c) Geschichtsverständnis und Dekadenzroman .....	65
3. Exkurs über den Entwicklungsroman .....	69
4. Zeit- und Geschichtsverständnis im völkisch-nationalsozialistischen Kriegs- roman .....	76
a) Ausgangsposition .....	77
b) Die Entwicklung des Romanhelden im Kriege .....	85
c) Die Sinnfrage .....	91
5. „Der Zauberberg“ Thomas Manns .....	104
6. Heroismus als dekadentes und ästhetisches Phänomen bei Ernst Jünger ..	121
IV. ZUM MYTHOS-PROBLEM .....	130
V. WENDUNG ZUM POLITISCHEN .....	141
1. Hans Grimm: „Volk ohne Raum“ .....	142
2. Hermann Broch: „Die Schlafwandler“ .....	150

## EINLEITUNG

Eine Untersuchung mit literaturwissenschaftlicher Themenstellung im Rahmen einer historischen Schriftenreihe verlangt eine besondere Rechtfertigung. Für den Geschichtsforscher hat der Umgang mit den Werken der Dichtkunst nur selten einen speziellen historischen Erkenntniswert gehabt, und die Germanistik – jahrzehntelang zwar geistesgeschichtlich orientiert – bemüht sich heute gerade um das „sprachliche Kunstwerk“, hat also mehr die künstlerische Seinsweise von Dichtung als deren geschichtliche Bezüge im Blick. Und so stellt sich von daher die Frage, ob es überhaupt erlaubt sei, Dichtung für die Historie auszuwerten, sie gleichsam wesensfremden Problemstellungen zu unterwerfen und sie damit unter ganz bestimmtem Blickwinkel für die geschichtliche Erkenntnis auszubeuten.

Aber diese Frage enthält zwei unbedachte Gesichtspunkte. Einmal muß erkannt werden, daß die Beschränkung der literaturwissenschaftlichen Forschung auf den Kunstcharakter der Dichtung gar nicht so fraglos als allgemeingültig verstanden zu werden braucht, wie das heute weithin geschieht, sondern daß sie selbst aus einer ganz bestimmten geschichtlichen Situation entsprungen ist. Die sich wandelnden Methoden der Literaturwissenschaft muß man sowohl mit den großen geschichtlich-philosophischen Strömungen in Verbindung bringen als auch mit den Erfordernissen, die jeweils die zeitgenössische Literatur an die Wissenschaft heranträgt.

So sicher nun bei einer historischen Fragestellung die Gefahr besteht, „Literatur als Kunst“ zu verfehlen, so sicher ist Kunst – wie immer man es betrachten mag – auch ein historisches Phänomen. Sie steht in einer bestimmten Zeit, ohne die sie nicht genau so wäre, wie sie ist, und sie ist – etwa in ihren erfolgreichsten Werken – zugleich ein Wirkungselement, das seinerseits wieder bestimmend mit verhilft, eine Zeit zu prägen. Vor allem als konkrete Gestaltung einer ganz bestimmten Zeitproblematik und in ihrer Wirkungsweise auf den Leser kann „schöngeistige“ Literatur für die Geschichtsschreibung von Bedeutung werden.

Zur Aufhellung eines bestimmten Zeit- und Geschichtsbewußtseins und gewisser psychischer Dispositionen und Denkansätze, um die es uns in unserer Arbeit geht, eignet sich von den drei literarischen Hauptgattungen der Roman am besten. Ihm wohnt als einer erzählenden Dichtung eine besonders enge Beziehung zur zeitlichen Dimension inne. Der Zusammenhang von Erzählen und Zeit, wie er auch in den großen Romanen unseres Jahrhunderts als Problem und Thema auftaucht, offenbart eine Korrelation zwischen dem Erzählen von Geschichten und dem Verstehen von Geschichte überhaupt, die unsere Arbeit gerade vom geschichtlichen Ansatz her über die dargestellten Gegenstände hinausführt zur Betrachtung auch der künstlerischen Aspekte, der Erzählweisen und der Kunstauffassung.

Thematisch-künstlerische Gestaltung und wirkungsästhetische Momente verweisen besonders den Zeitroman, den wir hier zum Gegenstand unserer Untersuchung machen wollen, auf eine bestimmte geschichtliche Wirklichkeit. An der Art der Gestaltung seiner Zeitthemen läßt sich etwas vom geschichtlichen Selbstverständnis einer Zeit ablesen. Der Zeitroman ist mit ihr, mit ihren politischen Gegebenheiten, gesellschaftlichen Situationen und ästhetischen Moden aufs engste verknüpft: sei es nun kritisch oder affirmativ. Und er ist, dem lebendigen Streit der Meinungen ausgesetzt, mit allen Richtungskämpfen und Diskussionen, die sich an ihm entzünden, ein Stück Zeitgeschichte. An ihm scheiden sich in den wechselvollen und politisch bewegten zwanziger und dreißiger Jahren auf eine bloßstellende Weise die Geister. Allerdings fand eine kritische Auseinandersetzung zwischen den literarischen Richtungen und der Art ihrer Wirklichkeitsbezüge nur unmittelbar vor und nach der nationalsozialistischen Machtergreifung statt. Diesen Zeitraum müssen wir also vor allem berücksichtigen. Einen ersten Versuch einer Ortsbestimmung völkisch-nationalsozialistischer Dichtung, wie er als weitere Aufgabe unserem Thema erwächst, können wir daher vor allem aus den literarisch-weltanschaulichen Fehden jener Jahre erarbeiten.

Ein totalitäres System, wie das des Nationalsozialismus, betreibt u. a. auch eine sehr handfeste und dirigistische Literaturpolitik. Es ist das Verdienst Strothmanns<sup>1</sup>, den institutionellen Bereich dieser Politik, ihren Auslese- und Reglementierungsmechanismus nahezu erschöpfend dargestellt zu haben. Aber zur Erforschung der ideologischen Haltung, der weltanschaulichen Wurzeln und des literarischen Bewertungssystems scheinen Untersuchungen einzelner dichterischer Werke selbst unerlässlich<sup>2</sup>. Bei einer geistig so konfusen Bewegung wie der des Nationalsozialismus spielen die Unnennbarkeiten und das Irrationale, wie es in der nationalsozialistischen Weltanschauung zum Panier erhoben wurde, eine besondere Rolle. Das Irrationale scheint aber in besonderem Maße seine legitime Heimat in der Kunst zu haben. Und da es sich weithin der auf Fakten gegründeten historischen Forschung entzieht, kann es an einer Sprach- und Gestaltinterpretation oft deutlicher einsichtig gemacht werden.

Überblickt man das, was der Nationalsozialismus paradigmatisch als seine Literatur herausstellte, so zeigt sich, daß fast alle exemplarischen Werke – die Romane

---

<sup>1</sup> Dietrich Strothmann: Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich. Bonn 2. Aufl. 1963.

<sup>2</sup> Größere kritische Arbeiten sind hierzu bisher nicht erschienen. Zu verweisen ist daher auf einige Gesamtdarstellungen, die unseren Themenkreis berühren:

Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. rde. Bd. 167/168. Reinbek 1963.

Hans Jochen Gamm: Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion – Ein Beitrag zur politischen Bildung. Hamburg 1962.

Franz Schonauer: Deutsche Literatur im Dritten Reich. Versuch einer Darstellung in polemisch-didaktischer Absicht. Olten 1961.

Soergel-Hohoff: Dichtung und Dichter der Zeit. 2 Bde. Düsseldorf 1961–1963.

der Blunck, Griese, Grimm, Kolbenheyer, Schäfer, Stehr und Strauß<sup>3</sup> – vor der nationalsozialistischen Machtergreifung geschrieben waren. Diese vom Nationalsozialismus protegierte Literatur ist ein Produkt jener völkisch-nationalistischen Bürgerschichten, die sich weigerten, den katastrophalen Ausgang des Ersten Weltkriegs geistig zu akzeptieren und daraus die innen- und außenpolitischen Konsequenzen zu ziehen. Indem der Nationalsozialismus durch politische Maßnahmen dieser Literatur zur alleinigen Geltung verhalf, entzog er sie schließlich jeder Kritik und identifizierte sich mit Haltung und Gesinnung, wie sie in diesen Werken ausgesprochen wurden.

Immer mehr erweist sich der Erste Weltkrieg in der geschichtlichen Forschung als der Ansatzpunkt zum Verständnis der jüngsten Geschichte. Und auch wir werden, wenn wir im eigenartigen Zeit- und Geschichtsverständnis exemplarischer Romane die Bedingungen der Möglichkeit für den Einbruch faschistischer Ideologien aufhellen wollen, die literarische Gestaltung des Ersten Weltkriegs untersuchen müssen. Hierzu bietet die Literatur völkisch-nationalistischer Prägung in der Gruppe der Kriegerromane verhältnismäßig reiches Material. Aber die Auseinandersetzung mit der Zeit, die zum Wesen der Zeitromane gehört, bleibt auf die Kriegsbücher beschränkt, während die völkisch-nationalsozialistische Literatur sonst weitgehend von Zeitflucht und Idyllik beherrscht wird. In dieser aktuellen Sonderstellung erfüllen sie eine besondere politische Funktion im Ganzen der nationalsozialistischen Kulturpropaganda<sup>4</sup>.

Nur mit einer kritischen Methode ist der geschichtlichen Aufgabe unseres Themas gerecht zu werden. Die heute vorherrschenden literaturwissenschaftlichen Methoden der werkimmanenten Interpretation und der Strukturanalyse bleiben ohne Korrektiv. Besteht doch bei einer isolierten Untersuchung eines literarischen Werkes die Gefahr, selbst dem armseligsten Gegenstand – sozusagen zur Selbstrechtfertigung der Arbeit – noch eine Seite des Interesses abzugewinnen. Maßstäbe für die Bewertung der literarischen Qualität sind so allein nicht zu gewinnen. Aus der formalen Analyse etwa der Werke Grimms und Weinhebers können kluge Einzelkenntnisse erwachsen, doch bleiben sie irrelevant, solange nicht übergreifende Gesichtspunkte die Richtung der Ausdeutung und den Rang der Werke bestimmen. Die Wertungsunsicherheit der germanistischen Untersuchungen zeigen sich vor allem zur Zeit der nationalsozialistischen Diktatur selbst. Was da an Mythischem und Heroischem in die Werke wenig bedeutender Autoren hineingesehen wurde, muß bedenklich stimmen<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Vgl. vom Verf. den Artikel: Dichter und Dichtung des Nationalsozialismus. In: Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur. München 1964.

<sup>4</sup> Auf die politische Rolle der völkisch-nationalistischen Weltkriegsliteratur hat besonders aufmerksam gemacht: Kurt Sontheimer: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933. München 2. Aufl. 1964.

<sup>5</sup> Im Zusammenhang mit unserer Arbeit sei hier nur auf einige Literaturwissenschaftler hingewiesen, deren abstruse Urteile wir zu gegebener Zeit heranziehen werden: Adolf Bartels, Heinz Kindermann, Walther Linden, Arno Mulot, Josef Nadler und Hermann Pongs.

Aber woher sind die übergreifenden Gesichtspunkte zu nehmen? Sind sie selbst nicht wiederum Ausgeburten eines unkontrollierten Subjektivismus und willkürlicher Konstruktion? Diese Grundproblematik aller literaturhistorischen Wertsetzung läßt sich bei unserem Vorhaben verhältnismäßig einfach und glücklich lösen. Die kritische Methode, wie wir sie handhaben wollen, hat ihren Ausgangs- und Bezugspunkt in der völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritik. Diesen Bereich der Literatur der Zeit nehmen wir als korrigierenden und richtungsweisenden Bestandteil mit in unsere Arbeit hinein. Aus dieser Literaturkritik gewinnen wir die zu untersuchenden Gegenstände, nämlich die gelobten und getadelten Zeitromane, und die Fragen, Gesichtspunkte und Themen, unter denen sie betrachtet werden müssen. Aus ihr übernehmen wir die These von zwei sich diametral gegenüberstehenden Literaturen, die sich auf die Formel von Dekadenz und Heroismus bringen lassen und aus denen der durchgängig polare Aufbau der Darstellung erwächst. Dabei geht es nicht um genetische oder normative Begriffserhellung. Die Begriffe Dekadenz und Heroismus werden im Sinne und im Horizont der völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritik gebraucht, wenn sich auch bei der Analyse der durch sie bezeichneten Werke eine weitreichende Bedeutungsverschiebung ergibt.

Indem unsere Arbeit sich noch einmal in die verschiedenen literarischen Strömungen der zu behandelnden Zeit einläßt, rollt sie gleichsam die damals geführte Diskussion wieder auf, um einen Einstieg in das Zentrum der damaligen literarischen Situation zu gewinnen. Es kommt hier also nicht auf eine möglichst ausführliche literaturgeschichtliche Darstellung der Epoche an, sondern auf die exemplarische Problemfaltung und das Problemverständnis dieser Epoche selbst.

Dabei erhalten gerade auch rein literarische Themen, vor allem Form- und Strukturfragen, eine eigene historische Relevanz. Denn es zeigt sich, daß die Merkmale des modernen Romans: das Zerschneiden der Fabel, das Fragwürdigwerden des Helden, die Auflösung der Raum-Zeit-Koordinaten, das Problem der Simultaneität usw., eingelagert sind in einen Umbruch des allgemeinen geschichtlichen Selbstverständnisses. Und so stehen sich in den „beiden Literaturen“ zugleich mit den unterschiedlichen Auffassungen vom Wesen der Dichtung zwei verschiedene Geschichtsauffassungen gegenüber: hier eine den Bedingungen der Zeit entrückte, heroisierende Umdeutung der Krise, mit schönggeistigen Mitteln zu heldisch-politischen Utopien und totalitären Umwälzungen verführend; dort die sogenannte dekadente Literatur, ohne Zukunftsoptimismus der Zeit verhaftet, mit ihrer eindringlichen Wirklichkeitsdarstellung, aber wesentlich auf „hilfreiche“ Erhellung und Erkenntnis der Epoche angelegt.

## HEIMATDICHTUNG UND ZEITROMAN

Die Wurzeln der völkisch-nationalistischen Romanliteratur – um gleich ein biologisches Bild zu gebrauchen – reichen bis ins 19. Jahrhundert hinein. Aber erst unter dem Einfluß der nationalsozialistischen Bewegung bekommen die völkisch-konservativen<sup>1</sup> Literaturtendenzen ihre ausschließliche Gültigkeit. Sie werden zum normativen Vorbild jeder literarischen Wertung. Es sind vor allem zwei literarische Strömungen, die für die völkisch-nationalsozialistische Literatur von Bedeutung werden: einmal der Geschichtsroman, zum anderen der Heimat- und Bauernroman. Beide sind durch die besondere Entwicklung geprägt, die der poetische Realismus in Deutschland nach dem Scheitern der Revolution von 1848 genommen hat. Ihnen eignet eine gewisse Gegenwartsflucht und Realitätsfremdheit, doch dürfen die Unterschiede zu den Anfängen im 19. Jahrhundert nicht übersehen werden.

Für den Nationalsozialismus wird der Rückzug in die Vergangenheit geschichtlicher Epochen zu einem Mittel, die eigene geschichtliche Situation zu überspringen, sich ihren Problemen und Aufgaben zu entziehen, und statt dessen nationale Ideale zu nähren und weltanschauliche Unterstützung aus der Geschichte zu beziehen. So bietet die Flucht in die Geschichte die Möglichkeit, alles das in der Vergangenheit zu verherrlichen, was der eigenen Zeit zu ermangeln scheint: die nationale Größe vor allem und die Bedeutung des Reiches, die unverlierbaren Werte und die rassische Substanz des deutschen Volkes, die nun, aus der Geschichte – oder besser in die Geschichte hinein – gedeutet, als Ziel und Bestimmung der eigenen Zukunft vor Augen gestellt werden sollen<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Im folgenden gebrauchen wir den Ausdruck „völkisch“ als einen Begriff für ein Konglomerat verschiedenster ideologischer Elemente. Vgl. dazu: Martin Broszat: Die völkische Ideologie und der Nationalsozialismus. In: Deutsche Rundschau, 84. Jg., Heft 1, Januar 1958, S. 53–68. Dort heißt es: „Der Begriff ‚völkisch‘ wird nach 1918 in Deutschland zum programmatischen Schlagwort zahlloser politischer Kräfte, kulturkritischer Theorien und literarischer Richtungen. Eine Vielfalt oft divergierender Vorstellungsinhalte fließt in ihm zusammen. Kaum ein anderes Wort hat kraft seiner schillernden Assoziationskraft und der Vielfalt seiner möglichen Bedeutungen dem Nationalsozialismus so vorgearbeitet wie das Wort ‚völkisch‘. Tatsächlich finden sich unter diesem Sammelnamen praktisch alle Weltanschauungselemente des Nationalsozialismus nebeneinander, der Antisemitismus ebenso wie die Idee der Volksgemeinschaft, Blut- und Boden-Theorien neben neugermanischem Mythos; . . .“ S. 56. Allerdings haben die einzelnen Weltanschauungsgruppen der Völkischen unterschiedliche politische Vorstellungen entwickelt. Sie sind für die Zielsetzung unserer Arbeit unerheblich und sind dargestellt bei: Martin Broszat: Der Nationalsozialismus. Weltanschauung, Programm und Wirklichkeit. Stuttgart 1960. Und: Sontheimer, a. a. O.

<sup>2</sup> Heinz Kindermann: Unser Kulturbericht. In: Völkische Kultur. Monatsschrift für die gesamte geistige Bewegung des neuen Deutschland. Dezember 1934: „Es gibt ein ge-

Für diesen Geschichtsroman liegen die Anfänge bei Willibald Alexis, Felix Dahn, Gustav Freytag und Wilhelm Heinrich Riehl. Aber die Geschichte wird jetzt nicht mit gelehrter und volksbildender Absicht, sondern unter politischen Propagandatendenzen gezeichnet. Worum es in solchen Geschichtsromanen geht, wird u. a. an den Romanen Kolbenheyers deutlich. Trotz naturalistischer Erzählelemente, trotz altertümelnd-manierierter Sprache geben seine Romane keine Zeitbilder, kein historisch nachprüfbares Geschehen wieder, sondern sie sollen in der Darstellung großer Persönlichkeiten, in einer sich immer steigenden und substantieller werdenden Ausprägung dessen, was er das völkische „Plasma“ nennt, die Unausweichlichkeit der deutschen Größe und die Berufung dieses Volkes für die Zukunft voraussagen. Die völkischen Schriftsteller halten an der illusionären Auffassung einer überschaubar geordneten und heilen Welt fest, sind dabei zunächst zwar konkreter als die zeitgenössischen sich ins Allgemeine verströmenden Expressionisten, setzen aber an die Stelle der expressionistischen Utopie einer geeinten Welt und einer verbrüdernten Menschheit ein reduziertes Menschenbild und verengte nationale Ziele, die politisch – wie der Nationalsozialismus gezeigt hat – einen zeitlich begrenzten Erfolg haben können.

Auch der Heimat- und Bauernroman wurzelt in der realistischen Dichtung des 19. Jahrhunderts. Dort entwickelte er sich parallel zu einer ersten „inneren Emigration“ der Dichtungen von Keller, Raabe, Storm, doch eignet ihm – wie der großen Dichtung der Zeit – noch eine gewisse Zeiteentsprechung. Die Themen aus der bäuerlichen Welt waren bei zunehmender Industrialisierung und Landflucht nicht unbedingt und von vornherein gegenwartsfeindlich. Doch macht auch schon die Heimatliteratur im ausgehenden 19. Jahrhundert in Ansätzen deutlich, wie der deutsche Roman – im Gegensatz zum großen gesellschaftlichen Roman anderer europäischer Länder – den gesellschaftlichen Bezügen ausweichen konnte.

Unter der völkisch-nationalsozialistischen Weltanschauung wird nun im Zeitalter der Weltkriege, der Materialschlachten und der Vorherrschaft der Technik der Heimat- und Bauernroman zu einem fragwürdigen Instrument allein der ideologischen Propaganda. Er wird im strengsten Wortsinn reaktionär, da er den Versuch darstellt, sich an den technisch-gesellschaftlichen und weltpolitischen Problemen vorbeizuschwindeln<sup>3</sup>. Hatte der alte Fontane noch versucht, etwas von den

heimen schöpferisches Gesetz, demzufolge jede historische Dichtung rücksichtslos die Zukunftsmöglichkeiten dessen bloßlegt, der sie schreibt. Sage mir, wie du die Vergangenheit siehst, und ich sage dir, welcher Zukunft du wert bist.“ S. 556.

<sup>3</sup> In welche groteske Wirklichkeitsferne sich die Argumentation hineinsteigert, die vor der technisch-industriellen Veränderung der modernen Welt die Augen schließt, zeigt Hans Friedrich Blunck mit einem Beitrag über „Deutsche Kulturpolitik“ im April-Heft 1934 der Zeitschrift „Das Innere Reich“. Dort heißt es S. 123: „Es gibt ketzerische Leute – ich gehöre dazu –, die fünfzigtausend Windmüller in Deutschland für wichtiger halten, als zweihundert Großmühlen (zehn Großmühlen genügen übrigens für Deutschland) und die meinen, zum Adel der Landarbeit gehörten nicht Elevatoren und Mährescher, sondern Landarbeit sei Handarbeit und Gärtner und Bauern stünden unter einem Fluch, wenn sie Maschinen auf die Äcker brächten. Ja, es gibt viele, denen das ‚Landarbeit = Handarbeit‘ ein Glaubenssatz, eine vergessene kultische Wahrheit ist. Und der Staat weiß, daß, wenn jener Satz wieder aller Landwirte und Bauern Glaube wäre, alle Arbeitslosigkeit behoben wäre.“

Fragen, wie sie die Gründerjahre aufgeworfen hatten, in seinem Roman „Frau Jenny Treibel“ (1892) dichterisch zu gestalten, so nimmt die Heimatliteratur bewußt gegen die neue Zeit Stellung und entscheidet sich im Streit zwischen einer Literatur der Großstadt und einer landschaftsgebundenen Literatur, der bis in die Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft ausgefochten wurde<sup>4</sup>, gegen die Großstadt und vor allem den Berliner Zentralismus. Und es ist fast paradox, daß die nationalistischen Kreise, die die politische Einheit lange ersehnt hatten, im künstlerischen Bereich den technischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen dieses neuen Reiches und seinem symbolischen Ausdruck – eben der Großstadt Berlin – mit der Betonung einer vertieften Stammesbindung entgegentraten. Weltoffenheit und Urbanismus, wie sie in Berlin heranwuchsen, wurden verpönt, und eine ganze literarische Richtung erhielt in Friedrich Lienhards (1865–1929) Formulierung „Los von Berlin!“ das Stichwort.

Diese stammesgebundene Heimatliteratur, die bäuerliches Dasein und landschaftliche Idyllik bevorzugt, reicht nun im beginnenden 20. Jahrhundert von den Werken Hermann Burtes, Gustav Frenssens, Timm Krögers, Hermann Löns', Wilhelm von Polenz', Heinrich Sohnreys und Helene Voigt-Diederichs' bis zu Peter Rosegger und Ludwig Ganghofer, vereinigt also Werke verschiedenster Qualität in der Einheitlichkeit eines Weltverständnisses. Sie hat so einen besonders großen Wirkungskreis. Diese Literatur erwächst aus der neuromantischen Ablehnung des Naturalismus, vor allem seiner sozialkritischen Tendenzen, behält aber stilistisch viele Elemente naturalistischer Darstellungsweise bei. Das Unbehagen an der technisch-industriellen Entwicklung, am philosophischen Ganzheitsverlust und an der Zersplitterung alter Wertvorstellungen, die mit der Ausbildung einer pluralistischen Gesellschaft zusammengehen, Nietzsches Lebensphilosophie, die in der Folgezeit zu einem vulgär-metaphysischen Biologismus entartet, die volkhaft-nationalen und rassistischen Denkelemente von Paul de Lagarde, Julius Langbehn und

---

<sup>4</sup> Hierzu Alfred Rosenberg: *Kampf gegen den kulturellen Niedergang*. In: *Blut und Ehre. Ein Kampf für deutsche Wiedergeburt. Reden und Aufsätze von 1919–1933*. Hrsg. Thilo von Trotha. München 1934, S. 231–234.

Die Diskussion um den Großstadtroman verstummte nie. Es gab unter den Nationalsozialisten kleine Kreise, die mehr vom sozialistischen Gedankengut herkamen und sich nicht völlig mit der bürgerlich-völkischen Weltanschauung identifizierten. Sie standen dem Großstadtroman positiver gegenüber. So macht Heinz Dähnhardt in einem von mehreren Diskussionsbeiträgen zum Thema „Großstadtroman“ 1941 im 8. Jg. der Zeitschrift „Bücherkunde. Organ des Amtes Schrifttumspflege bei dem Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“, Ausgabe A, darauf aufmerksam, daß „bei einer voreiligen Gleichsetzung von volkhafter und nationalsozialistischer Dichtung die Gefahr besteht, daß die nationalsozialistische Bewegung gewissermaßen idyllisiert wird und daß organisches Wachstum auch dort gepriesen wird, wo nur noch der organisierte Wille sich durchsetzen kann.“ (S.230) Dagegen zielt ein anderer – mit wdr gezeichneter – Beitrag in entgegengesetzte Richtung: „läßt sich die Großstadt dichterisch darstellen, wenn man sich klar macht, daß das, was sie eben zur Großstadt macht, das riesige Gewicht der unbeseelten Materie, die Fülle der Vorgänge bei ihrer Verwaltung und Verteilung, die Summe der abstrakten Verstandesarbeit zu diesem Zweck ist?“ (S.226)

Houston Stewart Chamberlain kennzeichnen den geistesgeschichtlichen Nährboden dieser literarischen Richtung.

Dabei ist der Heimatroman vor dem ersten Weltkrieg – wie wir gesehen haben – nicht grundsätzlich gegenwartsfeindlich. Aber die Art, wie in diesen Romanen das Gegenwartsthema zum Vorschein kommt, ist bezeichnend. Es wird nämlich gerade nicht als soziologisches Phänomen – und das heißt unter zeitlichen Aspekten – begriffen. Diese Romane sind allenfalls Gegenwartsromane, aber keine Zeitromane, weil sie statt der zeitlichen Bedingtheiten der gesellschaftlichen Situation in der Gegenwart das Ewige sichtbar machen wollen. Das Ewige zeigt sich in der angeblichen Gleichförmigkeit des bäuerlichen Daseins. Dabei wird verkannt, daß es sich auch bei der bäuerlichen Lebensform um ein Dasein handelt, das zeitlichen Veränderungen unterliegt. Daß diese Romane die Gegenwart entzeitlichen und damit auch aus den geschichtlichen Bezügen lösen, darin liegt der reaktionär-antiquierte und der über Jahrzehnte in Monotonie verharrende Charakter dieser Literatur. Sie ist letztlich ein Selbstbetrug, der die Gegenwart nicht als *einen* Ausdruck der Zeit wahrhaben will.

In der Tradition des deutschen Bildungsromans stehend, epigonal an alten Stil- und Gestaltungsformen festhaltend, hat die Mehrzahl dieser Werke einen Entwicklungsgang des Helden zum Gegenstand. Gipfelt aber die Entwicklung Wilhelm Meisters etwa in einer Weltaufschließung, ist Bildung gerade in diesem Roman ohne Welterfahrung nicht möglich, so wird bei den Gottsuchern in den Romanen von Burte, Stehr und Strauß ein Weg nach innen angetreten, ein Weg in die Grübeleien und beziehungslose Spintisiererei. Der Rückzug des Helden in das Labyrinth seiner eigenen Brust macht den Weltverlust und die Wirklichkeitsfremdheit deutlich, die daraus entstehen, daß der Dichter vor dem gesellschaftlichen Wandel die Augen verschließt<sup>5</sup>. Er siedelt seinen Helden meist dort an, wo die Veränderungen der modernen Welt am wenigsten spürbar sind, eben auf dem Lande, in bäuerlicher Umgebung. Konfrontiert mit der Natur, ihrem Gewähren und Verweigern, eingebunden in das Joch „ewigen“ Bauerntums, rettet er sich und seine Werte in einen wirklichkeitsfernen und trotz aller menschlicher Schicksalhaftigkeit idyllischen Raum. Dort, wo die Welt an diese Idylle heranreicht, zeigt sie sich als zerstörend, wird aber nicht rational zu verstehen oder gar umzugestalten versucht, sondern wird pathetisch erduldet als das aufgegebene Schicksal, das nicht zu ändern ist und dem allenfalls mit Willensanstrengung und seelischer Kraft der Trotz einer unbeugsamen Haltung entgegenzusetzen ist.

Der eigentliche Kampf findet in der Brust des Menschen statt, wie bei Andreas Sintlinger in Stehrs „Heiligenhof“ (1918). Es kommt mehr auf das Sehen der Seele

---

<sup>5</sup> Der Rückzug nach innen ist ein Vorgang, wie er in der gesamten westeuropäischen Literatur zu finden ist. Der Prototyp dieser Tendenzen ist James Joyce. Darstellungen des Bewußtseinsstromes und innere Monologe bleiben aber in ihrer reflektierenden Grundhaltung weltbezogen. Gerade im Vergleich damit wird der radikale Unterschied zwischen der deutschen – sich an eine naturalistische Erzählweise haltenden – und der westeuropäischen Literatur einseitig. Eine Analyse dieses Unterschieds wäre eine reizvolle Aufgabe, die hier aber nicht geleistet werden kann.

an als auf wache Welterfahrung, wie das blinde Lenlein im gleichen Roman zeigt. Eine Welt der Gesichte, der künstlichen Dämonie, der mystischen Spekulation tritt an die Stelle der realen Außenwelt. Je mehr die Dichtung in den Innenraum flüchtet, desto schematischer und reduzierter wird das Weltverhältnis dargestellt. Eine „Schwarz-Weiß-Technik“, die oft genug zu einer volksmäßig und rassistisch motivierten „Schwarz-Blond-Technik“ wird, wie etwa in Burtes „Wiltfeber“ (1912), beschränkt jede Realitätserfahrung, die eben auch immer Wertüberprüfung und Wertveränderung bedeutet. Robert Musil formuliert das scharf:

Der Heimatroman geht von einer festen Tafel der Werte aus, und folgt man ihm darin, dann ist in der Tat kein Scherben so klein, daß sich nicht Gottes Sonne darin spiegeln könnte, um mich stilgerecht auszudrücken. Da hat es der Liebe kein Ende. Die Wichtigkeit von Form, Gipfel und Aufbau tritt vor dem Wert des Gegründeten zurück. Unsichere Probleme gibt es nicht, wo das Gute in Grundpacht steht. Allerdings wird Kleinkrämerei mit Gottesdienst und Dienst am Volk verwechselt<sup>6</sup>.

Was in den Bauernromanen, die immer mehr den Hauptanteil dieser Heimatliteratur ausmachen, an menschlichen Lebensweisen sichtbar wird, ist so vom Elementaren her bestimmt und wird dann in den Blut-und-Boden-Romanen, wie sie aus diesem Genre hervorgehen, so auf die biologischen und kreatürlichen Grundvorgänge, auf Essen, Schlafen, Zeugen und Gebären, Sterben und Tod, eingeeengt, daß in dieser Reduktion des Menschseins das eigentlich Humane verlorengeht. Die Dichtung intendiert das Ewige, aber sie gestaltet nicht die Wirklichkeit, die sie dann im Werk zu verewigen hätte. Sie begreift nicht, daß die Dauer, die ein Kunstwerk besitzt, eine künstlerische Leistung darstellt, sondern sie sucht nach alter Weise in naturalistisch-vordergründiger Nachahmung das Ewige im natürlich gegebenen Vorbild.

Das Ewige erscheint als das Leben selbst, und der Dichter sollte es einfach abschildern:

man verlangte von ihm, daß es „rein“ in ihm „töne“; er sollte dem Leben „nah“, „erdnah“ sein; er sollte ein „Vollmensch“ sein, eine „Persönlichkeit“, und wenn es ihm nicht gegeben war, etwas Schönes und Reines zu finden, so durfte es etwas „Starkes“ sein, das heißt eine Leidenschaft, aber ja kein Denken, weil Leidenschaft persönlich ist, Denken aber allgemein ist, weil Leidenschaft eine Person einer Erzählung zerstört und ein „Schicksalssturm“ innerhalb einer sonst stabilen Wetterlage ist, Denken aber leicht die ganze gehoben-bürgerliche Zauber- und Windmaschine aus der Stimmung bringen konnte<sup>7</sup>.

Dichtung als gestaltetes Abbild ist für die völkischen Dichter Erlebnisdichtung, deren Problematik später zu erörtern sein wird. Die Erlebnisgrundlage der Heimatkunst spricht sich in der Darstellung aus als Bekenntnisdichtung, die aber über die Möglichkeiten einer allgemeinen Verbindlichkeit dieses Bekenntnisses überhaupt

<sup>6</sup> Robert Musil: Bücher und Literatur (Paula Grogger: Das Grimmingtor), 1926, in: Prosa, Dramen, späte Briefe. Hamburg 1957, S. 609.

<sup>7</sup> ebenda S. 612.

nicht mehr reflektiert. In dieser dichterischen Haltung hat das Irrationale seinen Ort, das als pseudo-religiöse Gläubigkeit die vermeintliche „Tiefe“ dieser Werke ausmachte. Das Ewige als das Lebendige und dieses vordergründig verstanden als das biologisch-rassistisch Immergleiche, darauf läuft die literarische Entwicklung dieser Kunstrichtung hinaus. Keine bessere kritische Zusammenfassung läßt sich finden als die, die Robert Musil in dem oben angeführten Aufsatz gegeben hat. Dort heißt es:

Wenn man die Urteile vornimmt, welche deutsche Heimatkunstwerke in ihrem eigenen Kreis finden, so stößt man hinter Eigenwuchs, Heimatduft und echtbürtigem Deutschtum fast regelmäßig auf zwei das Urteil bildende Gefühlslagen, die bewunderswert gut von dem einen Wort „heil“ gedeckt werden; nämlich erstens auf den Gefühlskreis des Hellen und Frohen, Heilen und Günstigen, zweitens auf große, reine und wahre, ursprüngliche, ganze und einfache Gefühle, welche das Herz läutern; sie sind heil, aber auch heilig. Man bemerkt drittens eine Abneigung gegen Kritik; Kritik gilt als Zeichen der Zersetzung, man lehnt ein Kunstwerk entweder als artfremd sofort ab oder bejaht es freudig. Man sieht, das ist eine ganz bestimmte Art von Gläubigkeit, und könnte nun meinen, solche Gläubigkeit setze auch einen bestimmten Glauben voraus. Das ist aber falsch<sup>8</sup>.

Der Zug der weltabgewandten, angeblich verinnerlichten Dichtung, in der selbst das, was als Schicksal geboten, an Tragik arrangiert wird, die idyllische Gesamtstruktur nicht zu durchbrechen vermag, dieser Zug der Heimatchichtung zeigt schon indirekt die Kluft zwischen Dichtung und zeitgenössischem Bewußtsein. Die Kluft verstärkt sich nach dem Ersten Weltkrieg noch erheblich. Sein Ausgang, der alle völkisch-nationalistischen Hoffnungen unrühmlich begraben hatte, der als furchtbare Enttäuschung für eine deutsch-nationale Bürger- und Dichtergeneration eigentlich den introvertierten, mit der eigenen Seele ringenden Dichter aus seiner Ich-Gefangenheit hätte befreien müssen, hat die gegenteilige Wirkung gehabt<sup>9</sup>. Neben der Abkehr von der Zeit tritt nun auch noch bei der Heimatchitektur eine Abkehr von der Gegenwart. Aber diese Flucht in die Vergangenheit entspringt nicht der „Suche nach der verlorenen Zeit“ als einer Dimension des geschichtlichen Daseins des Menschen, sondern wird umgekehrt möglich aus der oben aufgezeigten Entzeitlichung der Gegenwart. Denn wenn die Gegenwart ohne Zeitbezug ist, dann kann das Ewige auch in einer beliebigen Vergangenheit dargestellt werden. Auch sie erweist sich damit als geschichtslos.

<sup>8</sup> ebenda S. 611.

<sup>9</sup> Im Gegensatz zur Reaktion der Heimatchitektur reagiert die expressionistische Dichtung auf die Katastrophe des beginnenden 20. Jahrhunderts mit einem Aufschrei und einem Willen nach Veränderung. Zwar fehlt auch ihr der konkrete Weltbezug, auch sie steht ohnmächtig vor der verwandelten Wirklichkeit, aber in der großartigen Ausdrucksgebärde eines verzweifelten Ichs wird doch wenigstens der Wahrheit die Ehre gegeben, daß Ich und Welt sich scheinbar hoffnungslos – jedenfalls von den herkömmlichen Seinsbedingungen aus – entfremdet haben, und in der Vision der Brüderlichkeit aller Menschen und dem Verlangen nach der einen Menschheit bleibt in allem unartikulierten Pathos doch die Spur des Humanen sichtbar, die nicht durch Illusionen zu verwischen ist.

Der Bauernroman – eine Entwicklungskonsequenz des zunächst sozial indifferenten, aber landschafts- und stammesgebundenen Heimatromans – wird nun, in eine geschichtliche Dimension gerückt, zum Generationenroman. Mit dem Erb- und Ahnengedanken tritt zur Bodenkomponente die Blutkomponente hinzu. Aber auch der Generationenroman dient eben nicht der geschichtlichen Erhellung, eher ihrer Verdunkelung hinter Scheinthesen und emotionalen Nebelschwaden.

Der Atavismus der Gefühls- und Seelenlage dieser Dichtung hält einfach mit der rational bestimmten Weltentwicklung und ihrem beschleunigten Tempo nicht mehr Schritt. Gegenstand dieser Romane bleibt das „ewige“ Menschsein, eingespannt in den immergleichen Rhythmus der Natur, und sein Aufbegehren und Fügen in diese natürliche Unabänderlichkeit als dem Menschenschicksal. In der Wiederholung des Immergleichen, einem Derivat der Lehre Nietzsches von der ewigen Wiederkunft, spiegelt sich gerade in der scheinbaren Geschichtlichkeit der Generationenkette eine ausgeklügelte Geschichtsentsziehung ins Mythische, auf dessen Darstellung es eigentlich ankommt. Dabei deuten die Blutsbindungen, Schuld und Verhängnis oder kraftvolle Steigerung des Bluterbes schon auf eine ausgeprägte Rassentheorie hin.

Allerdings verwandelt der Erste Weltkrieg die literarische Landschaft. Er konfrontiert das idyllische und der Zeit entfremdete Bewußtsein mit einem unüberhörbaren Einbruch zeitbedingter Ereignisse. In allen Lagern, bei allen Richtungen hat man das Einschneidende dieser Ereignisse und ihre weittragende Bedeutung erkannt, wenn man auch daraus die verschiedenartigsten Schlußfolgerungen gezogen hat. In den völkisch-nationalen Kreisen sind es mehr die an der politischen Macht interessierten nationalsozialistischen Gruppen, die den Krieg als Grenzscheide und als geistigen Umbruch für ihren politischen Führungsanspruch auszulegen beginnen. Nicht nur Hitler begann fast alle seine Reden damit, sein Frontsoldatenschicksal anzuführen und darzulegen, daß in seinem persönlichen Leben der Krieg das entscheidende Erlebnis war; auch sonst, in der kulturpolitischen Propaganda und in scheinphilosophischen Beweisführungen, wurde auf den Ersten Weltkrieg immer wieder zurückgegangen. Die Frontkameradschaft bildete ein Hauptelement der frühen NS-Organisationen. Die Aura des Dabeigewesenseins verlieh Ansehen und in den ersten Jahren nach der Machtergreifung auch ein gewisses Privileg, das vorübergehend selbst Andersdenkende zu schützen vermochte.

Hans Friedrich Blunck, einer der führenden nationalsozialistischen Schriftsteller und späterer Ehrenpräsident der Reichsschrifttumskammer, faßte die planetarische Bedeutung des Ersten Weltkrieges für das politische Selbstverständnis des Nationalsozialismus folgendermaßen zusammen:

Wir stehen ja nicht nur an der Wende eines deutschen Jahrhunderts, sondern in einem Neubeginn oder Erlöschen unseres Erdteils. Das ungeheure Angstgefühl, das aus dem Rationalismus und dem ihm nachfolgenden Nihilismus die Menschenwelt gepackt hatte, glauben wir überwunden zu haben. Mögen England und Frankreich noch die zerfallende Zeit verteidigen, . . . wir beginnen neu<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Hans Friedrich Blunck: Deutsche Kulturpolitik. In: Das Innere Reich. April 1934, S. 127 f.

In dieser These vom totalen Neubeginn ist besonders klar zu erkennen, wie die Erfahrung des geschichtlichen Eindrucks des Ersten Weltkrieges geistig umgesetzt wird. Zwar wird auf die zerfallene Welt hingewiesen, aber die Gründe dieses Zerfalls werden nicht analysiert. Der Weltzustand vor dem Weltkrieg wird pauschal abgelehnt, ohne daß sich eine geschichtliche Verbindung zwischen dem Alten und dem Neuen ergibt. Der Krieg bedeutet einen Schnitt durch das geschichtliche Kontinuum, und nach ihm „hat“ ein neuer Abschnitt der Geschichte „zu beginnen“. Die geschichtsphilosophische Unhaltbarkeit einer solchen Konzeption braucht nicht eigens aufgewiesen zu werden. Es gibt in der Geschichte keinen absoluten Nullpunkt und Neubeginn. Auch hier bleiben also die völkisch-nationalsozialistischen Denkschemata mit ihrer Geschichtsfremdheit und problematischen Zeitvorstellung lebendig. Es gibt danach keine geschichtliche Entwicklung, höchstens die Zeiterfahrung des Augenblicks, der, als Kairos begriffen, den religiösen Bereich tangiert. So heißt es bei Rosenberg im „Mythus des 20. Jahrhunderts“:

Der Weltkrieg als Beginn der Weltrevolution auf allen Gebieten hat die tragische Tatsache offenbart, daß zwar Millionen ihr Leben opfern, dies Opfer aber anderen Kräften zugute gekommen ist, als wofür die Heere zu sterben bereit waren. Die Toten des Krieges sind die Opfer der Katastrophe einer wertlos gewordenen Epoche, zugleich aber – und das beginnt in Deutschland eine wenn auch heute noch geringe Zahl von Menschen zu begreifen – die Märtyrer eines neuen Tages, eines neuen Glaubens<sup>11</sup>.

Und Wilhelm Schäfer deutet sich an den historisch-politischen Voraussetzungen des Krieges und der deutschen Niederlage vorbei, indem er „Gottesgericht“ und „Teufel“ bemüht, um das Verdammungsurteil über die Vorkriegswelt im ganzen rechtfertigen und sich der Mühe sorgfältiger Differenzierung entheben zu können:

Daß es im Weltkrieg mehr als um andere Dinge um den Futtertrog der Völker gegangen sei, ist nächst den schändlichen Umständen unserer Niederlage der bitterste Bodensatz unseres Gefühls. Wir können uns daraus nicht anders befreien, als daß wir das Gottesgericht anerkennen, das über die abendländische Welt kam, weil ihr Lebensstand falsch war. Dann freilich müßte die Nützlichkeitslehre des Fortschritts die Formel des Teufels gewesen sein, der die Völker mit der Lockung des Wohlseins betörte, einander zu vernichten. . . .<sup>12</sup>

Für die literarische Entwicklung hat nun der Erste Weltkrieg insofern eine Bedeutung als im Zusammenhang mit ihm auch ein neuer Romantyp auftaucht, der die heroischen Forderungen völkisch-nationalsozialistischer Literaturkritik erfüllt und zugleich auch dem Begriff des Zeitromans entsprechen könnte: der Kriegsroman<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Alfred Rosenberg: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit. München 207.–211. Aufl. 1943, S. 1. 1. Aufl. 1930.

<sup>12</sup> Wilhelm Schäfer: *Der deutsche Rückfall ins Mittelalter*. Eine Rede in Berlin. In: *Die Neue Literatur*. Februar 1934, S. 74.

<sup>13</sup> Den Kriegsroman als Zeitroman deutet besonders Till Kalkschmidt: *Der deutsche Frontsoldat, Mythos und Gestalt*. In: *Neue Deutsche Forschungen, Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte*, Bd. 194, Berlin 1938. Dort heißt es: „Kriegsbücher sind Lebensbücher unseres Volkes, Schicksalsbücher unserer Zeit, Zeugnisse nicht einer Vergangenheit, sondern noch gegenwärtiger Not und gegenwärtiger Überwindung der Not.“ S. 9.

Wir wollen für unsere weiteren Untersuchungen Zeitroman und Kriegerroman gleichsetzen, aber doch sofort mit einigen Hinweisen die Identität dieser beiden Begriffe wiederum in Frage stellen. Handelt es sich bei diesen Kriegerromanen wirklich um echte Zeitromane? Warum ist für die völkisch-nationalsozialistische Literaturauffassung nur der Krieg ein darstellungswürdiges Zeitereignis? Wie wird der Krieg gesehen? Wie kommt es, daß sich Krieger- und Heimatlidhtung im völkischen Verstande nicht beföhden, sondern ergänzen? Wie verhalten sich historischer Zeitraum (1914–1918) zu der in aller völkischen Literatur beabsichtigten Darstellung des Ewigen? Alle diese Fragen müssen wir im Auge behalten, wenn wir verstehen wollen, was an Zeit- und Geschichtsverständnis hinter der völkisch-nationalsozialistischen Literaturentwicklung steht und von welcher politischen Mentalität Schriftsteller und Leser sein müssen, die sich von dieser Literatur ideologisch beeinflussen lassen sollen.

Literatur über den Ersten Weltkrieg ist nun nicht auf den völkisch-nationalsozialistischen Bereich beschränkt. Der Krieg hat seinen literarischen Niederschlag in allen Lagern der Literatur gefunden: poetisch transponiert in den großen Romanen der Epoche, in Thomas Manns „Zauberberg“, Hermann Brochs „Schlafwandler-Trilogie“, Joseph Roths „Radetzky marsch“ und Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“ – oder als desillusionierende Reportage bei Erich Maria Remarque –, in den Kriegerbüchern Ludwig Renns, Arnold Zweigs und den Erzählungen Leonhard Franks, um nur die wichtigsten zu nennen.

Was diese Bücher grundsätzlich von den zu behandelnden Romanen der völkischen Autoren unterscheidet, ist die Bemühung, die Gründe und Zusammenhänge aufzuweisen, die zur Katastrophe geführt haben. So gibt es hier auch keine Pauschalurteile über den Weltzustand vor 1914, sondern gerade die geistig-moralische Verfassung dieser Welt wird in aller Differenziertheit Thema dieser Werke. Für Heinrich und Thomas Mann, für Broch, Roth und Musil<sup>14</sup> ist die Darstellung gerade dieser Zeit so besonders wichtig, da nur die gründliche Aufdeckung von Schuld und Verhängnis den geschichtlich-rationalen Zusammenhang gewährleisten kann. Bei ihnen wird an die Stelle von Zukunftsspekulationen die Frage gestellt, wie es zur gegenwärtigen Situation kommen konnte. Indem so die Katastrophe als Ergebnis einer bestimmten geschichtlichen Entwicklung mit erkennbaren sozialen und politischen Gründen verstanden wurde, stellt sich der Geist seiner zeitlichen Verantwortung, ohne den Fluchtweg in einer pseudoreligiösen und geschichtsfremden Theorie vom Neubeginn zu suchen.

Gerade die Analyse der Wurzeln des Übels – nämlich des Verfalls der bürgerlichen Gesellschaft – brachte den genannten Autoren den Schimpf ein, Dekadenzliteraten zu sein. Die Frage nach den Gründen und die Bereitschaft zur persönlichen Verantwortung war nach nationalsozialistischer Meinung als Produkt einer wissen-

---

<sup>14</sup> Auch wenn ein so guter Kenner Musils wie Helmut Arntzen: Der moderne deutsche Roman. Heidelberg 1962 – den „Mann ohne Eigenschaften“ nicht historisch verstanden wissen will, so zeigen doch die geistigen Strukturen dieses Werkes das innere Bild der Epoche vor dem 1. Weltkrieg deutlich auf.

schaftlich-rationalen Geisteshaltung schon selbst eine Dekadenzerscheinung und war zugleich Ausdruck jenes Individualismus, dessen Beseitigung sich der Nationalsozialismus zum Ziel gesetzt hatte.

Diese Revolution (die nationalsozialistische – R. G.) auf den einfachsten Nenner zurückzuführen, das heißt nichts anderes, als den schrankenlosen, bis zum Exzeß gesteigerten Individualismus des vergangenen Jahrhunderts zu ersetzen durch ein volksmäßig gebundenes Denken und Empfinden, das nicht den einzelnen Menschen als Zentrum aller Dinge und Geschehnisse sieht, sondern das Volk in seiner Gesamtheit mit all seinen stolzen und herrischen Forderungen an die Allgewalt des Lebens<sup>15</sup>.

Um das Individuum und die Erkenntnis von Gründen der Kriegskatastrophe geht es auch in einem so reinen Kriegsbuch wie Arnold Zweigs „Der Streit um den Sergeanten Grischa“ (1927). Als Gegenbeispiel zu den später zu erörternden völkisch-nationalsozialistischen Kriegsromanen sei dieses Buch hier kurz skizziert.

Der Roman spielt 1917 an der Ostfront, und er ist für die völkisch-nationalsozialistische Literaturauffassung deswegen so provozierend gewesen, weil er sogar für einen geflohenen russischen Kriegsgefangenen individuelles Recht fordert.

Grischa hat seine Flucht nicht ausgeklügelt; das Leben bestätigt umständliche Berechnungen selten, sprunghaft und willkürlich geht es mit jeder Stunde um, seinen Gesetzen gemäß, und wer weise ist, richtet sich nach seiner Willkür<sup>16</sup>.

Indem Grischa sich durch eine fremde Erkennungsmarke eine neue Existenz gibt, glaubt er sich bei etwaiger Gefangennahme der Bestrafung entziehen zu können. Doch gerade dieser Personentausch wird ihm zum Verhängnis. Der frühere Träger der Erkennungsmarke wird nämlich wegen Spionage gesucht, und so wird Grischa zum Tode verurteilt. Aber auch dann, als man schließlich Grischa identifiziert, wird das Todesurteil vollstreckt. Zweigs genialer Kunstgriff besteht darin, daß er durch einen passiven und einfältigen Helden gleichsam die Mitte seines Romans leer läßt und von dieser Mitte aus die Vielfalt der Kriegsmaschinerie und der Menschen, die ihr dienen und dienen müssen, darstellen kann. Wechselnde Standpunkte und Orte, ein Querschnitt durch alle Ränge entfalten filmartig und „sprunghaft“ ein differenziertes Bild, das keine Schematisierung kennt, aber zentriert bleibt um den moralischen Pol: die ungesetzliche Ermordung eines Unschuldigen.

Sicher kann man einwenden, daß es nicht genügt, den Krieg als moralisches Phänomen zu betrachten; aber zu zeigen, wie in einem Gerichtsprozeß sich die Richtenden selbst bloßstellen und die Ungerechtigkeit triumphiert – nicht allein wegen einer menschlichen Schlechtigkeit, sondern wegen der inneren Struktur des obrigkeitstaatlichen Denkens –, das ist eben eine Analyse von Gründen der gesellschaftlich-politischen Situation während des Ersten Weltkrieges, wie sie allen diesen Büchern

<sup>15</sup> Joseph Goebbels: Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit. Rundfunkrede zur Einleitung der bayrischen Festspiele vom 6. 8. 1933. In: Signale der Zeit. München 1934, S. 192.

<sup>16</sup> Arnold Zweig: Der Streit um den Sergeanten Grischa. Berlin 1959, S. 31.

eigen ist. Diese Literatur ist im Gegensatz zur völkisch-nationalsozialistischen davon überzeugt, daß das Neue, das auch nach ihrer Meinung kommen soll, nicht einfach durch Verdammung der alten Übel entstehen wird, sondern sich nur durch kritische Erkenntnis, d. h. durch verantwortliches Tun in einem unaufhörlichen Prozeß aus dem Alten selbst entwickeln kann. Sie bleiben damit der Kontinuität der Geschichte verbunden.

Daß sich in dieser geschichtsphilosophischen Alternative eine Akzentuierung von Dekadenz und Heroismus spiegelt, sollen die weiteren Darlegungen zeigen. Zunächst aber muß der kulturpolitische und literaturpropagandistische Horizont eröffnet werden, in dem sich die Auseinandersetzung zwischen zwei so grundsätzlich verschiedenen Auffassungen von Literatur, Geschichte und Menschenwesen vollzog.

## II.

### VÖLKISCH-NATIONALSOZIALISTISCHE LITERATURKRITIK UND LITERATURAUFFASSUNG

#### *1. Wesen und Funktion der völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritik*

Die Abkehr von der geschichtlich und sozial bedingten eigenen Gegenwart, wie sie literarisch im Heimat- und Bauernroman auftauchte, bildet zusammen mit einem propagandistischen Wirkenwollen auf eben diese Gegenwart den Ansatzpunkt für die völkisch-nationalsozialistische Literaturpolemik. Dichtung steht für den Nationalsozialismus gar nicht primär unter literarischen, sondern fast ausschließlich unter Aspekten der politischen Nützlichkeit und der Gesinnung<sup>1</sup>.

Selbst ohne eigene ästhetische Prinzipien, folgte seiner Machtergreifung auch keine literarische Blütezeit. Vielmehr bemächtigte er sich der völkischen Literatur und deren epigonalen Auffassung vom Wesen der Dichtung, unterstellte sie bestimmten Wirkungsintentionen und gab ihr durch Simplifizierung und Schematisierung einen Funktionscharakter. Allerdings hatte die völkische Heimatliteratur, wie wir gesehen haben, durch ihre nebulose Begrifflichkeit, durch ihre weltanschauliche Vagheit und emotionale Unbestimmtheit, vor allem jedoch eben durch ihre Zeitfremdheit das Vakuum gleichsam selbst geschaffen, das dann mit dem nationalsozialistischen Machtanspruch besetzt wurde. Ja, sie hatte eigentlich sogar zum politischen Mißbrauch herausgefordert. In dieser Weise ist sie Wegbereiter und Opfer in einem.

Das vor allem politische Verhältnis des Nationalsozialismus zur Literatur verdeutlichen allein schon die von Partei und Staat organisierten „Maßnahmen“, in denen sich die Literaturpolitik manifestierte. Ihre bekanntesten Beispiele seien hier noch einmal zusammengefaßt. Das eine ist der symbolische Akt der Bücherverbrennung in der Nacht vom 10. zum 11. Mai 1933, in deren „Feuersprüchen“<sup>2</sup> die literarischen Wertmaßstäbe der völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritik aktionsfähig for-

---

<sup>1</sup> Für das ganze folgende Kapitel liefert Informationen und Material: Joseph Wulf: *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation.* Gütersloh 1963.

Den Vorrang der politischen Gesinnung betont Joseph Goebbels in seiner Rede vom 15. 11. 1933 in Berlin zur Eröffnungsfeier der Reichskulturkammer: „Die deutsche Kultur vor neuem Anfang“. Darin heißt es: „Der Aufmarsch, den wir begonnen und vollendet haben, ist der Aufmarsch der Gesinnung.“ Zit. nach: *Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichskulturkammer.* Hrsg. Ernst Adolf Dreyer. Berlin 1934, S. 28.

<sup>2</sup> Mit großer Theatralik wurde die Bücherverbrennung inszeniert. Dem Neuköllner Tageblatt vom 12. 5. 1933 ist folgendes Arrangement zu entnehmen:

„Während der Verbrennung der Bücher spielten SA- und SS-Kapellen vaterländische Weisen und Marschlieder, bis neun Vertreter der Studentenschaft, denen die Werke nach einzelnen Gebieten zugeteilt waren, mit markanten Worten die Bücher des undeutschen Geistes dem Feuer übergaben.

1. Rufer: Gegen Klassenkampf und Materialismus, für Volksgemeinschaft und idealistische Lebenshaltung! Ich übergebe der Flamme die Schriften von Marx und Kautsky.

muliert wurden, das andere ist der gesetzgeberische Akt, der am 22. September 1933 eine Reichskulturkammer ins Leben rief, deren Aufsicht das gesamte kulturelle Leben unterstellt wurde.

Führte die Bücherverbrennung zur Verurteilung bestimmter literarischer Tendenzen, so versagte die Reichskulturkammer bestimmten Personenkreisen – politisch Andersdenkenden und Künstlern, die keinen „Ariernachweis“ erbringen konnten – jegliche kulturelle Betätigung in Deutschland.

Ergänzt wurden die politischen Eingriffe in die freie künstlerische Entfaltung durch ein Filtersystem von drei oft miteinander rivalisierenden Zensurbehörden: der Abteilung VIII (Schrifttum) im Propagandaministerium, dem Minister Dr. Joseph Goebbels unterstellt, der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums (später: Amt Schrifttumspflege) unter Reichsleiter Alfred Rosenberg und der Parteiamtlichen Prüfungskommission zum Schutze des NS-Schrifttums unter Leitung von Philipp Bouhler.

Neben diesen institutionellen Zensurmaßnahmen gab es noch – wenn auch nur vorübergehend und in bescheidenem Rahmen – so etwas wie eine Literaturkritik, die hauptsächlich vor 1933 als kulturpolitische Waffe gebraucht werden sollte. Kritik ist von ihrem Wesen her auf Zeit bezogen und in der Zeit verhaftet. Sie setzt voraus, daß geschichtliche Wahrheiten nicht durch bloße Behauptungen, sondern erst durch eine denkende Nachprüfung als solche erkannt werden. Ihr Verfahren ist die Analyse, das Scheiden und Unterscheiden, das die inneren Bezüge freilegt, die diese Wahrheiten konstituieren. Zwar sind die Maßstäbe der Kritik verschieden, doch wird ein Urteil erst dann kritisch genannt werden können, wenn immanente Kriterien mit den von außen herangetragenen Maßstäben in Beziehung – d. h. in einen

---

2. Rufer: Gegen Dekadenz und moralischen Verfall! Für Zucht und Sitte in Familie und Staat! Ich übergebe der Flamme die Schriften von Heinrich Mann, Ernst Glaeser und Erich Kästner.

3. Rufer: Gegen Gesinnungslumperei und politischen Verrat, für Hingabe an Volk und Staat! Ich übergebe der Flamme die Schriften von Friedrich Wilhelm Förster.

4. Rufer: Gegen seelenzerfasernde Überschätzung des Trieblebens, für den Adel der menschlichen Seele! Ich übergebe der Flamme die Schriften des Sigmund Freud.

5. Rufer: Gegen Verfälschung unserer Geschichte und Herabwürdigung ihrer großen Gestalten, für Ehrfurcht vor unserer Vergangenheit! Ich übergebe der Flamme die Schriften von Emil Ludwig und Werner Hegemann.

6. Rufer: Gegen volksfremden Journalismus demokratisch-jüdischer Prägung, für verantwortungsbewußte Mitarbeit am Werk des nationalen Aufbaus! Ich übergebe der Flamme die Schriften von Theodor Wolff und Georg Bernhard.

7. Rufer: Gegen literarischen Verrat am Soldaten des Weltkrieges, für Erziehung des Volkes im Geist der Wehrhaftigkeit! Ich übergebe der Flamme die Schriften von Erich Maria Remarque.

8. Rufer: Gegen dünnkelhafte Verhöhnung der deutschen Sprache, für Pflege des kostbarsten Gutes unseres Volkes! Ich übergebe der Flamme die Schriften von Alfred Kerr.

9. Rufer: Gegen Frechheit und Anmaßung, für Achtung und Ehrfurcht vor dem unsterblichen deutschen Volksgeist! Verschlinge, Flamme, auch die Schriften der Tucholsky und Ossietzky!“

Zit. nach J. Wulf: a. a. O., S. 45/46.

Denkzusammenhang – gebracht werden und wenn sich beide Positionen auf ihr Wahrsein hin erproben. Kritik verlangt ein Offensein für den geschichtlichen Charakter bestimmter Wahrheiten. Sie ist ein Denkinstrument, um die geschichtliche Bewegung zu verfolgen – in jenem doppelten Wortsinn von nachvollziehen und beabsichtigen.

Jede autoritäre Geisteshaltung ist daher kritikfeindlich. Erst recht ist es eine weltanschauliche Bewegung, die als Ziel eine totale politische Herrschaft und die einheitliche Ausrichtung des Denkens anstrebt. Kritik der Literatur gar kann dort, wo es um politische und soziale Macht geht, nur eine Randerscheinung sein. Sie bleibt in enger Abhängigkeit von der Politik und muß dann sich selbst aufgeben, wenn ihre Aufgabe erfüllt ist.

Was sich in den Zeitschriften der zwanziger Jahre an ausgesprochener Literaturkritik von seiten der Völkischen findet, ist äußerst dürftig. Publizistisch trat eine solche Literaturkritik erst stärker in Erscheinung, als das völkische Denken bei der NSDAP politischen Rückhalt gefunden hatte, als es darum ging, ein bestimmtes Publikum anzusprechen und für ganz konkrete politische Ziele zu gewinnen. Nach dem ungeheuren Stimmenzuwachs der NSDAP bei den Reichstagswahlen 1930 erschienen sich Deutschvölkische und Nationalsozialisten als ideale Partner. Suchten die einen die politische Energie zur Durchsetzung ihrer weltanschaulichen und kulturellen Vorstellungen, so brauchten die anderen eine propagandistisch effektvolle, dekorative und gefügte Kulturkonzeption.

Die nun verstärkte polemische Literaturkritik gibt einen Modellfall der Zusammenarbeit. Aus völkischen Kreisen stammt der größte Teil der Schriftsteller, dem bürgerlichen Publikum durch eigene Werke bereits vertraut, die Nationalsozialisten dirigieren die literarische Polemik im Interesse ihres Machtkampfes. Dabei geht es überhaupt nicht um die Etablierung einer echten Kultur- und Literaturkritik, um Klärung und Wahrheitsfindung, sondern den Völkischen wie auch den Nationalsozialisten kommt es auf den politischen und weltanschaulichen Sieg an. Literaturkritik wird damit zum speziellen Mittel der Diffamierung von Denk-Gegnern. Sie mußte von selbst überflüssig werden, als die totalitäre Macht errungen und konsolidiert worden war. Der Höhepunkt dessen, was wir völkisch-nationalsozialistische Literaturkritik nennen können, fällt daher in die Zeit von 1931–1935.

Die völkische Literatur hatte zwar schon vor dem Ersten Weltkrieg den bürgerlichen Bücherschrank erobert, aber ihr fehlte es bis zum Bündnis mit der NSDAP an einer zielbestimmten Wirkung. Ihre weltanschauliche Grundhaltung war zu allgemein, zu emotional-schöngeistig, so daß die Umsetzung in eine realisierbare politische Forderung nicht gelang. Feind jeglicher verstandes- und vernunftmäßigen Auseinandersetzung, brachten die Völkischen noch nicht einmal das Maß an Rationalität auf, das nötig war, um aus den eigenen Sentiments und Ressentiments Argumente des politischen Kampfes zu ziehen. Auch Adolf Bartels – allein in dieser Hinsicht kein umgekehrter Karl Kraus – erreichte mit seiner Ein-Mann-Zeitschrift „Deutsches Schrifttum“ (1909–1933) nur einen kleinen Leserkreis. Anders steht es – und das ist bemerkenswert – mit der Bartels’schen Literaturgeschichte, deren ver-

schiedene Teile erschreckende Auflagenhöhen erreichten<sup>3</sup>. Die literarische Wertung in der Form eines „gesicherten“ Bildungsbesitzes, wie ihn eine dickleibige Literaturgeschichte darstellte, war dem völkischen Bürgertum angemessener als die lebendige literarische Polemik.

Ein größeres Forum erhielt die völkisch-konservative und später nationalsozialistische Literaturkritik erst durch die Zeitschrift „Die Schöne Literatur“, die, 1910

---

<sup>3</sup> Allein der Teilvorabdruck der 10. Aufl. seines Buches „Die deutsche Dichtung der Gegenwart“, der 1921(!) unter dem Titel „Die Jüngsten“ in Leipzig erschien, wurde in 10 000 Exemplaren aufgelegt. Bartels hatte den Antisemitismus als maßgebliche literarische Bewertungskategorie in die Literaturgeschichte eingeführt. In eitler Selbstüberschätzung und mit Selbstzitat und Selbstanpreisungen vorgetragen, finden wir bei ihm schon alle Elemente der späteren nationalsozialistischen Kulturpropaganda. Es geht ihm darum, „die sozialen Bestrebungen zu nationalisieren“, das „deutsche Volkstum zu stärken“ und die „Schätze“ der Geschichte zu heben. Das ist zu leisten im rassentheoretisch unterbauten Kampf gegen den „Sensationalismus und die Herrschaft des Judentums“. Und in einer Art Selbstoffenbarung schreibt er: „Daß ein Jude kein Dichter werden kann, und daß ein Deutscher, der mit den Juden geht, sein Bestes verliert, steht für so beschränkte Leute, wie wir Deutschvölkischen sind, ja nun freilich fest.“ S. 89.

Literaturwissenschaft erschöpft sich daher für Bartels fast in der Aufgabe, die jüdische oder arische Herkunft eines Autors festzustellen. Dabei versteigt er sich so weit, daß er nicht nur die jüdische Herkunft anmerkt, sondern aus seinen ästhetisch-stilistischen Geschmacksurteilen nichtjüdische Autoren zu Juden stempelt. In seiner Schrift: Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft. Eine gründliche Erörterung. Leipzig 1925, druckt er einige Protestbriefe der fälschlich zu Juden erklärten Autoren ab. So antwortet ihm Johannes R. Becher in einem expressionistischen Furioso am 5. Mai 1921 u. a.: „Wohlan, das nenne ich deutsche Gründlichkeit, deutschen Forscher- und Professorengeist!(...) Kein Tropfen jüdischen Blutes, Herr Bartels, ich beschwöre es... wie grauenerregend für Sie... wie geheimnisreich – abgründig – erschütternd... wühlen Sie tiefer ein, zitternd, triefend vor Angstschweiß Pfote und Rüssel... Sie ersticken im Wutschaum, und heraufgezogen verschlänge sich zwischen des Tobsüchtigen knirschenden Zähnen das blutige Gekröse... Sie finden nichts! Aber ich bin gern bereit, mich fortan von Ihnen einen Juden schelten zu lassen und wäre stolz darauf einer zu sein, unter der Bedingung, daß Sie ein Deutscher sind und daß „Deutsch sein“ in der von Ihnen vertretenen Art die folgende heißt: *Oberflächlich und verantwortungslos, aber desto geschäftstüchtiger Werke zu verschwätzen, die man offenbar nur dem Titel nach kennt, (...) Menschen berufsmäßig meuchlings abzuwürgen, d. h. zu verleunden, die dem minderwertigen Charakter des Kritikers naturgemäß unerträglich und tief zuwider sein müssen.*

*Fett, trüg, blutleer, gehirnschwach, wie man ist, sich ein bequemes schäbiges Angriffsziel zu konstruieren und grob, sinnlos, verblendet, borniert darauf loszuwüten, z. B. auf das: die Phrase Jude.“* S. 208.

Aber Bartels hat für eine solche sprachlich überlegene Antwort kein Gespür. Als Becher nach der Veröffentlichung seines Briefes unter ironischer Drohung mit dem Deutschen Schriftstellerschutzverband 100,- Mark Honorar fordert, fühlt Bartels sich nur bestätigt, sieht er doch in dieser Gewitztheit eine „Offenbarung jüdischen Geistes“. Ähnlich impertinent und anmaßend verhält er sich auch gegenüber Georg Kaiser. Am 1. März 1920 erwidert er einen Brief Kaisers ebenda wie folgt: „Sehr geehrter Herr! Ihre Erklärung genügt mir nicht, da sich auch die getauften Juden und die Abkömmlinge von diesen Nichtjuden nennen. Ich (!) verlange in solchen Fällen – Sie stehen seit 1913 im Semikürschner – amtlich beglaubigte Nachweise bis zu den Großeltern zurück. Der Ton Ihres Briefes hat mich in der Überzeugung Ihrer rassejüdischen Herkunft nur bestärkt. – In geziemender Hochachtung – gez. A. Bartels.“

gegründet, ab 1922 von Will Vesper herausgegeben wurde. Anfänglich offen, mit unklarer Einstellung zum Expressionismus, setzte sich diese Zeitschrift in steigendem Maße unter Vespers Herausgeberschaft für die deutsch-völkische Literatur ein: vor allem für Paul Ernst, Hans Grimm, Erwin Guido Kolbenheyer, Wilhelm Schäfer, Emil Strauß u. a. m. Aber noch in den zwanziger Jahren wurden Dichter wie Leonhard Frank und Robert Musil gewürdigt. Die Behandlung der literarischen Gegner war behutsam, und der Antisemitismus wurde noch nicht zur maßgeblichen Wertungskategorie erhoben. So finden etwa Hofmannsthal und Döblin gelegentlich Anerkennung.

Diese Einstellung ändert sich im Jahre 1931 schlagartig. Von diesem 32. Jahrgang an hieß die Zeitschrift „Die Neue Literatur“, womit nun die völkisch-nationalsozialistische „neue“ Literatur zum Programm erhoben wurde. Herausgeber blieb nach wie vor Will Vesper, aber gerade diese Tatsache verdeutlicht die Abhängigkeit von der politischen Situation. Der herausgebende Verlag (Ed. Avenarius) ging 1929 in den Besitz des Deutschnationalen Handlungsgehilfenverbandes über, dem es kulturpolitisch vor allem auf die Durchdringung der Öffentlichkeit mit völkischem Gedankengut ankam<sup>4</sup>. Dazu kam in der gleichen Zeit die Annäherung an die NSDAP und ihren sich ebenfalls damals formierenden „Kampfbund für Deutsche Kultur“<sup>5</sup>.

Erst als Instrument der Propaganda erhielt die völkische Literaturkritik eine öffentliche Bedeutung. Die Sprache, die jetzt gesprochen, die Methoden, die in der Auseinandersetzung angewandt wurden, änderten sich. An die Stelle vergleichsweise subtiler Behutsamkeit trat ein Jargon, der Goebbels'sche Propaganda-Rhetorik vorexerzierte. Die unflätigen und drastischen Ausdrücke, mit denen die abgelehnten Bücher überschüttet wurden, hatten zwar eine expressionistische Heimat, standen aber hier in außerliterarischem Dienst. Der fäkalische Bereich, aus dem zum Teil das Vokabular stammt, sollte nicht nur das Buch des Gegners – und dabei ist es bezeichnend, daß Autoren, die nicht zur Richtung der „Neuen Literatur“ gehörten, als Feinde und Gegner betrachtet werden – diffamieren, sondern durch Assoziationskraft eine ganze literarische Strömung in einen nachhaltig üblen Geruch bringen. Die Kritik wird gleichsam „dichterisch“, sie analysiert nicht, sondern weckt durch Wortkombinationen Stimmungen und Gefühle, sie hat keine Beweiskraft, sondern allenfalls Ausdruckswert.

<sup>4</sup> Neben der „Neuen Literatur“ gehörten zu Beginn der dreißiger Jahre die von Wilhelm Stapel herausgegebene Zeitschrift „Deutsches Volkstum“ und die Verlage Hanseatische Verlagsanstalt und Albert Langen – Georg Müller dem Deutschnationalen Handlungsgehilfenverband.

<sup>5</sup> Das Ziel des Kampfbundes wird in § 1 seiner Satzung wie folgt ausgesprochen: „Der Kampfbund für Deutsche Kultur hat den Zweck, inmitten des heutigen Kulturverfalls die Werte des deutschen Wesens zu verteidigen und jede arteigene Äußerung kulturellen deutschen Lebens zu fördern. Der Kampfbund setzt sich als Ziel, das deutsche Volk über die Zusammenhänge zwischen Rasse, Kunst und Wissenschaft, sittlichen und willenhaften Wert aufzuklären. Er setzt sich zum Ziel, bedeutende, heute totgeschwiegene Deutsche in Wort und Schrift der Öffentlichkeit näherzubringen und so dem kulturellen Gesamtdeutschtum ohne Berücksichtigung politischer Grenzen zu dienen.“ Zit. nach: Nationalsozialistische Monatshefte, Wissenschaftliche Zeitschrift der N.S.D.A.P., 2. Jg., Heft 11, Febr. 1931.

Die Bücher sollten erst gar nicht kritisch gelesen, sondern ohne Prüfung gemieden werden. So stellt Paul Fechter in einer Rezension von Hans Henny Jahnn's „Perrudja“ die Frage, ob solche Literatur überhaupt veröffentlicht werden dürfe, da sie nichts anderes vermittele als „grauenhafte Langeweile, auf der ein Gemisch von Schleim, Kot und allen nur denkbaren unappetitlichen Absonderungen des Lebens träge und unbewegt herumschwimmen“<sup>6</sup>. Oder es heißt in einer Besprechung von Ernst Glaesers „Frieden“ durch Otto Forst de Battaglia:

Aus welchen Jauchen, so fragen wir uns immer wieder . . . , beziehen diese Krieger des transitiven Kriegens den Schmutz, in dem sich ihre traurigen Helden baden?<sup>7</sup>

Solche Art Feind und Untermensch, solch fäkalischer Abschaum, wie ihn die Literaturkritik aufbaut, kann nicht mit der Feder bekämpft werden, sondern muß im Interesse der „Sauberkeit“ – ein Zentralwort aller nationalsozialistischen Publikationen – „ausgemerzt“ werden. Aggression und „Totschlag“ sind die Art, wie man mit diesem „jüdischen Literatentum“ fertig wird.

Wir stehen im Krieg, in bitterster Notwehr für unsere heiligen Güter, für Wesen und Art unseres Volkes. Wir stehen unter einem zum großen Teil in geistigen Dingen und Gefahren noch ahnungslosen, müden und schlafenden Volk, gegenüber einer frechen, schamlosen, mörderischen Gesellschaft wurzelloser, alles vergiftender und verseuchender Literaten und Asiaten. Und so bleibt uns gar nichts als der Kampf bis zur Vernichtung ihres oder unseres Geistes, ihrer oder unserer Art in Deutschland. Ein Miteinander, ja auch nur ein Nebeneinander ist heute und unter den Umständen, an denen nicht wir schuld sind, unmöglich geworden. Fünf Gerechte in Sodom – vielleicht gibt es sie – und Gott möge sich ihrer erbarmen –, aber darum muß Sodom doch mit Pech und Schwefel gereinigt werden<sup>8</sup>.

Der Ton der „Neuen Literatur“ wird nach der Machtergreifung noch um manche Nuance brutaler. Die abgelehnten Dichter und Schriftsteller, vor allem die ausgeschiedenen Mitglieder der Preußischen Dichterakademie, werden als „Burschen“ bezeichnet, „die mit der Jauche ihrer Literatur seit einem Jahrzehnt unser Volkstum vergiften . . .“<sup>9</sup> Das Motto, unter das man die ersten Jahrgänge nach 1933 stellen müßte, könnte heißen: Jetzt sind wir dran!

Das große Reinemachen, für das wir seit Jahren kämpfen, hat begonnen. Auch auf literarischem Gebiet. Die schlimmsten Giftküchen, wie die „Weltbühne“, sind geschlossen<sup>10</sup>.

Und die Maßnahmen der Partei und der Regierung werden in gleicher Weise kommentiert:

Mit erfreulicher Deutlichkeit hat der preußische Ministerpräsident und Reichsminister für Luftfahrt *Hermann Göring den Verlag Ullstein aus den Lumpen geschüttelt*<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Die Neue Literatur (DNL), 1931, S. 22.

<sup>7</sup> DNL, 1931, S. 30.

<sup>8</sup> DNL, 1932, Unsere Meinung, S. 100.

<sup>9</sup> DNL, 1933, Unsere Meinung, S. 230.

<sup>10</sup> DNL, 1933, Unsere Meinung, S. 292.

<sup>11</sup> DNL, 1934, Unsere Meinung, S. 322.

Betrachtet man die angeführten Beispiele, so lassen sich Wesen und Funktion völkisch-nationalsozialistischer Literaturkritik schon hier skizzieren. Diese Literaturkritik trägt den Keim der Auflösung bereits in sich, ist sie doch nicht mehr sach- und werkbezogen, sondern in ihrer „dichterischen“, bestimmte Emotionen weckenden Art – die Nationalsozialisten sprachen von „schöpferischer“ Literaturkritik – dem politischen Willen unterworfen. Sie empfängt ihre Maßstäbe aus einem übergeordneten Ganzen. Der totalitäre, pseudoreligiöse „Glaubenshorizont“ der völkisch-nationalsozialistischen Weltauslegung wird greifbar in Vokabeln aus ritual-kultischem Bereich wie: Sauberkeit und Reinigung. Von der hohen Warte eines angemessenen Wahrheitsbesitzes aus werden die kritisierten Autoren verächtlich gemacht. Sie sind als Individuen nicht zu tolerieren, sondern müssen gleichsam als Widersacher und Schädlinge „ausgetilgt“ werden.

Das Wesen dieser neuen – nun ganz nationalsozialistischen – Kritik beschreibt Karl A. Kutzbach in seinem Aufsatz „Vom Schrifttum der jungen Generation“ folgendermaßen:

Unsere Zeit verlangt auch von der Literaturkritik eine neue Haltung. Die noch jüngst vorherrschende Literaturkritik war gesellschaftsbezogen. Der Kritiker war Geschmacksanwalt der kaufkräftigen Gesellschaftsschichten, und er war „freier Geist“, der das Neueste, das Interessante, das geistreich Originelle, das rein ästhetisch Formkünstlerische oder das sogenannte „menschliche Dokument“ bewertete. . . Sie (die Kritik – R. G.) mochte aber nicht wirklich zu werten und zu führen: es fehlte ihr, so beckmesserhaft sie auch gelegentlich verfuhr, an einem überpersönlichen Maßstab. Die Kritik, die heute zur Herrschaft kommt, ist volksbezogen. Sie sieht das Volk als ein vielteilig, organisch gegliedertes Ganzes an. . . Ihr geht es darum, Ordnung zu schaffen<sup>12</sup>.

Und Richard Benz meint:

Berichterstattung über geistige Ereignisse, Menschen, Bücher kann heute nicht mehr auf „Kritik“ im hergebrachten Sinn beruhen. Nichts hat die Möglichkeit einer deutschen geistigen Haltung, das Zustandekommen einer deutschen kulturellen Front so sehr untergraben wie die Kritik um des Kritisierens willen, die nur das *Abweichende* fremder Leistung und Meinung einer ernsthaften Betrachtung unterzog. Die individualistische Zersplitterung unseres Geisteslebens hat ihren Grund nicht so sehr in der uns Deutschen notwendigen und gemäßen Eigenart und Eigenwilligkeit des Schöpferischen gehabt, sondern im Versagen, im Fehlen eines Mittlertums, das selber schöpferisch, alles geistige Schaffen in ein sinnvolles Ganze einzugestalten gehabt hätte<sup>13</sup>.

An diesen Äußerungen ist mehreres aufschlußreich. Einmal verkennt Benz – selbst doch kein unwissender Kulturhistoriker – die geschichtliche Bedeutung der Literaturkritik, ohne die und ohne deren Urheber im 18. und 19. Jahrhundert – man denke an Lessing, Hamann, Herder, die Klassiker und Romantiker – die deutsche Literatur wohl nicht so bald zur Weltgeltung gelangt wäre. Zum anderen wird in gewissen Formulierungen bei Benz das Ressentiment Zukurzgekommener sichtbar.

<sup>12</sup> DNL, 1933, S. 392 u. 393.

<sup>13</sup> Völkische Kultur, 1. Jg., 1933, S. 231.

Gerade dieses Ressentiment gehört zur treibenden Kraft, zum Grundimpuls völkisch-nationalsozialistischer Literaturkritik. Wenn es eines „Mittlertums“ bedarf, um eine „deutsche kulturelle Front“ aufzubauen, und wenn es dieser Front bedarf, damit sich die „neue“ Literatur gegenüber der herrschenden durchsetzen kann, dann heißt das doch, daß die literarisch-geistige Auseinandersetzung aufgegeben und der „Kampf“ auf die politische und organisatorische Ebene hinübergelenkt wird. Und schließlich kommt in der Berufung auf das „Schöpferische“ ein Grundelement der nationalsozialistischen Kulturpolitik zum Tragen. Was wir von einer derartigen „schöpferischen“ Literaturkritik zu halten haben, wurde oben schon aufgezeigt. Man könnte danach das Schöpferische im völkisch-nationalsozialistischen Verstande bezeichnen als das Geistfeindliche<sup>14</sup>, Verschwommene, Unartikulierte, dem jede analytische Untersuchung eines Werkes wesensfremd ist.

Zugleich ist dann auch das Wort „einzugestalten“ treffend und verräterisch. Beinhaltet es doch etwas von der Planierungsarbeit, die der neue „Kritiker“ in der Kulturlandschaft vornehmen muß, um nichts An- und Aufstößiges zuzulassen. Ein Kunstwerk ist erst dann ein deutsches – oder was man der Attribute mehr hinzufügen soll –, wenn es in der Landschaft der nationalsozialistischen Kultur seinen Ort gefunden hat. Da es auf diese Ortsgebundenheit angewiesen ist, erhält es von einem vermeintlichen Ganzen her, dessen Teil es ist, seinen Funktionscharakter<sup>15</sup>. Aber wie immer man auch die Kunst verstehen mag, als *l'art pour l'art* oder als engagierte Kunst, niemals ist sie nur Funktion, sondern immer erfüllt sich auch ihr Wesen in sich selbst.

An Stelle der scheidenden Unterscheidung tritt der einebnende Lobgesang, der ohne Rücksicht auf die Essenz eines Werkes alles im Interesse der herrschenden Weltanschauung umfälscht. Das Lob ist die schamloseste Weise, Unterschiede einfach aus der Welt zu reden und sich auch Abweichungen zu integrieren, um ihnen die Möglichkeit eines Widerstandes zu nehmen.

Die politische Funktion der Kritik wird dort deutlich, wo sie Richtlinien für eine praktische Arbeit erstellen soll. In den „Grundsätzen zur Auswahl der Dichtung“, die Walter Hoyer für die Volksbüchereien maßgeblich formuliert hat, wird das Wesen der Kritik bestimmt als „zwischen Politik und Dichtung“ liegend,

d. h., Kritik hat eine Mittelfunktion zwischen beiden. Der rechte Kritiker muß dem Dichter Raum und Rang im Leben der Nation schaffen<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Treffend hierzu ein Ausspruch Karl Heinrich Waggerls: „Ich hasse und verabscheue jede Form der Geistigkeit, sie ist durchaus nichts Auszeichnendes. Intelligent ist jeder Trottel.“ In: DNL, 1932, Unsere Meinung, S. 242.

<sup>15</sup> Von diesem Gedanken der „Ortsgebundenheit“ als einer metaphysischen Bestimmung aus wird verständlich, warum die Nationalsozialisten den „freien Geist“ so entschieden bekämpften, dagegen in der heimat- und stammesgebundenen völkischen Literatur die angemessene literarische Ausdrucksform sehen konnten. Daß hier eine Vermischung von kunsttheoretischen und politischen Problemen vorliegt, wird ausführlicher bei der Behandlung von Grimms „Volk ohne Raum“ zu zeigen sein.

<sup>16</sup> In: Die Bücherei – Der „Bücherei und Bildungspflege“ und der „Hefte für Büchereiwesen“ Neue Folge. Ztschr. für deutsche Schrifttumspflege, 1. Jg., 1934, Heft 6, S. 264.

Dichter, die so in den „Raum und Rang“ der Nation hinaufgelobt wurden, sind dann natürlich ebenfalls verpflichtet, den Anforderungen dieser Nation nachzukommen und ihr durch die Kunstwerke jenes Gesicht zu geben, d. h. die heilige Vergangenheit so zu gestalten, daß die Nation ihnen mit ihrem Lobe weiterhin die Treue zu halten vermag. Betrachtet man diesen emphatisch gepriesenen Zusammenhang von Dichtung und Nation nüchtern und auf die realen Verhältnisse jener Jahre bezogen, dann bleibt eigentlich nicht viel mehr davon übrig als der Grundsatz vom Erfolgskreislauf: eine Hand wäscht die andere. Das Buch wird so zu einem Mittel für propagandistische Zwecke „im Kampf um eine neue Gestaltung des deutschen Menschen“.

*Wir dienen nicht dem Buch, sondern das Buch dient uns!*<sup>17</sup>

Diejenigen, die wie Bibliothekare und Kritiker eine Mittlerrolle übernehmen sollen, werden zu echten Funktionären:

Und an die Stelle des Volksbibliothekars, der Wissen im Sinne der Aufklärung ausbreiten soll, rückt der völkische Büchereileiter, der ein *Amt für die Gemeinschaft führt*<sup>18</sup>.

Die Bücher werden „eingesetzt“ „im Dienste der Volksführung und der über ihr stehenden Weltanschauung“<sup>19</sup>.

Im Funktionscharakter verlor die Kritik ihr eigentliches Wesen. Durch die Konsolidierung des Dritten Reiches fiel ihre Aufgabe vollends fort, die „neue“ Literatur gegen die der Weimarer Republik durchzusetzen und ihr die politisch erwünschte Geltung zu verschaffen. Es war daher nur ein konsequenter und formaler Schritt, daß sie der Propagandaminister Dr. Goebbels in einer Verfügung vom 27. 11. 1936 einfach verbot<sup>20</sup>.

Beim Aufbau der „deutschen kulturellen Front“, bei der Sammlung deutschvölkischer Schriftsteller, deren Ziel es war, sich mit politischen Mitteln durchzusetzen, spielten Ressentiments – wie wir oben schon erwähnt haben – eine entscheidende Rolle. Parallel zur politischen Hypostasierung der Herrschaft internatio-

<sup>17</sup> Hans Beyer: Schrifttum, das wir ablehnen. In: Die Bücherei, 1. Jg. 1934, Heft 6, S. 257.

<sup>18</sup> ebenda.

<sup>19</sup> Siehe Anm. 16, S. 266.

<sup>20</sup> Wortlaut der Verfügung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda abgedruckt in: Der deutsche Schriftsteller. Zeitschrift für die in der Reichsschrifttumskammer eingegliederten Schriftsteller. Jg. 1, 1936, Heft 12, S. 280f. „Da auch das Jahr 1936 keine befriedigende Besserung der Kunstkritik gebracht hat, untersage ich mit dem heutigen Tage (27. 11. 36) endgültig die Weiterführung der Kunstkritik in der bisherigen Form. An die Stelle der bisherigen Kunstkritik, die in völliger Verdrehung des Begriffs „Kritik“ in der Zeit jüdischer Kunstüberfremdung zum Kunstrichtertum gemacht worden war, wird ab heute der Kunstbericht gestellt; an die Stelle des Kritikers tritt der Kunstschriftleiter. Der Kunstbericht soll weniger Wertung, als vielmehr Darstellung und damit Würdigung sein. Er soll dem Publikum die Möglichkeit geben, sich selbst ein Urteil zu bilden, ihm Ansporn sein, aus seiner eigenen Einstellung und Empfindung sich über künstlerische Leistungen eine Meinung zu bilden.“

naler Mächte glaubte man, daß der Erfolg demokratischer Schriftsteller, wie Heinrich Mann, Remarque, Arnold Zweig usf., nicht durch die literarische Leistung, sondern durch geschickte Manipulation entstanden sei. Man war gegen „das Klikenwesen der Cafés, gegen die halbverschleierte politische Mache“<sup>21</sup>. Nach Meinung der völkisch-nationalsozialistischen Dichter und Kulturpropagandisten hatte die Presse, vor allem das berühmte „Berliner Tageblatt“, diese Autoren hochgespielt, und der ebenfalls „jüdische Chor“ der anderen Blätter war in diesen Lobgesang eingefallen. Man wandte sich dagegen, daß aus dem Publikumserfolg Autorität abgeleitet wurde, verschwieg dabei aber tunlichst, daß viele der späteren nationalsozialistischen Autoren auch schon zur Zeit der Weimarer Republik riesige Auflagenhöhen erreicht hatten<sup>22</sup>.

Um den eigenen materiellen Anspruch noch mehr durchzusetzen und die scheinbare Clikenwirtschaft, die Manipulation und den merkantilen Charakter der führenden Literatur der zwanziger Jahre zu entlarven, führte die „Neue Literatur“ eine eigene redaktionelle Spalte in ihrer Zeitschrift ein: „Unsere Meinung.“ Hier wurde unverhüllt – allerdings meist anonym – zu allen literatur- und kulturpolitischen Tagesfragen Stellung genommen. Der offene Neid spricht aus dem Angriff gegen die sprachlich-literarische Könnerschaft der Tucholsky, Kästner und Mehring, etwa wenn es heißt:

Wann werden die Deutschen sich wenigstens so viel um ihr Schrifttum kümmern, daß sie nicht *ihren bittersten Todfeinden die Taschen* füllen, ihnen ermöglichen, in kesser Limousine den feinen roten Hund zu spielen oder, in gesicherter Ruhe nach der Flucht, am See von Lugano, in Locarno und Henndorf, die Gelder des Volkes der Dichter und Denker zu verzehren, – und unterdessen die Dichter seines eigenen Blutes gelassen wie immer verhungern läßt<sup>23</sup>!

Man verübelte vor allem den demokratischen Schriftstellern ihre internationalen Erfolge. Was in der Weimarer Zeit so dringend erwünscht und das Bestreben der besten deutschen Politiker jener Jahre gewesen war, nämlich die Enge und Engstirnigkeit zu sprengen, die durch den Hurratriotismus der Vorkriegszeit mit seiner überheblich nationalen Politik entstanden war, wurde von vielen Schriftstellern unterstützt<sup>24</sup>. Und sie sind es gewesen, die mehr als die Politiker mit ihrer weltweiten und europäischen Gesinnung Anerkennung fanden. Gerade diese geistige Geltung Deutschlands mußte auf die Dauer auch eine Rückwirkung auf den politischen Bereich haben. Von den völkisch-nationalsozialistischen Dichtern aber wurde diese internationale Anerkennung der deutschen Literatur fast als Landesverrat empfunden. Man verurteilte die Teilnahme deutscher Autoren an internationalen Kongressen – etwa dem Schriftsteller-Kongreß in Budapest 1932 –, weil

<sup>21</sup> DNL, 1931, Abdruck eines Aufsatzes von Wilhelm Stapel: Die große Aufregung: aus der Deutschen Allgemeinen Zeitung.

<sup>22</sup> Ausführliches Material bei Strothmann, a. a. O.

<sup>23</sup> DNL, 1932, Unsere Meinung, S. 98.

<sup>24</sup> Hier sei besonders auf die politischen Bemühungen Heinrich Manns hingewiesen, dem es vor allem um eine endgültige Versöhnung zwischen Deutschland und Frankreich ging.

es dort, wie man behauptete, nicht um geistige Auseinandersetzung, sondern lediglich darum ginge, Beziehungen zu knüpfen, Verlagsrechte, Lizenzen und Übersetzungsrechte einzuhandeln. Auch hier drängen sich hinter der nationalen Fassade die wirtschaftlichen Gesichtspunkte vor.

Gegen dieses „Cliqueswesen“ schlossen sich die „deutschen“ Autoren, die man nach ihrem eigenen Wunsch eigentlich nur Dichter nennen dürfte, bei einem Dichtertreffen auf der Wartburg im Mai 1932 zum „Wartburgkreis“ zusammen, dessen „ethische“ Grundzüge Erwin Guido Kolbenheyer in seiner Ansprache wie folgt formulierte:

In diesen Kreis soll kein Mietling dringen, der eines eiligen Ruhmes und des klingenden Erfolges wegen den Winken derer folgt, die die Wege des Ruhmes und Goldes besetzt halten. Wer hier aufgenommen ist, der soll das hohe Gut der deutschen Kunst nicht denen überantwortet haben, die nicht aus dem Volke leben, dem das Gut gehört<sup>25</sup>.

Wirtschaftliche Gesichtspunkte werden in der Diskussion dort eingeführt, wo es darum gehen müßte, literarische Rangfragen zu klären. Und von den wirtschaftlichen Überlegungen her ergeben sich die Verbindungen zu einem weltanschaulichen Antisemitismus, wie er aus den Worten des Literaturhistorikers Josef Nadler spricht:

Denn was von je zuerst ins Auge gefallen ist, das war nicht eine besondere Geistigkeit der jüdischen Schriftsteller, sondern ihr zahlenmäßiges Übergewicht. . . Das Übergewicht der Juden im modernen Literaturbetrieb gründet sich auf das Talent zur Ausnutzung wirtschaftlicher Situationen und ist seinem Wesen nach keine künstlerische, sondern eine wirtschaftliche Angelegenheit<sup>26</sup>.

Indem man vom konkreten Werk, vom einzelnen Autor absah und schlechtweg generalisierte, wurde eine kollektive Macht konstruiert, die es, wenn man das Emigrationsschicksal vieler Schriftsteller verfolgt, nicht gegeben hat. Natürlich gab und gibt es immer reine Erfolgsschriftsteller, aber man braucht von der großen Literatur hier nur an die aus der Entsagung und Entbehrung entstandenen Werke Brochs und Musils zu erinnern, um die Unhaltbarkeit dieser Argumentation einzusehen.

Rosenberg gar verdächtigt die demokratische Literatur der Zeit des internationalen politischen Komplotts gegen die eigentlich „deutsche Literatur“. Er schließt von den Absichten seiner eigenen Kreise auf die „Gegner“ und unterstellt ihnen die eigenen Machenschaften.

Und um das sich hervorwagende Echte und Ringende zu unterdrücken, schlossen die Geldfürsten ein Kartell mit den jüdischen Theaterdirektoren und Pressemenschen. Diese lobten alles Freche, Nagende, Gekünstelte, Impotente, Verkrüppelte hoch und kämpften noch weit geschlossener und bewußter gegen jede echte Erneuerung der Welt. . . (Es steht) eine ganze Internationale an der Spitze eines

<sup>25</sup> Abgedruckt in: DNL, 1932, S. 296.

<sup>26</sup> DNL, 1932, Abdruck eines Aufsatzes von Josef Nadler aus der „Europäischen Revue“, August 1932.

Mestizenheeres von Künstlern dem neuen Wert der erwachenden Rassenseele bis in den Tod hinein fremd gegenüber. Oder gerade: deswegen. Die Barbusse, Sinclair, Unamuno, Ibanez, Maurois, Shaw und ihre Verleger stehen mit den Manns, Kaisers, Fuldas und deren Zeitungsclique in engster Zusammenarbeit. Sie sorgen für gegenseitiges Lob, Übersetzung und Aufführung. Der eine veröffentlicht Unterredung mit den anderen. Die ganze Weltpresse erfährt drei Monate früher das große Ereignis, daß Thomas Mann eine Novelle schreibt. Jeder berichtet durch den Mund des anderen dem staunenden Erdball: was er zu denken geruht, wie er arbeitet; im geschlossenen Raum oder im Freien, morgens oder abends. . . Dieses schreibende Spießbürgertum von heute verfault jedoch trotz aller Hymnensänger inmitten der jüdischen Reklame bei lebendigem Leibe: es lallt noch etwas von Menschheit, Völkerfrieden und Gerechtigkeit und hat doch selbst kein Gramm blutvollen echten Menschentums zu vergeben<sup>27</sup>.

Und die künstlerische Solidarität der demokratischen Autoren wird in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren nicht durch den bedrückenden und gespenstischen Erfolg der antidemokratischen Bewegung gefördert, sondern sie entspringt nach Rosenberg rassischen und pekuniären Gründen:

Rassenfremdes Literatentum, verbündet mit den Abfällen der Großstädte, gefördert und finanziert durch gleichgerichtete, schmarotzende Emporkömmlinge, hat sich mehr denn je zusammengetan, um dem deutschen Charakter seine letzte Widerstandskraft gegen ihm feindliches Wesen zu rauben. Zu diesem Zweck wird durch tausende bezahlte Federn alles Arteigene des Deutschen lächerlich gemacht, werden andererseits dank des international verbundenen Presserings wirklich wertschaffende Kräfte auf allen Gebieten totgeschwiegen, werden ferner Männer besoldet, um das Wesen der deutschen Großen zu fälschen, zum Zweck neben der Gegenwart und dem Glauben an die Zukunft uns auch den Stolz auf die Vergangenheit zu rauben<sup>28</sup>.

In solchen Äußerungen steigert sich der Neid der Zukurzgekommenen bis zum Verfolgungswahn. Die politischen Mutmaßungen sind Wahnvorstellungen, gefährlich gerade in ihrer Wirklichkeitsfremdheit, die sich hinter einer begrifflich-allgemeinen Wirklichkeitsphraseologie verbirgt. Denn untersucht man die Denkstruktur dieser Äußerungen, so fällt das pauschale Urteil sofort auf, der Hang zur Verallgemeinerung, das Unkonkrete. Man ist etwa beim Schlußsatz versucht zu fragen: Welche Männer werden besoldet? Welche Großen verfälscht? Was berechtigt zum Stolz auf die Vergangenheit? Auf diese konkreten Inhalte käme es an, wenn mit dieser Art Polemik wirklich geistige Auseinandersetzung geführt werden sollte. Aber darum geht es ja eben nicht, sondern darum, eine Einheitsfront völkisch-nationalsozialistischer Kreise herzustellen und dem eigenen politischen Geltungsdrang dienstbar zu machen.

---

<sup>27</sup> Alfred Rosenberg: a. a. O., S. 445 f.

<sup>28</sup> Alfred Rosenberg: Kampf gegen den kulturellen Niedergang, a. a. O., S. 231 f.

## *2. Völkisch-nationalsozialistische Kunstauffassung*

Die nationalsozialistische Kunsttheorie – wenn man die Funktionsbestimmung der Kunst durch die Nationalsozialisten überhaupt so nennen darf – geht aus von einer Zweiteilung der Künste, besonders der Literatur. Diese Zweiteilung gründet im geschichtlichen Selbstverständnis der nationalsozialistischen Bewegung. Diese versteht sich als Umbruch und Erneuerung. Aber das Neue, das mit der nationalsozialistischen Herrschaft beginnt, der epochale Charakter dessen, was als Drittes Reich für tausend Jahre die Menschheitsgeschichte bestimmen soll, ist nichts anderes als die Vollendung der völkischen Ordnung und des rassistischen Wesens des deutschen Volkes. Es ist der Zustand, wie er sich ergibt, wenn die „germanische Rassenseele“ selbst zur Herrschaft gelangt ist. So müssen also auch schon die Elemente der neuen Kunst in der Vergangenheit vorhanden gewesen sein. Ihnen zum Durchbruch zu verhelfen, ist eben die kulturpolitische Aufgabe der nationalsozialistischen Bewegung. Die nationalsozialistische Literaturkonzeption ist, wie wir sahen, retrospektiv und erfüllt sich in der Vorstellung einer „alten deutschen Dichtung“. Daher gelingt die Amalgamierung völkischer und konservativer Kunstanschauungen.

In der kulturellen Gegenwart klappt nach dieser Anschauung ein Reiß zwischen der vorherrschenden Literatur und einer nur „kümmerlich“ existierenden „art-eigenen“ Literatur. Besonders in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hat sich die Kluft vergrößert, und die „artfremde“ Kunst hat aus den oben beschriebenen Gründen eine zeitweilige Vorherrschaft angetreten. Präzis beschreibt Paul Fechter in einem Aufsatz zur Rechtfertigung der Bücherverbrennung im Mai 1933 diese Zweiteilung der Literatur:

Während der letzten fünfzehn bis achtzehn Jahre gab es in Deutschland zwei, beinahe sogar drei Literaturen. Die eine war die sozusagen offizielle, die Literatur der bürgerlichen Linken in all ihren Schattierungen von der Annäherung an die Sozialdemokratie bis zum Kokettieren mit dem Kommunismus, die Literatur der falschen Psychologie und Analytik, der Erotik und der Psychoanalyse, die Literatur all der Probleme, die lediglich in den Magazinen oder in den Zeitschriften mit literarisch-ästhetischem Ehrgeiz existieren, während die dumme Wirklichkeit außerhalb der Kreise, die sich verpflichtet fühlten und Literatur nicht nur lasen, sondern entschlossen sogar zu leben versuchten, von diesen Problemen keine Ahnung hatten und friedlich und leise verachtet ihre gewohnten alten Wege ging. Diese Literatur war trotz ihrer Unwirklichkeit die eigentliche, und wenn man auf ihre Vertreter und Verehrer hörte, so war sie sogar die einzige. . . Daneben gab es eine zweite Literatur, für die eine Reihe komischer Leute immer von neuem eintrat mit der seltsamen Behauptung, daß diese zweite Literatur die eigentliche sei, die richtige, die wirklich deutsche, weil sie nämlich keine Literatur, sondern im Gegensatz zu der offiziellen immer noch so etwas wie Dichtung im alten deutschen Sinne sei. Wenn die Offiziellen lächelnd behaupten, die großen deutschen Autoren hießen Remarque und Feuchtwanger und Heinrich Mann und Arnold Zweig, so sagten die andern, das wären ja vielleicht ganz talentvolle Leute, aber mit deutscher Dichtung hätten sie nichts zu tun und deren eigentliche Männer hießen ganz anders, lebten in Regionen, die den Vertretern des offiziellen Schrifttums überhaupt nicht zugänglich wären. Fragte man sie mit überlegenem Lächeln nach Namen, so sprachen

diese zurückgebliebenen Leute von Paul Ernst und Hans Grimm, Hermann Stehr und Will Vesper, Agnes Miegel und Peter Dörfler, lauter Leuten, von denen man weder in den Magazinen noch in den „offiziellen“ Zeitschriften etwas las, oder gar in den Kreisen, die sich verpflichtet fühlten, jemals sprach und hörte. Es war gewissermaßen eine Literatur unter der Oberfläche, die in solch einer Unterhaltung sichtbar wurde, eine Dichtung der Tiefe, die vorhanden und auch nicht vorhanden war, weil „man“ nicht von ihr wußte, sondern immer nur einzelne sie kannten, weil sie immer erst, wenn nach ihr gefragt wurde, von irgendeinem Wissenden zusammengesucht und der anderen, in Akademien und literarischen Blättern sorgsam vereinten Literatur entgegengestellt werden mußte<sup>1</sup>.

Fechters Darlegungen sind symptomatisch und repräsentativ. Was er hier in versuchter Ironie – sie will sich heute höchstens noch als Selbstentlarvung verstehen lassen – ausführt, enthält schon fast das ganze Arsenal völkisch-nationalsozialistischer Literaturanschauung. Vor allem der ausdrückliche Bezug auf die Wirklichkeit wird uns beschäftigen müssen. Denn es ist merkwürdig, daß gerade die Schriftsteller, die realistisch gesellschaftliche Verhältnisse darstellen, sich den Vorwurf gefallen lassen müssen, wirklichkeitsfremd zu sein und die Kunst nur ästhetizistisch als *l'art pour l'art* aufzufassen.

Was hier als Wirklichkeit verstanden wird, worin die Unwirklichkeit der „offiziellen“ Literatur besteht, die nach Fechter ja nur eingebildeten Problemen nachjagt und im hermetisch abgeschlossenen Raum ihrer Magazin- und Pressewelt zwar den literarischen Geschmack beherrscht, im Grunde aber nur ein Scheindasein führt, bleibt unklar. Ebenso undurchsichtig bleibt der Widerspruch zwischen der unterstellten Esoterik und dem beneideten Publikumserfolg. Der Gegensatz von wirklich und unwirklich taucht dort, wo er sich einigermaßen bestimmen läßt, als der von „Lesen“ und „Leben“ auf<sup>2</sup>, und vielleicht läßt sich bei einem Durchdenken dieses Gegensatzes Klarheit über das Gemeinte erreichen. Während die eine Schriftstellergruppe Literatur nur als ästhetisches und geistiges Phänomen kennt, versuchen die „wirklich deutschen“ Dichter die Literatur zu leben. Hier ist in der Tat das Grundproblem der modernen Literatur berührt, das sich auf die Formel bringen läßt: Dichtung als unmittelbarer Ausdruck des Erlebnisses oder Dichtung als Erkenntnis. In diesem Gegensatz wurzelt auch Fechters charakteristische Unterscheidung von Schriftstellern und Dichtern „im alten deutschen Sinne“.

Diese „alte deutsche Dichtung“, kulminierend im Werke Goethes, war Erlebnisdichtung, aber sie war es erst, seitdem im 18. Jahrhundert der Pietismus und die Empfindsamkeit den gesellschaftlichen Grundzug der Literatur des Barock und der frühen Aufklärung abgelöst hatten. Der Zusammenfall dieser Grundlagenveränderung der Literatur mit der eigentlichen Blütezeit deutscher Dichtkunst konnte nun

---

<sup>1</sup> Paul Fechter: Die Auswechslung der Literaturen. In: Deutsche Rundschau, 59. Jg., Mai 1933, S. 120.

<sup>2</sup> Man könnte hier auf die Lebensphilosophie von Nietzsche und Dilthey verweisen, aber geistesgeschichtliche Herleitungen gehen bei der Deutung des Nationalsozialismus meist fehl, da der Nationalsozialismus gerade durch Simplifizierung und Pervertierung vorgegebener Ideen gekennzeichnet ist.

allerdings den Eindruck erwecken, als sei das Erlebnis Vorbedingung und konstitutiv für große Dichtung überhaupt. Diese Dichtung war im wesentlichen bekenntnishaft und symbolisch. Was bekannt wurde und was gesammelt und den Leser versammelnd im Symbol erschien, war eine unmittelbare Erfahrung des Weltganzen. Als solche Totalitätserfahrung hatte das Erlebnis des einzelnen Dichters je nach seiner Bedeutung exemplarischen Charakter. Es war gerade im Bekenntnis der Erlebnisgrundlage erkenntnisverhaftet. Besonders Goethes „Bruchstücke einer großen Konfession“ zeigen das deutlich. Das Naturerlebnis des Sturm und Drang und der Werther etwa werden zum Ausdruck eines neuen Weltverständnisses im Ganzen. Was aber geschieht, wenn der Grund des Bekenntnisses, die Totalitätserfahrung, zerbricht?

Die Gründung der Dichtung auf eine unmittelbare Erlebnis Erfahrung erweist sich demnach als geschichtlich an eine bestimmte Epoche gebunden. Sinn- und Wertzersplitterung, wie man sie seit dem 19. Jahrhundert beobachtete, markieren den Verlust eines Ganzheitsbezuges, und die Frage erhob sich, wie Kunst angesichts dieses Ganzheitsverlustes noch möglich sein könnte. „Gott ist tot“, mit dieser Formulierung beschrieb Nietzsche, was sich geschichtlich ereignet hatte. Und von diesem Vorgang konnte die Dichtung nicht unberührt bleiben. Viele Literaturwissenschaftler haben seit Walter Benjamins Aufsatz vom „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“<sup>3</sup> auf die unterschiedliche Seinsweise moderner und „klassischer“ Kunst aufmerksam gemacht.

Wie sich im persönlichen Dichtererlebnis das Ganze einer Welt aussagt, läßt sich am Werk Goethes zeigen. Kommt es aber zur Erfahrung des Zerfalls der Ganzheit, auf die eben bekenntnishafte Dichtung immer bezogen bleiben muß, will sie nicht ins Private und Unverbindliche absinken, so verliert die Dichtung ihren Rückhalt. Ohne diesen ist sie einem unendlich Offenen ausgesetzt, und es kann ihr nur noch gelingen, das Ganze gleichsam im Negativ anzuvisieren, es indirekt in seinem Verlust zu vergegenwärtigen. Eine solche Dichtung muß sich „nach vorn“ orientieren. Und im Gegensatz von Bekenntnis und Erkenntnis zeigt sich diese Richtungsänderung ganz deutlich. Eine solche, dem Offenen ausgesetzte Dichtung bedarf der erkenntnisthaften Absicherung, des Plans, des Denkens und Wissens. In ihr verstärkt sich das rationale Moment und drängt das erlebnishafte zurück. Sie muß sich im Gegensatz zum Totalitätssymbol mit partieller Repräsentation begnügen. Erst Konstruktion, Montage und bewußte Formung gestalten ein Werk-ganzes, das dann jedoch jeweils den eigenen Erlebnisbereich überschreitet.

Moderne Literatur ist bestimmt von der Fragwürdigkeit und Begrenztheit der erlebnishaften Wirklichkeitserfahrung. Es gehört zur Problematik des Menschen unserer Zeit, daß er die politischen und technischen Phänomene nicht mehr im Rahmen seines Vorstellungs- und Erlebnishorizontes begreifen kann. Was ist die Exekution auf einem Bild von Goya gegen die Massenvernichtung in den Weltkriegen, was die anatomische Sezierung gegen die Kernspaltung, was das Luftschiff gegen die

<sup>3</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Schriften, Frankfurt 1955, Bd. 1, S. 366 ff.

Mondrakete? Aber es hieße unserer heutigen Wirklichkeit ausweichen, wollte die Dichtung sich diesen Tatsachen verschließen und in den engen Bereich der Erlebniswelt zurückfliehen. Moderne Kunst hat daher bei Kafka den Charakter einer Wahrheitsexpedition und ist für Broch ein Erkenntnisauftrag. In dieser starken Bewußtheit steckt für die Dichtung eine neue Art der Verbindlichkeit und Gültigkeit.

Will man also Dichtung „im alten deutschen Sinne“, will man also auch im 20. Jahrhundert die Identität von Erlebnis und Dichtung, dann wird gerade auch der Wirklichkeitsanspruch dieser „wirklich deutschen“ Dichter fragwürdig. Es zeigt sich nämlich, daß man gerade nicht die Bewußtseinslage unseres Jahrhunderts reflektiert hat. Wenn man die klassische Ästhetik norminativ setzt, weicht man vor der Gegenwart, aber auch vor der Geschichte aus, um deren politische Bewältigung es doch angeblich den Nationalsozialisten ging. Dieses Paradoxon eines ahistorischen geschichtlichen Selbstverständnisses werden wir im Laufe unserer Untersuchung öfters wiederfinden.

Aber diese „Dichtung“ will ja gar nicht an der Bewußtseinslage unserer Zeit verifiziert werden, sie befindet sich ja in „Regionen“, „die den Vertretern des offiziellen Schrifttums überhaupt nicht zugänglich waren“. Diese unzugänglichen Regionen unterscheiden die Dichter von den Literaten, deren Stoffe oft der Gegenwart, deren Probleme der Gesellschaft entstammen und deren Darstellung sich nicht von vornherein in mystischer Dunkelheit verschließt, wengleich sie rational – wie alle Dichtung – nicht ausdeutbar ist. Wo aber diese Regionen liegen, weiß niemand, es läßt sich nur „ahnden“, daß sie in der „Tiefe“ sein müssen.

Worauf bezieht sich nun die erlebnishaft völkische Dichtung? Aus welchem Grund, wenn die Totalitätserfahrung zerbrochen ist, wird sie gespeist? Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda macht in einem Brief an Wilhelm Furtwängler den politisch-ideologischen Hintergrund dieser „altdeutschen Kunst“ deutlich. Er schreibt auf Furtwänglers Eintreten für den jüdischen Dirigenten Bruno Walter:

(Die Kunst habe die Aufgabe), Krankes zu beseitigen und Gesundem freie Bahn zu schaffen. Ich vermag deshalb als deutscher Politiker nicht lediglich den *einen* Trennungsstrich anzuerkennen, den Sie wahrhaben wollen: den zwischen guter und schlechter Kunst. Die Kunst soll nicht nur gut sein, sie muß auch volksmäßig bedingt erscheinen oder besser gesagt, lediglich eine Kunst, die aus dem vollen Volkstum selbst schöpft, kann am Ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten. Kunst im absoluten Sinne, so wie der liberale Demokratismus sie kennt, *darf* (hervorgehoben – R.G.) es nicht geben<sup>4</sup>.

Erlebnishaft Dichtung muß also ein Ganzes kennen, das in der Dichtung bekenntnishaft ausgesagt werden kann. Diese Ganzheitsvorstellung findet die völkisch-nationalsozialistische Literaturkritik im Volksbegriff.

Die Dichter der einen Front wollen Lehrer und Mahner ihres *Volkes*, die der anderen Front wollen Wegbereiter einer menschlichen *Gesellschaft* sein<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Dieses Schreiben von Goebbels ist abgedruckt in: DNL, 1933, S. 295.

<sup>5</sup> Ein Zitat von Wilhelm Stapel. Zitiert von Walter Erich Dietmann: Zeitgenössische deutsche Dichtung für die Schule. In: DNL, 1933, S. 200.

Hier, wie an fast allen anderen Stellen, wird der Volksbegriff dem soziologisch differenzierenden Begriff der Gesellschaft gegenübergestellt. Während es dem Analytiker der Gesellschaft um die realen Bedingungen und Möglichkeiten des Zusammenlebens der Menschen in ihrer Verschiedenheit geht, betrachtet der völkische Ideologe die natürliche und geschichtliche Gemeinschaft des Volkes als eigenständige, personhafte Wesenheit und als Subjekt der Geschichte. „Menschliche Gesellschaft“ besagt, daß es in dieser Literatur mehr um das Menschliche als um das Volksmäßige geht, daß die Humanität eine größere Verpflichtung darstellt als der Nationalismus, zugleich aber auch, daß der Pluralismus der menschlichen Gesellschaft anerkannt wird. Dieser Pluralismus hat in der liberalen Demokratie seine beste Staatsform. Er korrespondiert, nach dem Verlust der Totalität, wie vergangene Epochen sie kannten, mit dem offenen Horizont der Gegenwart. Gerade gegen diese demokratischen Schlußfolgerungen aus der Gegenwartsanalyse wendet sich etwa Hjalmar Kutzleb, wenn er das politische Engagement Heinrich Manns angreift:

Die politischen Axiome Manns: Die demokratische Republik ist die beste, weil „vernünftigste Staatsform“. Staat sowie Nation sind nicht die letzten Gesellschaftswerte, sondern die Wohlfahrt ist es, folglich ist die Staaten- und Nationenordnung in einem Sinne zu verändern, der diesem Wohlfahrtszwecke besser dient. Der erste praktische Schritt dahin ist die Verschmelzung Deutschlands mit Frankreich. – Diese Kindlichkeiten eines politisch unbeschwerten Gemüts müßten hingenommen werden, wenn wir noch im Raume zwischen Prinz Max von Baden und Versailles lebten. Inzwischen ist allerhand vorgegangen, und wenn Heinrich durch politische Jobber als politischer Denker in Kurs gesetzt wird. . . , damit er internationale Koterien und Parteien und deutschfeindlichen Mächten diene, gelegentlich als Trumpfachte oder -neune einen kleinen Stich zu machen, so ist das eine Angelegenheit, die nicht mehr nur den Literaturkritiker, sondern den Staat angeht, dem Herr Mann, soviel wir wissen, noch (quousque tandem?) angehört<sup>6</sup>.

Die völkische Gemeinschaft findet ihre Sinnerfüllung nicht in vordergründigen rationalen und gar utilitaristischen Zwecken wie der Wohlfahrt der Menschheit, sondern sie wird nach nationalsozialistischer Auffassung gespeist aus den mythischen Kräften des Blutes und der Rasse. Ihr irrationaler Grund gibt ihr eine Macht, die man nur dem Religiösen vergleichen kann. Paul Ernst hat das folgendermaßen ausgedrückt:

Das Volk ist nicht die Summe seiner Einzelmenschen, auch nicht eine Anzahl sich bekämpfender Stände oder Klassen. Wie der Einzelmensch aus einer Anzahl von Zellen besteht und doch etwas anderes ist, als die Summe dieser Zellen, so ist auch das Volk etwas anderes als eine solche Summe oder Anzahl. Es ist eine eigene, bestimmt zu umschreibende Persönlichkeit mit eigenem und einzigartigem Charakter und ebensolchem Schicksal, das bestimmte, nur Gott bekannte Aufgaben in der großen Menschenwelt zu erfüllen hat. Dieses Leben des Volkes wird durch die Führer geleitet, die eine höhere Bewußtheit haben als die Gesamtheit. Aber wenn man genau beobachtet, so findet man fast immer, daß die Führer anderes erreichen, als sie bewußt wollen; es muß also wohl ihre höhere Bewußtheit nur ein Mittel in der Hand Gottes sein. . . .<sup>7</sup>

<sup>6</sup> DNL, 1933, Unsere Meinung, S. 234f.

<sup>7</sup> Paul Ernst: Das deutsche Volk und der Dichter von heute. In: Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart. Hrsg. Heinz Kindermann, Leipzig 1933, S. 19.

Es kann hier nicht auf die geistesgeschichtliche Entwicklung des Volksbegriffs von Herder über die Romantik eingegangen werden, aber es soll doch darauf aufmerksam gemacht werden, wie Paul Ernst ihn auf die unmittelbare Nähe des Biologischen zum Göttlichen verkürzt, den Gesamtbereich der Kultur und damit des eigentlich Menschlichen überspringend, auf den es Herder in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ gerade ankam. Der Führer, der das Charisma trägt, ist der einzig legitime Regent des Volkes. Die Verbindung des Führers mit Gott macht ihn zum Bruder des Dichters. Beide sind dem Schicksal verhaftet.

In einer der vielen Aussagen über das Wesen des Volkes und des Volkstums heißt es:

Unter Volkstum verstehe ich etwas Gemeinsames, das bestimmt und bedingt wird vom rätselhaften Urgrund her, aus dem Boden, dem es entwachsen ist, aus Rasse, Sitte, Erziehung, Kunst und Wissenschaft und Gewohnheit und vor allem aus der Sprache, die wiederum ihren höchsten Ausdruck – zunächst vom Religiösen her – in der Dichtung findet. Es kommt hinzu das schicksalsmäßige Erleben in der Gemeinschaft, das die Gemeinschaft vorwärtstreibt, hemmt oder zurückwirft, die bewegende Kraft aus der natürlichen Anlage, der starke Kulturwille, der sich organisch fortpflanzt von Geschlecht zu Geschlecht, die Blutsbindung, die stärker ist als eine noch so tief greifende politische Entscheidung<sup>8</sup>.

Volk ist Erbmasse, seine Einheit realisiert sich im Instinkt, sein Sein unterliegt dem Schicksal. Aber dieses Schicksal und Sein ist, wenn man Formulierungen der nationalsozialistischen Interpreten heranzieht, nichts anderes als die Vergangenheit. Darum wird die Geschichte so wichtig. Die vergangene Geschichte und die Bindung des Volkes an sie macht erst eine Menschengemeinschaft zu einem Volk. Und im Grunde ist dann auch der Gott dieses Volkes nichts anderes als die Geschichte.

Bedeutet doch dieses Wort *religio* nichts anderes als die Rückverbindung des Menschen mit den hinter ihm in der Zeit und hinter den Dingen der äußeren Erscheinung vorgestellten Ideen und Mächte<sup>9</sup>.

Daß diese Auffassung von Geschichte nichts mit der wissenschaftlichen Erforschung der Vergangenheit zu tun hat, wird im Verlaufe dieser Arbeit aufgewiesen werden, leuchtet aber jetzt schon ein, wenn man den irrationalen Grund der nationalsozialistischen Weltanschauung bedenkt. Und so leistet auch nicht der Forscher, sondern der Dichter die eigentliche Geschichtsschreibung. Er hat eine volksbildende Aufgabe im wörtliche Sinne. Diese Volksbildung hat nichts mit dem humanistischen Begriff von Bildung zu tun, den man überall scharf und erbittert

<sup>8</sup> Detmar Heinrich Sarnetzki: Sinn und Weg einer nationalen Kulturgemeinschaft. In: Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart, a. a. O., S. 107 f.

<sup>9</sup> Friedrich Hedler: Das deutsche Nationaltheater. Eine Dramaturgie für den Gegenwartsgebrauch. In: DNL, 1933, S. 553.

Vgl. auch: Heinrich Zillich: Die deutsche Dichtung und die Welt der Geschichte. Vortrag, gehalten beim Ersten Großdeutschen Dichtertreffen in Weimar, am 28. Oktober 1938. In: Das Innere Reich. Januar 1939, S. 1182. Dort heißt es: „Kein Mensch erträgt es ohne Gott und das heißt ohne Vergangenheit zu sein.“

bekämpft, sondern er ist so zu verstehen, daß erst die Dichter ein Volk zum Volke bilden. Das „Volk“ ist ihr Geschöpf, und man könnte boshaft interpretieren, das Volk wäre demnach ein Geschöpf ihrer Einbildung. Denn:

Aufgabe des Dichters muß sein, durch sein Wort das Volk zu finden und schöpferisch zu formen, indem er ihm bildhaft seine eigene Seele zeigt und seine eigenen Werte gibt<sup>10</sup>.

Dem Dichter, der hier als Seher und Prophet mit der Aura des Numinosen umgeben in „Regionen“ und „Tiefen“ reicht, die höchstens noch dem politischen Führer offenstehen, diesem Dichter ist nun eine Sprache gegeben, mit der er und aus der heraus er die Gründe seines Volkes ausmessen kann. Sprache ist in diesem Verstande Emanation des Volksgeistes, ihre Gesetze sind die Gesetze des Volkes. Indem man sich in sie versenkt, dringt man am tiefsten ein in das Geheimnis der Welt des Volkes, des Blutes und der Rasse. Diese an die Romantik angelehnte Sprachauffassung formuliert Hans Friedrich Blunck wie folgt:

Die Sprache *gestaltet* in Wirklichkeit die Gemeinschaft von innen „her“, sie formt in ihren sittlichen Sätzen, in ihrem Rhythmus, in der Wiedergabe der Geschichte der Väter und ihrer Weisheit... das Leben der Völker...<sup>11</sup>

Mit dieser Sprachtheorie glaubt man am weitesten in der irrationalen Ausdeutung des Dichterischen gekommen zu sein. Aber was bei wirklicher Dichtung deutbar, weil sinnerfüllt, ist, wird bei einer Sprache, die nur noch politischen Wirkungswillen, Effekthascherei und Gefühlsmanipulationen kennt, zu einer sich selbst aufstachelnden Rhetorik. Sprache ist nach Baldur v. Schirach ein „Rassenmerkmal“.

Sie ist ... eine Offenbarung unserer Art. Wir müssen diese Sprache heilig halten, *verdanken wir doch ihr allein die Wiedergeburt*, denn die nationalsozialistische Erhebung kann für sich den stolzen Satz in Anspruch nehmen: „*Im Anfang war das Wort*“<sup>12</sup>.

Dieser auf Wirkung berechnete Mißbrauch des Johanneischen Logos-Begriffes bedarf keines Kommentars.

Wie wird nun ein Volk durch seinen Dichter zum Volk? Wie konstituiert die Dichtung das Wesen der Nation?

<sup>10</sup> Otto Gmelin: Der Dichter und die Wiedergeburt des Volkes. In: Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart, a. a. O., S. 165.

Vgl. auch: Heinz Kindermann: Dichtung und Volkheit. Grundzüge einer neuen Literaturwissenschaft. Berlin 1937. S. VIII. Dort führt er aus: „daß die Dichtung mit zu den wichtigsten geschichtsbildenden Kräften eines Volkes gehört, am Aufbau der Nation schwerwiegenden Anteil hat und im Wechsel des Volksgeschicks zu den unentbehrlichen Willensmächten der Selbstbehauptung gehört, die die Unsterblichkeit eines Volkes verbürgen helfen.“

<sup>11</sup> Hans Friedrich Blunck: Volkstum und Dichtung. In: Deutsche Rundschau, 59. Jg., Dezember 1932, S. 166.

<sup>12</sup> Baldur v. Schirach: Vom musischen Menschen. In: Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend. 1938, Heft 13.

Ein Volkstum wird wesentlich in seiner Dichtung. Seine Taten und seine Toten sollen sich den Nachkommenden im Glanz erheben. Nicht die Schlachten, sondern der Wille der Führer, der ihnen voranging, entscheidet die Geschichte, und das Lied gibt Bericht über ein Jahrtausend<sup>13</sup>.

Indem der Dichter im Rühmen der Helden Sinnbilder vor seinem Volk aufrichtet, indem er im Nachruhm die Größe und Schicksalhaftigkeit beschwört, einigt er das Volk auf seine Idee.

Nicht umsonst nennt er den Träger einer Handlung einen Helden; nicht umsonst läßt er ihn Entscheidungen treffen, die gegen alltägliches Tun bedeutend, heldisch sind und in den Sagenschatz des Volkes eingehen möchten, als ob sie wirkliche Helden wären; wie denn die wirklichen Helden des Volkes, dort angekommen, gleichsam nur gedichtet sind. Zwischen dem alten Fritz, Blücher, Bismarck und Faust, Eulenspiegel, Michael Kohlhaas gibt es keinen Unterschied in der Sage<sup>14</sup>.

Die Sagenwelt ist dadurch gekennzeichnet, daß sie historisches Geschehen einbnet in einen gleichsam zeit- und geschichtslosen Raum. Geschichtsbehandlung hat also die paradoxe Aufgabe für den nationalsozialistischen Dichter, die Historie zu vertreiben und dagegen den Sagenschatz des Volkes zu vermehren. Worum es bei dieser Art von Geschichte geht, ist die Herstellung eines Mythos, eines nur im Erzählten lebendigen, überindividuellen Bildes. Vom Mythos her bekommt die nationalsozialistische Ideologie bei Rosenberg ihren Sinn. Geschichte nicht als Tatsachenforschung, auch nicht als Bildungselement, sondern Geschichte als Mythos, der Genauigkeit und Überprüfbarkeit des raumzeitlichen Ordnungsgefüges enthoben, der Kaiser im Kyffhäuser – und d. h. der der Wirklichkeit entrückte Kaiser –, der unabhängig von Zeit und realem Raum west und als Sinn- und Vorbild in jeder Zeit paradigmatische Funktion erfüllen kann, darum geht es<sup>15</sup>.

Eine solche Dichtung ist national und erfüllt eine besondere Aufgabe:

Sie besteht darin, daß hier der individuell-historische Charakter eines Volkes oder seiner typischen Vertreter durch den Dichter aus der Zufälligkeit der geschichtlichen Stunde und Form auf den weithin sichtbaren Sockel unveränderlicher mythischer Geltung erhoben wird. Die Dichter verwandeln das Unsichtbare ins Sichtbare, sie lassen das Wesen erkennen, wo so leicht die äußere Zeitfarbe dieses verdeckt. Aus der Epoche des Volkes und seiner Menschen entbergen sie mit untrüglichem *Instinkt* (hervorgehoben – R. G.) das Urbild, das immer bleibende. Heil spendet ihr

<sup>13</sup> Hans Friedrich Blunck: Volkstum und Dichtung, a. a. O., S. 176.

<sup>14</sup> Wilhelm Schäfer: Der Dichter und sein Volk. Rede in Berlin. In: DNL, 1931, S. 250.

<sup>15</sup> An dieser Stelle trifft sich die nationalsozialistische Geschichtsauffassung paradoxerweise mit der Theodor Lessings, einem Opfer des Dritten Reiches, wie er sie in seinem Buch: Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen – oder die Geburt der Geschichte aus dem Mythos, dargelegt hat. Auch in Lessings Buch – einer Frucht der Erschütterung durch den Ersten Weltkrieg – geht es um die Irrationalität der Geschichte, aber ganz anders als bei den Nationalsozialisten kommt es ihm auf Wahrheitsfindung und nicht auf Rechtfertigung politischer Willkür an.

Werk, wenn sie lauschend und verstehend in eine letzte Wachstumsschicht des Volkes hinabzureichen vermögen, aus der das Gesetz völkischer Art emporsteigt in die Sichtbarkeit des künstlerischen Bildes.<sup>16</sup>

Heil spendend, dient die Dichtung der „Verschönerung und Verklärung“<sup>17</sup> unserer Welt, sie „schafft zu unserer Welt eine Gegenwelt, in der unsere wirkliche Welt aufgehoben ist“. „Dichterische Weltgestaltung ist Weltüberwindung“<sup>18</sup>. Diese Dichtung, der es nicht um die Erkenntnis des Wahren zu tun ist, sondern deren Wirklichkeitsüberhöhung die Aufgabe hat, „Kraft durch Freude“ zu schenken, muß allein aus dieser Aufgabenstellung heraus die Wirklichkeit verfehlen und verfälschen. Denn völlig falsch sei die Meinung:

daß das Künstlerische an sich als Auftrag für den Dichter genüge und daß es ohne Verrat an der Kunst nichts geben dürfe, was dem Dichter wichtiger sei als die reine Kunst. Gegen diese Auffassung steht die Auffassung von der Dichtung als einer *völkischen* Aufgabe, und vom Auftrag des Dichters als eines *politischen* Auftrages (Hans Grimm und E. E. Dwinger). Damit läuft gleich die von Kolbenheyer vertretene Lehre von der biologischen Bedeutung der Dichtung, und über diesen Auftrag wölbt sich, sie gleichsam in einem großen Leitgedanken zusammenfassend, der jeden echten Künstler beseelende Glaube an die seherische Würde des Dichters<sup>19</sup>.

Prophetie, Glaube, Rassenseele, der eigenartige Volksbegriff, unwissenschaftlicher Biologismus, charismatisches Dichter- und Führertum, Sprachmystik, die Betonung von Instinkt und Trieb, Geschichtsmythologie, das alles verweist immer wieder auf den irrationalen Grundzug völkisch-nationalsozialistischer Literatur- und Weltanschauung. Er ist gekennzeichnet durch Bildungs- und Wissenschaftsfeindlichkeit, und seine konsequente Anwendung auf alle Gebiete des kulturellen Lebens bedeutet eine Verwässerung und Verwischung klarer Definitionen zugunsten eines mehr emotional bestimmten, nicht verifizierbaren und kontrollierbaren Stimmungsgehaltes. Die inhaltliche Entleerung dieser Begriffe zu bloßen Formalien, wie Glaube an sich, Rasseninstinkt, Volksempfinden, bringen den gesamten menschlichen Wert- und Vorstellungshorizont in die Abhängigkeit eines politischen Kalküls. So verschiebt die völkisch-nationalsozialistische Ideologie alle Grenzen, öffnet dem Irrationalen die Tür, um es einbrechen zu lassen ins Gehege des Humanen, und räumt ihm auch dort das Feld, wo rationale Bewältigung durchaus möglich und notwendig wäre. Damit verfehlt sie aber die Wesensbedeutung des Irrationalen selber.

Denn die Problematik von Rationalem und Irrationalem durchzieht die Literatur der zwanziger Jahre insgesamt, sie ist nicht etwa auf die völkisch-nationalsozialistische Literatur beschränkt. Aber der irrationale Bereich des Religiösen und des

<sup>16</sup> Wilhelm Löw: Dichtung und Geschichte. Ein Rückblick. In: Nationalsozialistische Bibliographie. Monatshefte der parteiamtlichen Prüfungskommission zum Schutze des NS-Schrifttums. Hrsg. Reichsleiter Philipp Bouhler. 4. Jg., 1937, Heft 7, S. 62f.

<sup>17</sup> Hans Brandenburg: Der Dichter zum Tage. Eine Rede. In: DNL, 1932, S. 492.

<sup>18</sup> ebenda S. 490.

<sup>19</sup> Hellmuth Langenbucher: Volk und Dichter. In: Die Buchbesprechung. Eine monatliche Umschau. Hrsg. vom Buchdienst Leipzig-Berlin. 1937, Heft 6, S. 164.

Psychischen<sup>20</sup>, wie er von der immer im Humanen wurzelnden großen Literatur dieser Zeit erfahren wird, ist eine Grenzerfahrung. Diese Literatur erkennt die Grenze der Ratio, aber so, daß es ihr bewußt bleibt, daß Humanität und menschliches Zusammenleben gebunden sind an rationale Daseinsbewältigung<sup>21</sup>. Die Erfahrung echter Irrationalität setzt geradezu ein Insistieren auf der Ratio voraus, denn nur dann lassen sich Grenzen ziehen und Wesen scheiden. Wenn alles zum Glaubensphänomen wird, wenn Panreligiosität alles und jedes umgreift, dann ist für einen konkreten Glauben – wie etwa den christlichen – kein Platz mehr.

Dieser Irrationalismus erhellt einen bestimmten anthropologischen Ansatz. Wenn Hitler etwa sagt:

Daher trägt auch das unverdorbene primitive Volk die natürlichste Weltanschauung in seinem Instinkte, der es zu allen es betreffenden Fragen des Lebens die natürlichste und damit nützlichste Haltung *automatisch* (hervorgehoben – R. G.) nehmen läßt<sup>22</sup>,

so wird doch so getan, als lebe der Mensch immer aus seinen Ursprüngen heraus, als hätte die Welt der Mittel und der Vermittlung gar keine Bedeutung. Denn darauf zielt doch das Angehen des Irrationalen, wenn man es überhaupt ernst nehmen will, daß hinter unseren Verhaltensweisen nach tieferen Ursprüngen unseres Seins gefragt wird. Dabei dürfte es aber heute nicht mehr umstritten sein, daß der Mensch in entscheidendem Maße in einer vermittelten Welt lebt, daß die Wirklichkeitserfahrung unausweichlich auf den Mittelcharakter eben dieser Wirklichkeit stößt, ja daß der Mensch selbst eine wesentliche Mittlerrolle besitzt. In einer vermittelten Welt leben zu können, machen Erziehung, vor allem aber auch die von den Nationalsozialisten so verpönte Bildung notwendig<sup>23</sup>, denn ohne Bildung, die ja weithin rationale, humanistische Bildung ist, sinkt das Dasein ins Fellachentum ab.

Die politischen Konsequenzen, die aus der weltanschaulichen Festlegung aller

<sup>20</sup> Vor allem die Psychoanalyse dringt in Bereiche des Unbewußten vor und beeinflusst stark die zeitgenössische Literatur, doch geht es ihr gerade um die Bewußtmachung von Unbewußtem, sie hat also eine rational-humane Tendenz.

<sup>21</sup> Hier sei vor allem auf die noch zu erörternde Mythos-Auffassung Thomas Manns hingewiesen und auf die Bemühungen Hermann Brochs um die Erhellung massenpsychologischer Phänomene.

<sup>22</sup> Adolf Hitler: Der deutschen Kunst Zukunftsaufgabe. Rede in Nürnberg am 1. 9. 1933 auf der Kulturtagung des Reichsparteitages der NSDAP. In: Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziel der Reichskulturkammer, a. a. O., S. 11.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu: Thilo von Trotha: Rassegefühl als schöpferisches Element in der nordischen Dichtung. In: Nationalsozialistische Monatshefte. 6. Jg., 1935, Heft 65, S. 706. Darin heißt es: „daß man ihr (der Dichtung – R. G.) Verhältnis zu dem Volk oder der Rasse, der sie entspringt, genauso wertet wie ihr künstlerisches Wesen. Eine ägyptische Sphinx sagt uns im Grunde gar nichts. Nur die sogenannte ‚Bildung‘, die man uns jahrhundertlang aufgezwungen hat, läßt uns in ihr überhaupt einen Sinn vermuten, gar nicht zu reden von unserem ästhetischen Eindruck gegenüber solchen Gebilden. Genausowenig können wir einen hebräischen Psalm verstehen. Er ist für uns weder schön noch häßlich, sondern im Grunde einfach nichts-sagend.“

Kunst erwachsen, hat Adolf Hitler schon am 1. September 1933 auf der Kulturtagung anlässlich des Reichsparteitages in Nürnberg gezogen. Seine vereinfachende Auffassung, die Kunst und Wirklichkeit nur in direkter Relation zu sehen vermag, verrät zugleich die dilettantische Verkennung des Wesens der Literatur.

Es haben daher zu allen Zeiten die Weltanschauungen nicht nur das Wesen der Politik, sondern auch das Bild des kulturellen Lebens bestimmt. Die Dichter haben Helden besungen, wenn heldische Zeitalter diese in Erscheinung treten ließen, oder sie stiegen in die Niedrungen des alltäglichen Lebens, wenn die Zeit unheroisch wurde und ihr entsprechende Menschen den Ton angaben<sup>24</sup>.

*Die Menschheit würde entarten, die Kultur sich rückbilden, wenn erst die Scheu einreißt, eine brauchbare Erbmasse an Lebens- und Kulturgütern weiterzupflegen nur deshalb, weil dekadente oder rassisch-fremde Elemente in ihrem geistigen Anarchismus oder ihrer herkunftsmäßig bedingten Ablehnung am liebsten die Brandfackel an alle Leistungen der Vergangenheit überhaupt legen möchten... (Klar sei jedenfalls eines), daß unter keinen Umständen die Repräsentanten des Verfalls, der hinter uns liegt, plötzlich die Fahmenträger der Zukunft sein dürfen. Entweder waren die Ausgebirten ihrer damaligen Produktion ein wirklich inneres Erleben, dann gehören sie als Gefahr für den gesunden Sinn unseres Volkes in ärztliche Verwahrung, oder es war dies nur eine Spekulation, dann gehörten sie wegen Betrugs in eine dafür geeignete Anstalt<sup>25</sup>.*

---

<sup>24</sup> In: DNL, 1933, S. 599.

<sup>25</sup> ebenda S. 601.

### III.

#### DEKADENZ UND HEROISMUS

##### *1. Völkisch-nationalsozialistische Bewertungskategorien zeitgenössischer Literatur*

Aus der völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritik und Kunstauffassung ergeben sich eine Fülle von Wertungsbegriffen. Dem Grundsatz einer Zweiteilung der Literatur folgend, lassen sie sich polar gegenüberstellen. Wir brauchen daher nicht die Bewertungskategorien an Hand von Beispielen aufzuzeigen, sondern es genügt hier, stichwortartig die Leitbegriffe zusammenzustellen, unter denen jede literarische Wertung zu erfolgen hatte. Wir beschränken uns auf eine Gegenüberstellung unter bestimmten Gesichtspunkten, natürlich lassen sich bei manchen Begriffen auch andere Bezüge herstellen.

##### *Zum Wesen des Dichters:*

Schriftsteller	Dichter
Skriptor	Vates
Wortakrobat, Virtuose	Prophet
heimat- und wurzellos	heimat- und erdverbunden
Verstand, Vernunft, Geist	Instinkt, Rasse, Blut, Leben
rational	irrational

##### *Zur Kunstbeurteilung:*

Mache, Effekt	Geschenk, Begnadung
Nachahmung	Weltüberwindung
betriebsam, zeitgebunden	ewig
Geschmack	Wille
Gewinn- und Erfolgssucht	Dienst
humanistische Bildung	Erziehung, Seelenformung
Wissenschaft	Mythos
Intellekt	Gefühl, Seele
Anarchie	völkische, rassische Gebundenheit
Ästhetizismus	Gesinnung
Morbidität	Kraft
krank	gesund

##### *Zur Darstellungsweise:*

Realismus	Idealismus
rational	irrational
Analyse	Synthese
Journalismus, Reportage	dichterisch

Konstruktion, Form	dunkel-schöpferisch
bewußt	unbewußt
technisch	organisch
Reflexion	Tat
wissenschaftlich	religiös, mythisch
Desillusionierung	Verschönerung, Verklärung
Skepsis, Ironie	Glaube
Vereinzelung	Ganzheit
Zersetzung, Zersplitterung	Sammlung, Aufbau
absinken	steigern
niederziehend	lebenerhöhend
gemein	edel
defaitistisch	heroisch

*Themen:*

Allzumenschliches	Schicksal
Großstadt, Urbanismus	Landschaft, Bauer, Scholle
Ich	Wir
Erfolgssucht	Opfersinn
Isolierung	Kameradschaft
Sexus, Erotik	Sauberkeit
Genuß	Tragik
Klasse, Gesellschaft	Gemeinschaft, Volk
Internationalität	Nation
Weltbürgertum, Menschheit	Volk, Vaterland
Liberalismus	Einordnung
Dekadenz	Aufstieg, heroisches Trotzdem

Mit dieser Wertskala soll nicht nur eine bestimmte Literatur gefördert und eine andere bekämpft werden, sondern hinter ihr steht, wie wir gesehen haben, ein politischer Zweck. Die Auseinandersetzung zwischen beiden Literaturvorstellungen ist nach nationalsozialistischer Auffassung eine Auseinandersetzung verschiedener Lebenshaltungen und Gesinnungen. So gilt der von Adolf Bartels aufgestellte allgemeine Wertungsgrundsatz für den gesamten Zeitraum, den wir herangezogen haben:

Was national schädlich, ja, selbst, was national indifferent ist, muß heute bekämpft werden, nicht das Talent allein entscheidet, sondern fast mehr noch der Wille, der hinter dem Talente steht<sup>1</sup>.

Dieser Bewertungsmaßstab gründet im Unvermögen der völkisch-nationalen Kreise, die moderne Kunst zu verstehen, wie sie aus der Kunstrevolution von 1910 entstanden war. Daß mit dieser Grundlagenänderung die moderne Kunst gerade ihre Hinwendung zur modernen Wirklichkeit vollzieht, gelangt nicht in den Denk-

<sup>1</sup> Adolf Bartels: Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Jüngsten. Leipzig 1921, S. 108.

bereich der Völkischen und Nationalsozialisten. Für sie ist der Gedanke furchtbar, daß die neue Dichtung ihre „nationalpolitische Erziehungsaufgabe“ verfehle, da sie sonst minderwertige Kunst wäre.

Die Verknüpfung der Kunst mit einer politischen Aufgabenstellung rechtfertigt die literarische Wertung von der Wirkung eines Kunstwerkes her. Jedenfalls ganz von dieser Seite haben die völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritiker ihren Gegenstand angefaßt. So unterscheidet etwa Wilhelm Stapel in einem Vortrag, den er am 1. 6. 1931 in Gera unter dem Titel „Die Situation der deutschen Dichtung der Gegenwart“ hielt, wie Fechter zwei Arten von Literatur, aber er gibt, eben weil er sie von ihrer Wirkung her interpretiert, einen deutlichen Hinweis auf das, was die Nationalsozialisten dann als dekadente Literatur pauschal verurteilt haben. Stapel unterscheidet:

zwischen lebensschaffender, lebenerhöhender Kunst auf der einen Seite und defaitistischer Kunst auf der anderen Seite<sup>2</sup>.

Er kommt zu folgendem Resümee:

Erstens. Die vitale Kunst zwingt den Menschen über sich selbst hinaus. Sie macht ihn unzufrieden mit dem, was er ist, sie läßt ihn sein Ziel höher und höher stecken. Die defaitistische Kunst aber läßt den Menschen wohligh versinken. . . Zweitens. Die vitale Kunst macht den Menschen überlegen über das Leben. Sie weckt sein Empfinden für die entscheidenden Augenblicke und schärft seine Sinne und seinen Geist für das, was zum Leben oder zum Tode führt. Die defaitistische Kunst aber macht den Menschen leichtfertig. . . Die beiden Grundformen der Leichtfertigkeit gegenüber dem Leben sind Skepsis und Ironie. Drittens. Die vitale Dichtung bringt das Edle im Menschen zur Geltung. . . Das Edle aber, das Glänzende, das Stolze, das Reine und Liebliche, das Erhabene und Große muß sich nicht erst rechtfertigen vor dem aufgeklärten Verstande, es blüht aus sich selbst. Die defaitistische Kunst aber korrumpiert die Menschen, sie beschmutzt das Reine und Liebliche mit den unsauberen Fingern einer gierigen Verwesungspsychologie, sie verspottet das Glänzende und verherrlicht die düstere Glut, sie bemüht sich um das Gemeine und Niedrige, als ob es das wäre, worauf es ankommt. Viertens. Indem wir uns dem Soziologischen zuwenden, können wir sagen: Vitale Kunst herrscht in einer sich steigernden, sich veredelnden, zur Führung drängenden Gesellschaft; defaitistische Kunst herrscht in einer sinkenden, sich bequemenden und einrichtenden, zynisch die ererbten oder zugefallenen Gerechtsame genießenden, in einer untergehenden Gesellschaft<sup>3</sup>.

Die nationale Sorge um die Literatur geht aus einer Rede Hans Brandenburgs hervor, in der es mit einer für das Wirklichkeitsverhältnis völkisch-nationalsozialistischer Kreise typischen Schlußwendung heißt:

Deutsche gibt es, die sagen, ein anderes Volk als unser Volk der Dichter stehe heute an der Spitze der Dichtkunst. Wie dürfte man dies zugeben, wenn es so wäre<sup>4</sup>?

---

<sup>2</sup> Wilhelm Stapel: Die Situation der deutschen Dichtung der Gegenwart. In: DNL, 1931, S. 405.

<sup>3</sup> ebenda S. 406.

<sup>4</sup> Hans Brandenburg: Der Dichter zum Tage. Eine Rede. In: DNL, 1932, S. 489.

Dagegen ist es Aufgabe des nationalbewußten „politischen“ Dichters:

der aus dem Kampf der nationalsozialistischen Bewegung geboren wurde, . . . das Zeitalter des Literatentums, das seine Blüte zwischen 1920 und 1932 erlebte, abzulösen. Der Literat, der Schriftsteller ohne Haltung, Gesinnung, Bindung, Substanz, beherrschte während der Zeit der deutschen Ohnmacht das Feld und den Markt<sup>5</sup>.

Überblicken wir alle Elemente, die den Bewertungsmechanismus völkisch-nationalsozialistischer Literaturpolitik bestimmen, dann läuft die ganze Auseinandersetzung auf den unsere Untersuchung bestimmenden Gegensatz von Dekadenz und Heroismus hinaus. Im Begriff der Dekadenz liegen all die Geschichtlichkeit und Zeitverhaftetheit, ja Zeitverfallenheit, die demokratisch-bürgerliche Entwicklung, das ästhetisch-formkünstlerische Element und die scheinbare Lebensfremdheit, die die Nationalsozialisten der großen Literatur der zwanziger Jahre vorzuwerfen hatten. Dagegen werden im Begriff des Heroismus heldisches Leben und vitale Selbstsicherheit in der nationalen Kampf- und Schicksalsgemeinschaft verherrlicht und zum mythisch-überzeitlichen Charakter überhöht. In diesem erzieherischen Leitbild glaubte Paul Fechter den konsequenten Entwicklungsweg „Vom Wilhelm Meister zur SA.“ zu erkennen<sup>6</sup>.

Im weiträumigen und vielschichtigen Begriff der Dekadenz gibt sich die nationalsozialistische Literaturpolitik ein Bewertungsinstrument, mit dem sie, ohne genauer differenzieren zu müssen, jede emotionale Ablehnung rechtfertigen kann. Das schillernde Wesen der Dekadenz, das sich sowohl auf eine Kunst- als auch auf eine Lebensform bezieht, wird zum Ausdruck einer vordergründigen Identifizierung von Kunst und Wirklichkeit. Wer dekadent schreibt, ist es auch.

In dieser Art der doppelten Ausprägung schreibt sich der Dekadenzbegriff von Nietzsche her, der einmal im „Willen zur Macht“ den präziseren Begriff des europäischen Nihilismus mit der Bezeichnung Dekadenz umschreibt, zum anderen aber auch eine ganz bestimmte Kunstart, nämlich die Musik Richard Wagners, als dekadent bezeichnet. Aber wie gedankenlos solche – von Nietzsche doch explizierten – Begriffe von den völkisch-nationalsozialistischen Kunstkritikern übernommen wurden, geht schon aus der völlig entgegengesetzten Beurteilung Wagners hervor. Dekadenz wird in der völkisch-nationalsozialistischen Literaturpropaganda nicht im Sinne einer Wesenserhellung, sondern als ein „Totschlagwort“ mit rein destruktiver Akzentuierung gebraucht. Die Ambivalenz im Begriff selber, die im Verhältnis von Krankheit und Geist zum Ausdruck kommt, wird ignoriert. Dabei kann sich auch gerade diese Seite des Dekadenzbegriffes auf Nietzsche berufen, der in seiner Schrift „Der Fall Wagner“ schreibt:

Die Krankheit selbst kann ein Stimulans des Lebens sein: nur muß man gesund genug für dies Stimulans sein!<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Hellmuth Langenbacher: Dichtung der jungen Mannschaft. Hamburg 1935, S. 33/34.

<sup>6</sup> In: Deutsche Rundschau. 60. Jg., Oktober 1935, S. 1–7.

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. In: Werke, Bd. 5, Hrsg. A. Baeumler. Leipzig o. J., S. 14.

Für das völkisch-nationalsozialistische Denken ist der Dekadenzbegriff ein Vehikel der Propaganda auf dem Wege zur Macht. Mit ihm lassen sich der historische Sinn der nationalsozialistischen Wende, das Verständnis der eigenen politischen Sendung und exemplarischen Bedeutung begründen. Eine Epoche des Verfalls ist zu Ende gegangen, ein Neuanfang ist möglich und notwendig, und mit diesem Neuanfang beginnt ein neuer Menschheitsabschnitt: das Tausendjährige Reich. Die Literatur der Verfallszeit, die sich nicht auf die ewig schöpferischen Werte des Volkes und seine zeitlose Gestalt besann, sondern um den Zeiterfolg buhlte, diese Literatur ist nach nationalsozialistischer Meinung eben darum auch dieser Zeit verfallen, Ausdruck dieser Zeit und damit Spiegel des Verfalls.

Das Schrifttum dieser Zeit (der Weimarer – R. G.) war entsprechend. Die Lyrik, das Drama, der Roman, sie gierten nach dem Augenblickserfolg, sie waren geschrieben worden von Marionetten des Lebens, von Scharlatanen, von politischen Gauklern, aber nicht von Menschen, die ehrlich, sich selbst verantwortlich, um ihr Volkstum stritten und kämpften. Das spärliche gute Schrifttum ertrank in der Flut der Gegenwartsliteratur. Namen wie Stehr, Kolbenheyer, Carossa, drangen nicht durch. Aber der Kenner, der Hörer und der, der sehen konnte, sie alle merkten doch, daß sich hier langsam ein Umbruch vollzog, daß hier ein Zeitalter zu Grabe getragen wurde, das sich nicht nur durch eine unwürdige Haltung weigerte, von einer neuen Zeit abgelöst zu werden, sondern auch einzelne, wenn schon abzulehnende Werke aufwies, die man als den Schwanengesang des untergehenden Jahrhunderts bezeichnen könnte. Ich denke hier an das Können Thomas Manns. Wir lehnen die Werke nicht wegen ihres Könnens, sondern wegen ihrer Haltung ab<sup>8</sup>.

Es ist Adolf Bartels gewesen, jener antisemitische Lehrer einer völkisch-nationalistischen Literaturgeschichtsschreibung, der, wie er selbst behauptet:

den Decadencebegriff mit der „Deutschen Dichtung der Gegenwart“ („Die Alten und die Jungen“, zuerst 1897) in die deutsche Literatur eingeführt hat, und zwar wesentlich aus nationalen und ethischen Gründen...<sup>9</sup>

Aber schon Bartels weiß, daß er mit diesem Begriff eigentlich keine literarische Kategorie entdeckt hat.

Ein literarisches *Prinzip* ist der Dekadenzbegriff nie gewesen, kann er überhaupt gar nicht sein – wir fassen eine Reihe krankhafter Erscheinungen in Leben und Literatur zu dem Gesamtbegriff Dekadenz oder Entartung zusammen und wenden ihn überall dort wieder an, wo sie uns in hinreichender Anzahl und Stärke vorhanden zu sein scheinen<sup>10</sup>.

Dafür hat er aber praktische Ratschläge gegeben, die sich bis auf den heutigen Tag als brauchbar für eine vielseitige literarische Diffamierung erwiesen haben: Vermengung von literarischen und außerliterarischen Aspekten und damit die Be-

---

<sup>8</sup> Hans Hagemeyer: Die sittliche und politische Forderung für das deutsche Schrifttum. In: Nationalsozialistische Monatshefte. 5. Jg., 1934, Heft 57, S. 1103.

<sup>9</sup> Adolf Bartels: Dekadenz. In: Deutsches Schrifttum. Betrachtungen und Bemerkungen von Adolf Bartels. Bogen 3, Juli 1909, S. 34.

<sup>10</sup> ebenda S. 35.

hauptung von „nationalen und ethischen“ Gesichtspunkten bei der Beurteilung von Kunst, der subjektive Zug, der es dem einzelnen und seinen Erfahrungen überläßt, festzulegen, was dekadent zu heißen habe, und der biologische Denkhorizont dieses Bewertungsinstrumentes in der Gleichsetzung von Dekadenz und krankhafter Entartung. Alle drei Wesensmerkmale schließen der urteilenden Willkür Tür und Tor auf.

Nun ist es interessant, daß Bartels mit seiner „Einführung des Dekadenzbegriffs in die Literatur“ (1897) noch versucht, das Phänomen der Dekadenz kultursoziologisch zu verstehen. Später werden solche Erkenntnisbemühungen von einer allgemeinen Simplifizierung verdrängt. Bartels definiert die Dekadenz als „Kranken an der Kultur“<sup>11</sup> und legt in einer weiteren Umschreibung zwei bedeutungsvolle Wesenszüge der kulturellen Situation frei:

Der Zustand der Dekadenz tritt dann ein, wenn die Anzahl der bevorzugten, kulturgeprägten Individuen zu groß wird im Verhältnis zu der noch aufnahmefähigen Menge, wenn von ihnen ihr Zustand als Überkultur erkannt, wenn von ihnen Kulturüberdruß, Kulturekel, Kulturhaß ausgebildet wird, ohne daß jedoch der Wille noch stark genug wäre, es mit der Rückkehr zur „Natur“ zu versuchen, wenn vielmehr neben dem Kulturekel ein gewisses ungesundes Behagen an gewissen ungesunden Reizen der Überkultur mächtig wird, wenn der Kulturhochmut noch allgemein verbreitet ist, sich gar als Stolz auf die vornehme Krankheit zeigt<sup>12</sup>.

Zunächst wird hier ein Zusammenhang zwischen Dekadenz und Demokratisierungsprozeß im 19. Jahrhundert konstatiert, der sich als Mißverhältnis zwischen kultureller Führungsschicht und Menge darstellt. Der aristokratisch-elitäre Grundzug der Kultur wird in einer Zeit der allgemeinen Hebung des Bildungs- und Kulturniveaus fragwürdig. Immer mehr Gebildete stehen einer geringer werdenden Zahl von aufnahmebereiten Menschen gegenüber. Dieses Verhältnis wird zum Problem, weil es als ein Herrschaftsverhältnis aufgefaßt wird. Dagegen werden gewisse positive Momente, die neben Kulturekel und Kulturhaß in einer Überprägungskultur zu finden sind, übersehen, z. B. das Moment des Spielerischen, wie es etwa in der soziales und politisches Engagement ablehnenden *l'art pour l'art*-Strömung sichtbar wird.

Die völkisch-nationalsozialistische Kulturauffassung beharrt auch im 20. Jahrhundert auf den sozialen Grundlagen der Kultur des 19. Jahrhunderts. Sie widersetzt sich damit den Demokratisierungstendenzen der Zeit. Ihr Lösungsversuch einer gesellschaftlichen Gliederung nach dem Prinzip von Führer und Gefolgschaft schafft aber das Kulturproblem nicht aus der Welt. Ja, es wird in einer rassentheoretischen Zuspitzung zum Element der hypertrophierten nationalistischen Politik. Da innerhalb des deutschen Volkes nicht mehr zwei Schichten – führende Kulturschicht und Masse – gegenübergestellt werden konnten, unterscheidet man zwischen Kulturvölkern und Untermenschen. Aus rassistischen Gründen sind die Deutschen zur kulturellen Führung über die „minderwertigen“ und darum zum

<sup>11</sup> ebenda S. 37.

<sup>12</sup> ebenda S. 37/38.

Gehorsam geborenen anderen Völker berufen. Einem soziologischen Problem wird durch eine rassen-imperialistische Konzeption zu begegnen versucht.

Wir müssen diese allgemeinen kulturpolitischen Gedankengänge hier abbrechen, denn es kann sich im folgenden nicht darum handeln, eine allgemeine Wesensbestimmung der Dekadenz zu finden. Wir verzichten auch – wie wir oben schon erklärt haben – auf eine Darstellung der geschichtlichen Ausprägung dieses Begriffs etwa in der Romantik und bei den französischen Symbolisten. Auch geht es uns nicht in erster Linie um die psychologischen Bestimmungen eines dekadenten Menschen. Weltschmerz, Mal du siècle, Ennui, Überdruß und Langeweile, alle diese verschiedenen Ausdrücke für das gleiche Phänomen, dessen Vielseitigkeit und Vielschichtigkeit immer neue Varianten zulassen, müssen unerörtert bleiben<sup>13</sup>. Wir halten uns an die literarische Gestaltung der Dekadenz, an die Art des Romans, den die völkisch-nationalsozialistischen Kritiker zu ihrer Zeit als dekadent bezeichneten. Allerdings liegt es im ambivalenten Begriff der Dekadenz selbst, daß auch die literarhistorische Problematik über die kunstimmanente Untersuchung hinaus zur geschichtlichen Wirklichkeit hin verfolgt werden kann. Doch wollen wir immer vom konkreten Werk ausgehen.

Für die völkisch-nationalsozialistische Literaturkritik handelt es sich bei der zeitgenössischen „Dekadenzliteratur“ um eine bewußte Mache, eine gesteuerte Mode. Und so fragt es sich etwa:

ob die Dekadenz nicht zu einem Teil stets vom Judentum verursacht ist<sup>14</sup>.

Eine solche Literatur kann man dann auch einfach durch einen Willensakt für ungültig erklären und außer Kraft setzen, und man kann an ihre Stelle die neue Formel für eine ästhetische Gestaltung stellen: den Heroismus.

Der Roman von gestern versuchte alles Heldische, alles Große klein zu machen, es zu erniedrigen und herunterzuziehen auf das Niveau des Allzumenschlichen. Wir aber glauben wieder an das Große, wir wollen uns hinentwickeln zu einer heroischen Lebensform, und wir lieben den Dichter, der uns in seinen Romanen dieses Große und Heldische sichtbar und verständlich, liebenswert und begehrenswert macht<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Beides leistet Eckart von Sydow: *Die Kultur der Dekadenz*. Dresden 1921.

<sup>14</sup> Adolf Bartels: *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft*. Leipzig 1925, S. 10. Vgl. dazu auch seine Meinung ebenda S. 215: „Die jetzige Herrschaft des Judentums muß gebrochen, es muß vor allem der jüdische Geist aus dem deutschen Leben . . . entfernt werden.“

<sup>15</sup> Heinz Kindermann: *Drei Romane vom neuen deutschen Menschen*. In: *Völkische Kultur*. Jg. 1933, Dezember, S. 312.

In welche „Gewissensqualen“ die Forderungen nach einer heroischen Lebensauffassung zu stürzen vermochte, geht aus folgendem Beitrag hervor: DNL, 1933, *Unsere Meinung*, S. 722: „Ein junger SA-Mann schreibt uns: Kann ein SA-Mann Kammermusiker sein? Wäre es, um den Begriff zu verallgemeinern, ein Widerspruch, wenn ein SA-Mann Musik wie Mozart, Gedichte wie Storm oder Bilder wie Spitzweg machen würde? Könnte der dieses Genre bevorzugende Künstler SA-Mann sein? Natürlich könnte er. Warum sollte er nicht! Je vollwertiger der Mensch, desto mannigfaltiger seine Kräfte, und: niemand kann so zart sein wie ein Mann! Man denke an Bismarcks Liebesbriefe, an Moltkes Novellen, an seine Mozartverehrung, an Friedrich

Und Hanns Johst schmetterte auf einer Kundgebung anlässlich der XI. Olympischen Spiele:

Zerbrochen sind für uns die ästhetischen Tafeln, auf denen das Milieu gebucht wurde als unabänderliches Gesetz und das Untermenschentum als interessant galt; vorüber ist die Geltung sentimentaler Hinterhäuser und psychoanalytischer Komplexe. Das Gesunde ist heroischer Befehl! Und der gesunde Körper gibt dem Begriff vom Heldischen neue Form und neue Gestalt<sup>16</sup>.

Heldisches Vorbild zeigt sich am deutlichsten in der Konfrontation des Menschen mit dem Schicksal. Das „Absinken“ der sogenannten dekadenten Romane ins Allzumenschliche hatte das Pathos der Schicksalshaftigkeit aus der Literatur verbannt. Dafür war das Zufällige offenkundig geworden, das als herrschendes Moment den Menschen in seinem Leben bestimmte. Diese Literatur hatte also etwas aufgewiesen von der Stellung des Menschen in der modernen Massengesellschaft.

Heroismus dagegen wird sichtbar besonders im Krieg. Der Erste Weltkrieg, der im Gemeinschaftserlebnis von Millionen als Schicksal gedeutet wurde, hatte in jüngster Geschichte die heroische Haltung gezeitigt. Und so ist es zwangsläufig, daß – neben schicksalsträchtigem Bauerntum – gerade die Weltkriegsliteratur für die Nationalsozialisten eine besondere Rolle gespielt hat.

Krieg ist Schicksal des deutschen Volkes, wie die Sendung des deutschen Volkes unter den Völkern Schicksal ist. Das Opfer der Gefallenen ist der tragische Weg der Erfüllung des deutschen Auftrags. Der tote Soldat ist Heros und Heiland, „in seinen Wunden“, in seinem Opfer liegen die Wurzeln des ewigen Reiches und durch ihn haben wir Anteil am Ewigen<sup>17</sup>.

Und da es zum Wesen des Schicksals gehört, tragisch enden zu können, nehmen die nationalsozialistischen Kritiker die tragische Katastrophe unbesorgt mit in ihre Gedanken auf, zeigt sie doch, eine spezifisch heroische Haltung: das Trotzdem angesichts einer Aussichtslosigkeit. Und der Katastrophengesang, diese „Lust am Untergang“, verbindet sich mit dem nationalen Sendungsbewußtsein auf eine makabre Art und Weise:

Wer von uns kann schließlich wissen, ob es nicht das tragische Schicksal des deutschen Volkes ist, sich in *selbstgewählten* (hervorgehoben – R. G.) Katastrophen zu verbrennen<sup>18</sup>.

Und:

Deutschland – dieses Deutschland – ist geboren aus der wütenden Sehnsucht, aus der inneren Besessenheit, aus den blutigsten Wehen, Deutschland zu *wollen*: um jeden Preis, um den Preis jedes Untergangs. Davor versinkt jede Anklage<sup>19</sup>.

---

des Großen Flötenspiel und an Adolf Hitlers Liebe zu den Kindern! Im übrigen: die Heiterkeit einer Mozartsonate ist nicht weniger heroisch als die ‚Hermannsschlacht‘ von Kleist. . .“

<sup>16</sup> In: Der deutsche Schriftsteller. Jg. 1, Nr. 1, Berlin 1936, S. 169/70.

<sup>17</sup> Till Kalkschmidt: a. a. O., S. 56.

<sup>18</sup> Wilhelm Westecker: Krieg als historisches Schicksal. In: DNL, 1931, S. 216.

<sup>19</sup> Aus Rudolf G. Bindings Antwort auf einen Aufsatz Romain Rollands in der „Kölnischen Zeitung“, abgedruckt in: DNL, 1933, S. 474.

Zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaftsperiode nahm sich in starkem Maße die Germanistik der heroischen Kriegsliteratur an. Sie versucht, den ethischen und erzieherischen – und damit propagandistischen – Wert dieser Dichtung darzulegen, und berauschte sich an der Einheitlichkeit der heldischen Gesinnung:

Jeder, der sich mit der soldatischen Dichtung des Weltkriegs beschäftigt, steht unter dem Eindruck ihrer einheitlichen inneren Haltung. Die pazifistischen und böswillig-defaitistischen Kriegsbücher, die aus dem gemeinsamen Rahmen fallen, sind kein Gegenbeweis. Sie waren niemals Blut und Art von unserem Blut und unserer Art<sup>20</sup>.

Und:

Der unvergleichliche Gewinn, den sie aus den kriegerserschütterten Jahrhunderten davontrug, war in dem Bild des Helden beschlossen, der seine Kraft und Größe gerade im tragischen Untergang bewies. Dieses heroische Zielbild war als Charakterideal für jeden Mann gleichermaßen verpflichtend, es erhob den Krieger neben dem Bauern zum entscheidenden Träger germanischer Lebensart und verband den Helden, so einsam und auf sich gestellt er im Kampfe auch war, aufs innigste mit der blutsverwandten Gesamtheit<sup>21</sup>.

Ging es den „Romanen von gestern“ um die Gründe, die zum Kriege führten, hatten sie deshalb meist die Analyse der Vorweltkriegszeit zum Gegenstand, so wandten sich die völkisch-nationalsozialistischen Kriegsromane fast ausschließlich und mit Schwergewicht der zweiten Kriegshälfte, d. h. den großen Materialschlachten zu. Denn nach nationalsozialistischer Auffassung entzündet sich gerade an der Deutung dieser Kriegserfahrung ein Zeitverständnis, das in die Zukunft und auf den Neubeginn weist. Gerade die Auseinandersetzung mit dem Kriegsende macht diese Romane für die Nationalsozialisten zu Zeitromanen.

Die Dichtung der zweiten Kriegshälfte ist wesentlich bestimmt von den aufbauenden Kräften der Nachkriegszeit, d. h. vom Geist der sich bildenden Volksgemeinschaft. Denn in der Massenschlacht der Westfront wird die Daseinsbedingung des Soldaten so grundlegend verändert, daß sich der einzelne nur noch behaupten kann, wenn er getragen wird von der Gemeinschaft seiner Kameraden, vom Kameradschaftsgeist seiner Volksgenossen, die der gleichen zerstörenden Wut des Materials ausgesetzt sind<sup>22</sup>.

Und die Sinnfrage, die keine andere als positive Antwort zulassen will, evoziert den Heroismus als einzig mögliche Haltung:

sie (die Frontsoldaten – R. G.) zeigten sich dem Schicksal überlegen und rangen dem erschütternden Geschehen einen Sinn ab. In den abgründigen Tiefen, die der Krieg aufriß, offenbarten sich ihnen die höchsten Charakter- und Gemeinschaftswerte des Volkes. Durch die Lebensform, mit deren Hilfe sie sich gegenüber dem

---

<sup>20</sup> Arno Mulot: *Der Soldat in der deutschen Dichtung unserer Zeit*. Stuttgart 1938, S. 85.

<sup>21</sup> ebenda S. 1.

<sup>22</sup> Helmut Hoffmann: *Mensch und Volk im Kriegserlebnis*, dargestellt an typischen deutschen Dichtungen aus der Zeit des Weltkrieges. *Germanische Studien*, Heft 189, Berlin 1937, S. 9 f.

blutigen und tödlichen Schicksal behaupteten, legten sie den Grund zu einer dauerhaften völkischen Ordnung. Die Front, die monumentalste Ausprägung des Soldatentums aller Zeiten wurde zur Wurzel eines neuen Volkes.

Dies erklärt die einzigartige nationalpolitische Bedeutung der Weltkriegsliteratur<sup>23</sup>.

Die politisch-ideologische Relevanz der heroisierenden literarischen Weltkriegsdeutung für die Ausbildung nationalsozialistischen Gedankengutes wird an anderer Stelle noch deutlicher zum Ausdruck kommen. Wenden wir uns vorerst dem gegensätzlichen Typus des Dekadenzromans zu.

## 2. Exemplarische Analyse dekadenter Romane

Ausgewählt seien zwei Romane, nämlich Arthur Schnitzlers „Therese“ (1928) und Joseph Roths „Radetzky marsch“ (1932), die ein privates und ein geschichtliches Dekadenzphänomen erläutern. Das inhaltliche Problem des Verfalls zeigt sich in ihnen vor allem am absteigenden Lebenslauf des Helden. Ja, im Verfall des Helden wird das Heldische selbst fragwürdig. Der Romanheld ist kein sozial exponierter Mensch mehr – oder gerade seine Ausnahmestellung wird rasch korrigiert –, sondern sein Fall ist ein Fall unter Tausenden. Eingebettet in eine geschichtlich-soziologische Entwicklung, verdeutlicht sich an ihm nur, was überall geschehen kann. Verlangt man, wie es die Deutsch-Völkischen und Nationalsozialisten taten, von der Kunst einen erzieherischen Vorbildcharakter, geht man von einer primitiven Identifizierungstheorie aus, nach der beim Leser eines Romans über den „Verfall einer Familie“ (so der Untertitel von Thomas Manns „Buddenbrocks“) die Sehnsucht zu „versinken“ geweckt wird, dann muß man solche Dichtung natürlich ablehnen. Aber gerade dieser literaturtheoretische Ansatz wird von der modernen Literatur, deren Anfänge im Dekadenzroman liegen, in Frage gestellt.

### a) Arthur Schnitzler: „Therese“

Schnitzler, der von der völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritik besonders stark als Dichter der Dekadenz angegriffen wurde<sup>1</sup> und dessen morbide Thematik auch unabhängig von dieser politischen Wertung sein Werk der Dekadenzliteratur zugehörig macht, hat in seinem 1928 erschienenen Roman „Therese – Chronik eines Frauenlebens“ am Schicksal einer Frau etwas vom Wesen der Dekadenz einseitig werden lassen.

Der Roman ist nach einem umgekehrten Entwicklungsroman-Schema gebaut. Er zeigt, wie Therese Fabiani immer tiefer und tiefer sinkt bis zu einem erbarmungswürdigen Tod, und hat den Zerfall der Familie nicht erst zum Ziel, sondern zur Voraussetzung. Der Vater, oberitalienischer Herkunft, hat als Oberstleutnant der österreichi-

<sup>23</sup> Arno Mulot: a. a. O., S. 85 f.

<sup>1</sup> Alfred Rosenberg z. B. spricht im „Mythus“ (a. a. O., S. 365) vom „similichen Effektmacher Schnitzler“.

schen Armee seinen Abschied – wie er meint zu unrecht – bekommen und endet im Wahnsinn hinter den Mauern einer Anstalt. Die Mutter, eine kroatische Baroness, unzufrieden und enttäuscht vom Leben, gibt sich dem Romanlesen hin, gerät, nachdem ihr Mann in einer Irrenanstalt untergebracht ist, in merkwürdige erotische Gesellschaften, versucht, da der wirtschaftliche Stand der Familie nicht zum besten ist, ihre Tochter Therese an einen alten Grafen zu verkuppeln, und schreibt schließlich selbst Fortsetzungsromane für Zeitungen, dazu die Liebesbriefe ihrer Tochter mißbrauchend. Damit entfremdet sie sich immer mehr von ihren Kindern und überläßt sie ihrem eigenen Geschick. Neben der zu Beginn des Romans sechzehnjährigen Therese lebt noch deren drei Jahre älterer Bruder Karl im kleinen Salzburger Haushalt. Die geringe Pension des Vaters reicht für ein Leben in der Hauptstadt nicht mehr aus. Steht die Mutter dem Schicksal ihres Mannes teilnahmslos gegenüber, so versucht Therese wenigstens zu Beginn noch einen Kontakt mit ihrem Vater zu behalten. Doch verliert sich bald diese Beziehung, der Vater versinkt für die Familie, und jeder ist auf sich gestellt.

Karl macht sich als erster selbständig. Er geht nach Wien und studiert Medizin. Dort läßt er sich bald in die Politik ein und spielt eine führende Rolle in einer deutsch-nationalen Vereinigung. Später, zu Ansehen und Erfolg gelangt, vermeidet er es so gut wie möglich, mit seiner Schwester in Wien zusammenzutreffen. In seinem völkischen Radikalismus, seinem Antisemitismus zeigen sich politisch-zeitkritische Elemente, wie Schnitzler sie ausführlicher in seinem Roman „Der Weg ins Freie“ (1905–07) dargestellt hat.

Es ist bezeichnend, daß Schnitzler für seine Problematik eine Frau als „Heldin“ des Romans gewählt hat. Zu einer Zeit, da die Frau erst begann, sich zu emanzipieren, ist sie es besonders, die in leidender, passiver Weise ein Schicksal hinnehmen muß. Dabei ist Therese nicht unbedingt gleichgültig zu nennen. Schon früh keimt in ihr wegen der Verständnislosigkeit ihrer Mutter und deren Verkopplungsversuchen der Gedanke, nach Wien zu gehen und sich als Erzieherin und Privatlehrerin durchzuschlagen, um unabhängig zu sein. Aber diesem Willen fehlt von Anfang an die klare und bestimmte Gerichtetheit. Die soziale Umwelt stempelt die Frau zum Objekt einer von Männern und für Männer geformten Gesellschaft. So hat Therese keine eigene Lebensperspektive. Ihr zerrüttetes Elternhaus hat sie auch nicht in eine „Richtung“ gebracht, sondern ihre jugendlichen Verwirrungen eher noch vergrößert.

Der Zufall spielt in ihrem Leben eine weit bedeutendere Rolle als der eigene Vorsatz, sowohl in ihren erotischen und sexuellen Beziehungen als auch in ihrer beruflichen Stellung. Diese beiden Bereiche markieren im Roman am deutlichsten die Dekadenz. Die Richtungslosigkeit und das geistige Nichtbewältigen ihres Lebensansatzes drücken sich dabei vor allem in Thereses erotischen Beziehungen aus. Ihr Verhältnis zu Alfred Müllheim, einem Klassenkameraden ihres Bruders, der später auch Arzt in Wien wird, bleibt für sie trotz Alfreds idealistischer Liebesgeständnisse und Eheversprechungen wegen seiner Schüchternheit unerfüllt, und sie erliegt in dieser Verfassung gern und leicht der Verführung eines Offiziers.

Schon in diesen ersten Liebeswirren zeigt sich die Ambivalenz, die Thereses Lebensweg bestimmt. Typisch dafür ist die Entwicklung – oder besser gesagt Nicht-Entwicklung – ihrer Liebesbeziehungen zu Alfred.

Sie war fest entschlossen, das Haus zu verlassen, und am klügsten, dachte sie, wäre es wohl, über alle Berge zu sein, ehe der Leutnant von den Manövern wieder zurückkehrte. Von all dem, von Tatsachen wie von Erwägungen, wußte Alfred nichts. Er nannte sie weiter Liebste und Braut und redete wie von etwas durchaus Möglichem, ja geradezu Selbstverständlichem, daß er in sechs Jahren als Doktor der gesamten Heilkunde Fräulein Therese Fabiani zum Altar führen werde. Und wenn sie abends, wie es immer wieder geschah, auf jener Bank im Felde seinen Liebesworten lauschte und sie manchmal sogar erwiderte, glaubte sie beinahe selbst alles, was er, und manches von dem, was sie selbst sagte.

(Danach beginnt Kapitel 15)

Eines Morgens – nach einem Abend, der gewesen war wie so viele andere vorher – kam ein Brief von ihm. Nur ein paar Worte. Wenn sie sie läse, so schrieb er, säße er schon im Zug nach Wien; er hätte es nicht übers Herz gebracht, ihr das gestern abend zu sagen, sie möge es verstehen und verzeihen, er liebe sie unsagbar, er wisse in diesem Moment stärker als je, daß diese Liebe ewig währen würde. – Sie ließ das Blatt sinken, sie weinte nicht, aber sie war sehr unglücklich. Aus. Sie wußte, daß es aus war für immer. Und es war mehr unheimlich als traurig, daß sie das wußte und er nicht<sup>2</sup>.

Um die Ambivalenz nicht nur der Stimmungen, sondern auch der Entscheidungen aufzuzeigen, muß man diesen Text in Zusammenhang mit dem Ganzen sehen. Therese bleibt vorerst in Salzburg und flieht noch nicht vor Max, dem Leutnant, dem sie verfallen wird. Und das Bewußtsein des Endes ihrer Beziehungen zu Alfred bleibt nicht bestimmend. Sie wechseln weiter Briefe, sie fühlt ihr Verhältnis zu ihm trotz der Liebschaft mit Max nicht berührt, ja, später in Wien wird sie sogar eine Zeitlang mit Alfred zusammenleben. Während Alfreds Schwüre sich abkühlen zur Freundschaft und Hilfsbereitschaft und schließlich den sozialen Erfordernissen einer standesgemäßen Heirat – er heiratet eine Professorentochter – weichen.

Die bürgerliche Gemütskultur, in der Therese erzogen worden ist, reicht für ein Leben und die Bewältigung der Gefühlswelt einer auf sich gestellten Frau nicht aus. Schöngeistige und – von der Mutter her zu schließen – etwas kitschig-romantische Bildung, dazu das obligatorische Klavierspiel, geben kein Fundament, sich in der Welt, in die sich Therese versetzt sieht, zu orientieren. Trotz der Liebe entfremdet sie sich immer stärker der Welt und sinkt in ihre eigene Einsamkeit zurück:

Immer kam diese Einsamkeit über sie, wenn irgendwer sich ihr gegenüber besonders aufgeschlossen und vertrauensvoll zu geben vermeint hatte<sup>3</sup>.

In dieser Einsamkeit, in diesem bei sich Selbstsein, reduziert sie sich auf das Kreatürliche und Triebhafte, und zwar so sehr, daß sie in ihrer Verzweiflung in Wien sogar den Gedanken an Prostitution fassen kann. Das Sexuelle wird zum

<sup>2</sup> Arthur Schnitzler: Therese. Chronik eines Frauenlebens. In: Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften. Bd. 2, Frankfurt 1961, S. 648f.

<sup>3</sup> ebenda S. 659.

Refugium der Freude und zur einzigen Möglichkeit „menschlicher Beziehung“, dabei bleibt es ohne Frivolität und erwächst einfach aus der Not ihres Alleinseins und ihres Nicht-wissen-wohin.

Schließlich flieht sie doch aus Salzburg und nimmt in Wien im Laufe des Romans zahlreiche Stellen als Erzieherin in vornehmen und zerrütteten, in soliden und nur scheinbar glänzenden Familien an. Etwa zwei Dutzend solcher Stellungen werden im Roman beschrieben, aber es wird erwähnt, daß sie noch weit mehr Arbeitsverhältnisse innegehabt habe. Aber auch auf dieser beruflichen Seite wird das Objekt-hafte ihrer Existenz sichtbar. Kaleidoskopartig zieht die bürgerliche Gesellschaft in ihrer Brüchigkeit vorbei, ohne daß Therese einen echten menschlichen Kontakt findet. Dort, wo sie wirklich einmal zu den ihr anvertrauten Kindern Zuneigung gefaßt hat, wo sie meint, mit der Familie ein recht gutes Auskommen gefunden zu haben, wird sie dann durch eine oft rasch und unvermittelt eintretende Kündigung daran erinnert, daß sie ein Arbeitsverhältnis und keine menschlichen Beziehungen eingegangen ist.

Mehrere Liebhaber, die sie in dieser Zeit besitzt, machen sie auf diesen „Sklaven“-Zustand ihrer Existenz aufmerksam, und gelegentlich keimt auch bei Therese das Bewußtsein einer sozialen Ungerechtigkeit. Aber es wird nicht in die Klarheit und Bestimmtheit gebracht, die eine Änderung ihres Lebens herbeizuführen vermöchten. Was in diesen Stellungen an bürgerlichem Verfall Revue passiert, braucht nicht aufgeführt zu werden, aber es bildet den Hintergrund für den eigenen Verfall Theresens. Findet sie doch in der Gesellschaft ebensowenig wie in ihrem Elternhaus eine Richtung, die sie über sich hinaus weisen und ihr damit eine feste Haltung geben könnte. Die Welt, die Schnitzler hier schildert, bleibt ohne Horizont oder Transzendenz. Weder ein moralischer Überstieg über das Verhaftetsein an diese Welt noch ein religiöser Änderungsansatz wird bestimmend. Und wenn Therese auch mehrfach bei Kirchenbesuchen den Hoffnungsschimmer des Glaubens spürt, er bleibt letztlich doch fern und fremd wie alles um sie her. Auch der soziale Ansatzpunkt, gleichsam eine innerweltliche Transzendenz gewährend, aus der Richtung und Zielgebung eines auf veränderte Lebensbedingungen drängenden Daseins erwachsen könnte, bleibt unartikuliert. Das ändert sich nicht einmal, nachdem sie von einem halbverkommenen Maler-Musiker, Kasimir Tobisch, ein Kind bekommen hat. Auch dieses Kind wird ihr fremd, ja, sie hat es gar nicht haben wollen und in der Stunde der Geburt schon den Tod dieses Kindes erhofft. Da sie, um leben zu können, ihren Sohn Franz zu Pflegeeltern geben muß, entrückt und entfremdet sie sich auch ihm.

Zehn intime Liebesverhältnisse hat sie im Laufe der Jahre, aber sie bleiben eigentlich ohne tiefere Bedeutung für sie, sie schenken ein momentanes Glück und machen dann das Elend nur noch größer. Die Trostlosigkeit der Wiederholung greift Platz und deutet über den Verfall hinaus auf mythische Bereiche: Wiederholungen nicht nur der Liebe, sondern vor allem auch der Örtlichkeiten der Liebe, in deren Wiedersehen eine Art Aufhebung der Zeit durch den Raum entsteht. Entrückt der Zeit, ohne innere Entwicklung lebt Therese dahin in der Qual, weder

ganz versinken noch sich emporschwingen zu können. Die Vergangenheiten fließen ineinander, ohne sich zu Erfahrungen und Erkenntnissen zu verdichten.

Sie dachte an die Leute, mit denen sie hierhergefahren war und die nun im Hotel bei der Mittagstafel sitzen mochten, sie dachte an Max, an Alfred und endlich an den fremdesten unter all diesen Fremden, an Kasimir, von dem sie ein Kind unter dem Herzen trug und der ihre letzten Briefe nicht beantwortet hatte. Aber wenn er ihr auch weniger fremd gewesen wäre, was konnte er ihr helfen? *Mit* seiner Liebe und *ohne* seine Liebe – sie war in gleicher Weise allein<sup>4</sup>.

Auf einer bestimmten Stufe des Verfalls angekommen, hört die Entwicklung auf und macht einem immer gleichbleibenden Zustand Platz. Die Stellungen kommen und gehen, die Liebhaber desgleichen. Dort erkennt sie einen Ort, wo sie schon einmal mit einem anderen war, sie spürt die Traurigkeit eines Geliebten, der sich dann erschießt, und die Gleichgültigkeit der meisten anderen. Ihr Umgang sind Bonnen und Erzieherinnen, Hauslehrerinnen, mehr Typen als Individuen, abwechslungslos und immer gleich. Als sie in der Schwangerschaft Zeit zum Nachdenken und zur Überprüfung ihres Geschicks hat, heißt es:

Sie las keine Bücher mehr, immer nur die Zeitung, diese aber vom ersten bis zum letzten Wort, ganz mechanisch, ohne am Ende eigentlich zu wissen, was drin stand. Dann versuchte sie sich wohl die verschiedenen Menschen in ihre Erinnerung zurückzurufen, die bisher in ihrem Leben bedeutungsvoll gewesen waren. Aber es gelang ihr selten, die Gedanken auch nur für kurze Zeit fest an eine bestimmte Gestalt zu heften; jede entschwebte ihr gleich wieder, und so geisterten sie alle durcheinander, traumhaft, fremd und fern. Mit sich selbst erging es ihr kaum anders. Wieder einmal kam sie sich gleichsam abhanden, sie faßte ihr Schicksal, sie faßte ihr Wesen nicht mehr; –<sup>5</sup>

Einen Bezug zur Zeit und zu Entwicklungen überhaupt gibt es nur noch durch ihren Sohn Franz. Je älter er wird, desto nachteiligere Charaktereigenschaften machen sich bemerkbar. Schließlich wird er, der zu keinem Beruf Ausdauer hat, Zuhälter und Dieb, der seiner Mutter die letzten ersparten und von ihrer Mutter geerbten Gulden entlockt, aber dennoch im Gefängnis landet. Müde und schwach erträgt Therese die gelegentlichen Besuche ihres Sohnes. Sie hat nicht die Kraft, ihn zu ändern, und so wächst in ihr ein Bewußtsein der Schuld ihm gegenüber. Ein letztes Scheitern eines Liebesverhältnisses zum Vater einer Schülerin, der als Witwer, nachdem seine Tochter geheiratet hat, Therese ehelichen und für Franz eine Amerika-Überfahrt finanzieren will, wirft sie auf sich selbst zurück. Drei Wochen vor der Hochzeit stirbt Wohlschein, und sie befindet sich in der gleichen Situation wie vorher. Ihre vielfältigen Versuche, Franz aus ihrem Gesichtskreis zu entfernen, sind gescheitert. Im Gegenteil, er kommt und bedroht sie, ja, er würgt sie sogar, und zwar so sehr, daß sie an den Folgen seiner Gewalttaten stirbt, arm und allein, nur von Alfred noch einmal besucht. Aber in dieser Stunde erkennt sie ihre Schuld an ihrem Kind, das sie eigentlich gar nicht haben wollte, und fühlt sich

<sup>4</sup> ebenda S. 690.

<sup>5</sup> ebenda S. 710.

durch die Erkenntnis der Schuld befreit. Sie bittet Alfred vor Gericht auszusagen, daß Franz nur an ihr vergolten hätte, was sie ihm angetan habe.

Und Alfred fühlte, daß das Bewußtsein ihrer Schuld in dieser Stunde sie nicht bedrückte, sondern befreite, indem ihr nun das Ende, das sie erlitten hatte oder erleiden sollte, nicht mehr sinnlos erschien. So versuchte er es gar nicht mit Worten der Beruhigung und des Trostes, die in dieser Stunde ihren Sinn nicht erfüllt hätten; denn er ahnte, daß sie den Sohn, der ihr so lange ein Verlorener gewesen war, gleichsam wiedergefunden, in dem Augenblick, da er zum Vollstrecker einer ewigen Gerechtigkeit geworden war<sup>6</sup>.

Dieser Dekadenzroman macht dreierlei deutlich: Einmal zeigt er im Verfall der Familie Fabiani und dem sozialen und moralischen Abstieg Thereses eine äußerliche Dekadenz. Sie wird aber indirekt hervorgerufen und gespiegelt vom Verfall der bürgerlichen Welt zur Zeit einer ganz bestimmten geschichtlichen Epoche. Therese erlebt vor allem als Erzieherin die menschliche Selbstentfremdung in der Erziehung, die zu einem reinen Arbeitsverhältnis geworden ist, und sie erfährt die Selbstentfremdung in der Liebe, die als animalisch-triebhaftes Verhältnis deutlich macht, wie so ganz richtungslos alles dahintreibt. Unterstrichen wird dieser Zug durch den weiblichen, d. h. passiven „Helden“ Therese.

Zweitens wird gezeigt, daß der Verfall, die Dekadenz, von sich aus zu einer perpetuierlichen Wiederholung der Zustände und Situationen führt. Das Immergleiche aber deutet auf die Seinsform des Mythischen, das sich aus der Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit heraushebt, bei Schnitzler aber zur Vollendung der Trostlosigkeit und Ausweglosigkeit dargestellt wird und keine Verklärung erfährt.

Drittens zeigt der Schluß einen moralischen Ansatz zur Überwindung der Dekadenz im Verantwortungsbewußtsein des einzelnen, hier Theresens für ihren Sohn. Dekadenz ist nicht frei von Schuld, oder besser: der Dekadenz der geschichtlichen Weltentwicklung nachzugeben, sich in ihr zu verlieren und keine persönlichen Anstrengungen zu machen, sich aus dem puren Getriebensein, aus Zufall und Geschehenlassen zu befreien, ist persönliche Schuld. Aber die Erkenntnis dieser Schuld, die einzige Erkenntnis, die Therese wirklich in Klarheit leistet, ist Befreiung. Sie ist Befreiung, gerade weil sie für Therese die Zeit und den Zeitbezug in der Stunde ihres Todes wieder in ihre Seele zurückholt, weil die mythische Trostlosigkeit an einem Punkt durchbrochen wird, nämlich in der Erinnerung an den Wunsch während ihrer Niederkunft, ihr Kind möge tot sein. Damit stellt der Zeitbezug innerhalb der Welt einen Zusammenhang her, der verantwortet werden muß. Die Dekadenz muß also nach rückwärts im Vollzug der Aufdeckung von Schuld – allgemeiner oder individueller – bekämpft werden.

Dem Fehlen einer Gerichtetheit im Roman entspricht aufs genaueste die Darstellungsweise. Sie ist impressionistisch, schwebend, ambivalent und in der Struktur den Zufall nachahmend, indem der Roman lose und reihend additiv Episode an Episode hängt. Wenn man den Schluß ausnimmt, dann gibt es in der Darstellung

<sup>6</sup> ebenda S. 880.

nichts anderes als das feststellbare Faktum, als das „So ist es“, und die Kunst Schnitzlers besteht darin, die Stimmungen solcher Faktizität, wie Vergänglichkeit, Vergeblichkeit und Abschied, zu evozieren.

b) *Joseph Roth: „Radetzky marsch“*

Dieser Roman akzentuiert das Dekadenzproblem stärker auf der Seite der Geschichte. Das Leben der Familie Trotta wird mit dem Leben Kaiser Franz Josephs verbunden. Am Schicksal der Trottas und ihrer Verbindung zum Kaiser wird die geistige Verfassung der österreich-ungarischen Doppelmonarchie vor dem Ersten Weltkrieg erhellt und zugleich etwas von den Gründen einsichtig gemacht, die zur Katastrophe und zum Untergang Österreich-Ungarns geführt haben.

Das Geschick der Trottas und das des jungen Kaisers kreuzen sich in der Schlacht von Solferino 1859, in der der Leutnant Joseph Trotta dem Kaiser das Leben rettet und selbst verwundet wird. Dieses Ereignis reißt Joseph Trotta, bald geadelt und dann in den Freiherrnstand erhoben, aus seinen kleinen slowenischen Verhältnissen heraus und macht ihn, einen unauffälligen Durchschnittsmenschen, plötzlich zum Helden. Aber schon darin liegt der Keim des Verfalls. Die naive, nicht zweifelnde Gläubigkeit, mit der Trotta zu Kaiser und Reichsordnung steht, wird durch das, was man mit seiner Tat macht, erschüttert. In den Lesebüchern seines Sohnes Franz findet er eine aufgebauschte und dramatisch zugespitzte Geschichte vom „Helden von Solferino“, wie er selbst jetzt immer genannt wird. Aber er erkennt weder sich noch den Kaiser in dieser Geschichte. Sie entspricht nicht der Wirklichkeit. Das wird für Trotta zu einem moralischen Problem von Wahrheit und Lüge.

Seine Beschwerde, die er schließlich selbst dem Kaiser vorträgt, verschafft ihm Einsicht in die Abhängigkeit des Kaisers, der ohne seine Minister und Räte selbst nichts unternehmen kann. Der Kaiser erscheint in völliger Resignation. Und von Trotta heißt es:

Vertrieben war er aus dem Paradies der einfachen Gläubigkeit an Kaiser und Tugend, Wahrheit und Recht, und, gefesselt in Dulden und Schweigen, mochte er wohl erkennen, daß die Schlaueheit den Bestand der Welt sicherte, die Kraft der Gesetze und den Glanz der Majestäten<sup>7</sup>.

Mit der Lüge ist das erste Symptom des Verfalls angezeigt und mit der Erschütterung der gläubigen Einfalt Trottas die weitere Entwicklung vorgezeichnet. So wie er vom väterlichen Herkommen gelöst und herausgerissen auf sich selbst gestellt wird, so ist die sittliche und soziale Verfassung um ihn herum substanzlos, ein Werk der Schlaueheit, ein Machwerk, kein gewachsenes, aus sich selbst bestehendes Sein. Kaiserglanz, Wahrheit und Recht *scheinen* nur von selbstverständlicher Gültigkeit.

Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr; es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. —<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Joseph Roth: Radetzky marsch. In: Werke in drei Bänden. Köln 1956, Bd. 1, S. 12.

<sup>8</sup> Nietzsche, a. a. O., S. 20.

In dieser dekadenten Weltsituation bleibt als Ergebnis nur noch ein großes Schauspiel, dessen Akteure vom Vorstellen, vom Schein und von Äußerlichkeiten leben.

Zwar rettet der alte Trotta sich selbst noch, indem er sich auf die böhmischen Güter seiner Frau zurückzieht und dort wieder wie ein einfacher Bauer für sich dahinlebt, um mit der Väter Lebensweise verbunden zu bleiben, aber Kind und Enkel kann er die Auseinandersetzung mit der verwandelten Welt nicht ersparen.

Dem Kaiser kommt im ganzen Roman eine besondere Stellung zu. Es ist auffällig, daß fast immer, wenn von ihm gesprochen wird, ein Vergleich mit Gott sich einstellt. Der Kaiser hat für die weltliche Ordnung der Habsburgischen Monarchie dieselbe „Funktion“ wie Gott für den gesamten Weltzustand. Er ist Richtpunkt und letzte Verlässlichkeit. Erst dieser Richtpunkt gibt der Welt ihre Ordnung, gibt dem Staat sein hierarchisches Gepräge. Die Attribute, die dem Kaiser zugesprochen werden, sind die, die man Gott zuspricht. Wie dieser, läßt auch der Kaiser unmerklich seine Gnade walten, hier im Roman etwa über den Trottas, und zwar auch dann noch, als Joseph Trotta das Militär verlassen hat. Später, als der Enkel des Helden von Solferino, Carl Joseph, in eine kritische Situation geraten ist, kann sein Vater zum Kaiser gehen „wie ein Kind in der Not zu seinem Vater“<sup>9</sup>

Ist das Bild des Kaisers mit dem Gottes verwoben, dann bekommt die Weltsituation, in der die Stellung des Kaisers fragwürdig wird, exemplarischen Charakter; denn damit wird zugleich die Position Gottes erschüttert. Diesen Zusammenhang legt der Graf Chojnicki, einer von Carl Josephs Freunden, dar, der schon lange den Zerfall der Monarchie und damit die Grundlagenveränderung der bestehenden Weltsituation spürt:

Aber sie (die Monarchie – R. G.) zerfällt bei lebendigem Leibe. Sie zerfällt, sie ist schon zerfallen! Ein Greis, dem Tode geweiht, von jedem Schnupfen gefährdet, hält den alten Thron, einfach durch das Wunder, daß er auf ihm noch sitzen kann. Wie lange noch, wie lange noch? Die Zeit will uns nicht mehr! Diese Zeit will sich erst selbständige Nationalstaaten schaffen! Man glaubt nicht mehr an Gott. Die neue Religion ist der Nationalismus. Die Völker gehn nicht mehr in die Kirchen. Sie gehn in nationale Vereine. Die Monarchie, unsere Monarchie, ist gegründet auf die Frömmigkeit: auf den Glauben, daß Gott die Habsburger erwählt hat, über so und so viel christliche Völker zu regieren. Unser Kaiser ist ein weltlicher Bruder des Papstes, es ist seine K. u. K. Apostolische Majestät, keine andere wie er: apostolisch, keine andere Majestät in Europa so abhängig von der Gnade Gottes und vom Glauben der Völker an die Gnade Gottes. Der deutsche Kaiser regiert, wenn Gott ihn verläßt, immer noch; eventuell von der Gnade der Nation. Der Kaiser von Österreich-Ungarn darf nicht von Gott verlassen werden. Nun aber hat ihn Gott verlassen!<sup>10</sup>

Die Donaumonarchie bekommt darum eine repräsentative Bedeutung für die Geschichte, weil in ihr und mit ihrem Schicksal in ganz entscheidendem Maße eine alte Welt mit ihren Ordnungen zugrunde geht. Dieser Zerfall ist eine Zersplitterung. Das wird sichtbar am nationalstaatlichen Auseinanderfallen des Reiches.

<sup>9</sup> Roth, a. a. O., S. 253.

<sup>10</sup> ebenda S. 150.

Zersplitterung aber tritt dort auf, wo das Ganze, das alle Einzelemente zusammenzuhalten vermochte, an Substanz verliert. Der Gott, an den keiner mehr glaubt, „ist tot“ nach Nietzsches Wort, und der Kaiser, der sich im Regiment halten läßt mit Hilfe der pädagogischen Lüge vom Helden von Solferino, ist nicht mehr aus der Wirklichkeit eines Weltverständnisses heraus Kaiser, sondern er spielt eben nur noch den Kaiser.

Wo nicht mehr aus der Einfalt des Ursprungs gelebt wird, wo der Grund des Seins sich entzogen hat, da bleibt allein die schauspielerische Repräsentanz übrig. Diesen Zug arbeitet der Roman in ganz besonderer Weise heraus. Vornehmste Art der Repräsentanz ist das Bild. Im Bilde verehren Religionen ihre Götter, im Bilde ist die Anwesenheit des Abgebildeten zu finden. Durch das Bild ist die Gegenwart des Göttlichen repräsentiert. Aber das Kaiserbild, das im „Radetzkymarsch“ überall in der Monarchie zu finden ist, ist nicht das einmalige Götterbild, es ist ein Produkt einer unaufhörlichen Reproduktion. Die Allgegenwart des Kaisers im Bild ist vom Geist – oder von der Dämonie – technischer Wiederholung geschaffen.

Sein Bild hing an der Wand des Casinos, eine merkwürdige Art von einem Opfer, das ein Gott sich selber darbringt. . . Seine Augen – früher einmal hatten sie an sommerlichen Ferienhimmel erinnert – bestanden nunmehr aus einem harten, blauen Porzellan. Und es war immer noch der gleiche Kaiser! Daheim, im Arbeitszimmer des Bezirkshauptmanns, hing dieses Bild ebenfalls! Es hing in der großen Aula der Kadettenschule. Es hing in der Kanzlei des Obersten in der Kaserne. Und hunderttausend Mal verstreut im ganzen weiten Reich war der Kaiser Franz Joseph, allgegenwärtig unter seinen Untertanen, wie ein Gott in der Welt. Ihm hatte der Held von Solferino das Leben gerettet. Der Held von Solferino war alt geworden und gestorben. Jetzt fraßen ihn die Würmer. Und sein Sohn, der Bezirkshauptmann, der Vater Carl Josephs, wurde auch schon ein alter Mann. Bald werden auch ihn die Würmer fressen. Nur der Kaiser, der Kaiser schien eines Tages, innerhalb einer ganz bestimmten Stunde, alt geworden zu sein; und seit jener Stunde in seiner eisigen und ewigen, silbernen und schrecklichen Greisenhaftigkeit eingeschlossen zu bleiben, wie in einem Panzer aus ehrfurchtgebietendem Kristall. Die Jahre wagten sich nicht an ihn heran. Immer blauer und immer härter wurde sein Auge. Seine Gnade selbst, die über der Familie Trotta ruhte, war eine Last aus schneidendem Eis. Und Carl Joseph fror unter dem blauen Blick seines Kaisers.<sup>11</sup>

Die Attribute, mit denen hier der Kaiser beschrieben wird, sind solche des Todes. Erstarrung und Leblosigkeit kennzeichnen den Kaiser. Er lebt nicht mehr aus einer tragenden und lebendigen Welt- und Wertvorstellung heraus. Aber gerade weil er kein Leben mehr in sich zu haben scheint, weil er der Zeit entrückt ist, ist er ewig. Das Nur-Repräsentative zerschneidet die Verbindung zum Leben, alterslos, immer gleich, auf allen Bildern identisch, ersteht dem Repräsentativen ein mythischer Zug. Er äußert sich in der bloßen Form, die der Kaiser nur noch darstellt und die von ihm gelöst existieren könnte. Sie ist nachahmbar.

So nimmt der Bezirkshauptmann Franz von Trotta und Sipolje, der Sohn des Helden von Solferino, im Laufe des Romans immer mehr die äußere Gestalt des Kaisers an und stirbt folgerichtig 1916 einige Wochen nach dem Kaiser. Die Identität

<sup>11</sup> ebenda S. 64f.

fikation, ermöglicht durch die bildhafte Repräsentanz, die formale Wiederholung, alles das weist – wie gesagt – auf mythische Elemente hin, denen wir später noch einmal besondere Aufmerksamkeit schenken wollen. Wie hier der Formalismus einer Welthaltung zu verstehen ist, wird an Franz von Trotta deutlich. Ursprünglich labil und empfindsam angelegt, befreundet mit einem Maler Moser, der als Künstler etwas vom brodelnden Untergrund der Welt spürt, ist er als Jurist den Erfahrungen vom Brüchigwerden der Welt durch äußerste Strenge gegen sich selbst entgegengetreten. Pedanterie und Pflichterfüllung sichern ihn ab gegenüber den Gefährdungen einer rissig gewordenen Welt. Durch Selbsterziehung erlangt er eine Uner-schütterlichkeit, die aber eben formal begründet wird und nicht einer tiefen gläubigen Verwurzelung entspringt. Anstatt sich ins Leben und in die Wirklichkeit einzulassen, baut er sich eine eigene Welt. Er kapselt sich ein, weil er nur so einen Halt finden kann. Darin liegt aber das Eingeständnis seiner Ohnmacht und einer Wirklichkeitsflucht. Immer wieder gefährdet – etwa beim Tode seines Dieners Jacques –, gelingt es dem Bezirkshauptmann sich zu bewahren. Das Kaiserbild wird zur Schablone. Es gibt ohne geistigen Grund Halt, so wie der Kaiser selbst seine Haltung findet, indem er sich und sein Amt repräsentiert, ein „Opfer, das ein Gott sich selber brachte“.

Für die Trottas ist ein Leben ohne einen äußeren Halt nicht möglich. Der junge Carl Joseph erfährt das am deutlichsten. Er ist nichts als der Erbe. Kränklich, trägt er auf seinen schwachen Schultern die Last, der Enkel des Helden von Solferino zu sein. Seine passive Lebenseinstellung paßt gar nicht zum militärischen Beruf, den er eingeschlagen hat. Und so gerät er auch in eine Reihe von Spannungen, die er nicht bewältigen kann. Aber gerade durch diese gewisse Ausnahmestellung hat Carl Joseph menschliche Beziehungen zu sozialen Außenseitern aller Klassen: zu seinem Burschen Onufrij, zum jüdischen Regimentsarzt Demant, zum weltreisenden Grafen Chojnicki und zum Maler Moser, dem Jugendfreund seines Vaters. Alle diese Menschen spüren aufgrund ihrer sozialen Sonderstellung, die sie nicht in das feste Korsett eines bestimmten sozialen Verhaltens zwingt, die labile Lage der K. u. K.-Monarchie. Demgegenüber gibt das Militär noch fraglose Sicherheit. Ähnlich wie in Brochs Roman „Pasenow oder die Romantik“ hält die Uniform eine gewisse Distanz zum wirklichen Leben, gibt sie dem Leben Form und Festigkeit, während die anderen Menschen schutzlos dem Krisenbewußtsein ausgeliefert sind.

Was Carl Joseph dennoch eine Zeitlang aufrecht hält, ist das Bild seines Großvaters, das er in einem Porträt von Moser vor seinen Augen hat. Aber gerade vor diesem Bild beweist sich, daß er selbst keine eigene Persönlichkeit mehr ist. Bei jeder eigenen Handlung stellt er sich die Frage, wie wohl der Großvater gehandelt haben würde. So scheitert – obwohl er ein Trotta ist – seine militärische Karriere, er nimmt kurz vor dem Ersten Weltkrieg seinen Abschied. Bei Kriegsbeginn wird er dann schließlich wieder eingezogen, und er fällt gleich am Anfang des Krieges, als er für seine Soldaten Wasser holen will, also bei einer schlichten, einfachen Tätigkeit der Kameradschaft, frei vom heldischen Anspruch und ohne Vergleich zur Tat seines Großvaters, ein namenloser „Held“ des neuen Massenkrieges.

Wieder ist es ein Bild, diesmal das des Helden von Solferino, das prägt und bestimmt. Aber die Zerrissenheit der Welt spiegelt sich besonders gut auf dieser starren Folie des Vorbilds. Und dann beginnt gar das Bild sich aufzulösen. Als der Bezirkshauptmann nicht mehr in der Lage ist, seinem Sohn in dessen Verwicklungen beizustehen, zeigt sich, daß die Nachahmung eines Vorbildes nicht mehr genügt, um in der verwandelten Welt zu bestehen.

Er verließ die Kanzlei, den Brief in der Hand, er ging ins Herrenzimmer. Hier entzündete er alle vorhandenen Lichter, die Stehlampe in der Ecke und die Hängelampe am Suffit und stellte sich vor dem Porträt des Helden von Solferino auf. Das Angesicht seines Vaters konnte er nicht deutlich sehen. Das Gemälde zerfiel in hundert kleine ölige Lichtflecken und Tupfen, der Mund war ein blaßroter Strich und die Augen zwei schwarze Kohlensplitter. Der Bezirkshauptmann stieg auf einen Sessel (seit seiner Knabenzeit war er nicht auf einem Sessel gestanden), reckte sich, stellte sich auf die Zehenspitzen, hielt den Zwicker vor die Augen und konnte gerade noch die Unterschrift Mosers in der Ecke rechts auf dem Porträt lesen. Er stieg ein wenig mühsam wieder hinunter, unterdrückte einen Seufzer, wick, rückwärts schreitend, bis zur Wand gegenüber, stieß sich heftig und schmerzlich an die Kante des Tisches und begann, das Bild aus der Ferne zu studieren. Er löschte die Deckenlampe aus. Und im tiefen Dämmer glaubte er, das Angesicht seines Vaters lebendig schimmern zu sehen. Bald näherte es sich ihm, bald entfernte es sich, schien hinter der Wand zu entweichen und wie aus einer unermeßlichen Weite durch ein offenes Fenster ins Zimmer zu schauen. Herr von Trotta verspürte eine große Müdigkeit<sup>12</sup>.

Diese Dingsymbolik, in der sich das zerfallende Welt- und Lebensbild der Trottas und, mit ihnen verbunden, das der Habsburger Monarchie ausdrückt und erst im Dämmer der Vergangenheit wieder zum Leben erweckt werden kann, ist kennzeichnend für den Darstellungsstil Roths. Ihm müssen wir später noch einige Bemerkungen widmen.

Wenn wir versuchen, die Züge der Dekadenz dieses Romans zusammenzustellen, so ergeben sich auffallende Ähnlichkeiten zu Schnitzlers „Therese“. Eine untergehende Welt, hier die der Habsburger Monarchie, spiegelt sich in einem immer lebensuntüchtiger werdenden Dasein. Vor allem Carl Joseph von Trotta macht das Scheitern und die Gestaltungs- und Erkenntnisschwäche eindrucksvoll sichtbar. Er ist ein passiver Held, voller Probleme, aber ohne selbst zu Lösungsmöglichkeiten zu gelangen. Seine Schüchternheit Frauen gegenüber – er ist nur Gegenstand von Verführungen, nicht selbst Verführer –, das Unvermögen aus eigenen Quellen und nicht nur nach Vorbildern zu leben, der problematisch-reflektierende Grundzug, wobei er sich gleichwohl nie selbst durchschaut, die Unfähigkeit, Entscheidungen zu fällen, das sind seine wichtigsten Merkmale. Welt und Kaiserreich sind ohne Glaubenskraft, inneren Sinn und ohne Zukunftshorizont. Was dem Menschen bleibt, ist ein Schauspielerdasein, gepaart mit einer grundsätzlichen Resignation. Die neuen gesellschaftlichen Phänomene, die auftauchen, vor allem die Sozialdemokratie und das Nationalitätenproblem, bleiben ohne Ort in der alten Hierarchie, können nicht

<sup>12</sup> ebenda S. 226 f.

eingeschmolzen werden, sondern setzen sich durch, gerade indem sie die alte Welt, die sie nicht wahrhaben will, sprengen. Die neue pluralistische Gesellschaft bedarf weder der Hierarchie mit einem Kaiser als Fixpunkt (dabei kommt auch die alte Gottesvorstellung ins Wanken), noch des pädagogischen Leitbildes eines Heldenkultes. Und auch in diesem Roman leuchtet in der Hilfsbereitschaft und dem Tod Carl Josephs für seine Kameraden etwas auf, was – wie die Erkenntnis von der Lesebuch-Lüge – die reine Dekadenz durchbricht. Beide Zentralstellen, die wie eine Klammer den Roman umfassen, verweisen auf einen Bereich der Wahrhaftigkeit und Redlichkeit, der mitmenschlichen Verantwortung in der Schlichtheit eines „unheldischen“ Tuns, eines Handelns, das sich fügt in die Anspruchslosigkeit als einem neuen Ethos der demokratischen Massengesellschaft.

### c) *Geschichtsverständnis und Dekadenzroman*

Die exemplarisch untersuchten Dekadenzromane sind Zeitromane, d. h., sie sind bezogen auf eine konkrete Zeitwirklichkeit, sei es auf die Geschichte der sterbenden Habsburger Monarchie oder auf den alltäglichen Lebensweg einer Frau in der modernen bürgerlichen, aber noch nicht voll emanzipierten Gesellschaft. Zugleich spiegelt sich aber nicht nur in den Geschichten selbst, die hier erzählt werden, sondern auch in der Art, wie sie erzählt werden, ein ganz bestimmtes Geschichtsverständnis.

Die Dekadenzromane treten zu einer Zeit auf, in der das Wertgefüge einer alten Weltordnung zerfällt, in der Ziel- und Sinnvorstellungen zu verblässen beginnen und der Fortschrittsoptimismus des 19. Jahrhunderts der Problematik einer Entwicklung zur modernen Massengesellschaft weicht. Sie halten an der Schwelle des europäischen Nihilismus, gestalten dessen erste Erfahrung und versuchen, einen Ansatz zu seiner Überwindung aufzuzeigen.

Aber nicht nur thematisch, sondern auch von der Struktur der Erzählung her werden diese Romane geschichtlich relevant. Fand der Aufstieg einer bürgerlichen Kultur seine Entsprechung im Entwicklungs- und Bildungsroman, auf dessen Grundzüge später noch näher eingegangen wird, so markiert der Dekadenzroman das einstweilige Ende dieser Romangattung. Aber das Ende dieser literarischen Gattung zeigt sich darin, daß die Dekadenzromane formal am Entwicklungsschema mit einer lebensgeschichtlichen Kontinuität für die Hauptfiguren (Therese – Chronik eines Frauenlebens) festhalten, aber so eben, daß die Entwicklung nicht mehr zu irgendeinem Ziel oder Sinn, zu Bildung oder Welterfahrung, führt, sondern in der Verstrickung der Hauptpersonen in die Geschichte und deren Verfallserscheinungen eine eigene Verfallskurve zeitigen. Entwicklung nicht als Aufstieg, sondern als Abstieg verstanden, eine Umkehrung der Gerichtetheit der Entwicklungsromane, das führt die Dekadenzromane an die Grenze einer Sinnerfahrung geschichtlichen Daseins überhaupt, einem Problem also, das den ganzen Zeitraum unserer Untersuchung überschattet.

Es bleibt vor allem zu fragen, welche Momente das Verhältnis der Dekadenzromane zur geschichtlichen Wirklichkeit bestimmen und welche Konsequenzen

sich für die Lesehaltung solchen Romanen gegenüber ergibt, d. h., worin ihr Wert und ihre Bedeutung liegen.

Auffallend ist da zunächst die große Rolle, die der Zufall<sup>13</sup> im Roman und in der Entwicklung des Romanganzes spielt. Es wurde ersichtlich, daß dem Dekadenzroman jeder transzendente Überstieg, jede übergreifende Richtungsgebung und damit eine das Ganze haltende Perspektive verlorengegangen ist. Die einheitliche Ganzheit ist zerfallen oder wird gerade in ihrem Zerfall sichtbar gemacht. Ein über das Werk hinausweisender Fixpunkt gäbe dem Kunstwerk seine innere Notwendigkeit. Am deutlichsten ist das beim klassischen Drama zu erkennen, dessen Teile ganz vom Schluß und seiner Aussage her in die Notwendigkeit eines Ganzen gezwungen werden. So kann ein Erzähler wie Jean Paul jede Dichtung, die ein notwendiges Ganzes zur Darstellung bringt, „dramatisch“ nennen. Wie weit der Roman als Gattung je schon gegen diesen Gattungsbegriff entwickelt worden ist, soll hier nicht untersucht werden. Vielleicht liegt aber darin doch ein Grund mit für die lange Mißachtung, die er als Kunstform erfahren hat.

Der Zufall, wie er beispielhaft das Leben der Trottas durch die Verknüpfung mit dem Kaiserhaus in der Schlacht von Solferino bestimmt, und die Zufälle, die Therese Fabiani durch das Leben stoßen, zielen auf eine genauere Abbildung des Lebens als jede – wie auch immer geartete – mit Notwendigkeit betriebene Stilisierung. Der Zufall spielt dort eine größere Rolle, wo das Leben alltäglich ist und wo der einzelne nicht durch privilegierte Geburt, Berufung oder andere exemplarische Faktoren schon eine Ausnahmestellung innehat.

Damit berühren wir einen anderen Punkt: der Darstellung des Alltags. Keine herausragenden Ereignisse, sondern das Gewöhnliche wird geschildert. Für den Zeitroman der zwanziger Jahre muß das heißen, daß gesellschaftliche Probleme des Übergangs zur demokratischen Massengesellschaft und zum gesellschaftlichen Pluralismus zum Thema der Literatur werden.

Integrierung des Zufalls in das Kunstwerk und die Darstellung der Alltagswelt geben aber auch besondere künstlerische Probleme auf. Etwas vereinfacht könnte man sagen, daß es kein exemplarisches Menschsein mehr gibt, das stellvertretend durch eine Person einen bestimmten Weltzustand und eine bestimmte Zeitsituation verdeutlichen könnte. Literarisch gesprochen heißt das, daß die Zentralfigur in diesen Romanen nur noch in einem formalen Sinne „Held“ ist, personaler Bezugspunkt, an dem und mit dem die Wirklichkeit erfahren wird, aber so wenig einmalig, daß sie austauschbar erscheint.

---

<sup>13</sup> Gerade die Integration des Zufalls im modernen Kunstwerk wird von den völkisch-nationalsozialistischen Literaturtheoretikern immer wieder angeprangert. Walther Linden demonstriert diese Einstellung am Werk Remarques: „Die Religion Remarques ist – der Zufall, ob man mit dem Leben davon kommt oder nicht. Vernichtet, freudlos gemacht ist dieses ‚Leben‘ sowieso. Eine ganze ähnlich gerichtete Literatur schließt sich Remarque an: die Ludwig Renn, Ernst Glaeser, Arnold Zweig usw. Das große Ringen wird zur Posse, zum Sinnlosen ohne Wert und Ziel.“ Aus: Walther Linden: Volkhafte Dichtung von Weltkrieg und Nachkriegszeit. In: Zeitschrift für Deutschkunde, 1934, S. 6f.

Die Absage des Helden von Solferino an das Heldentum, wie es in der Lesebuch-Lüge zum Vorschein kommt, ist symptomatisch und wird von Roth noch dadurch unterstrichen, daß gerade diesem zufälligen „Noch-Helden“ nur wenige Seiten des Romans gewidmet werden, während dem pedantisch-alltäglichen Bezirkshauptmann, dessen Leben von der Gleichförmigkeit beherrscht wird, oder gar dessen Sohn Carl Joseph ein viel größerer Raum zugemessen wird. Ja, das Schicksal Carl Josephs ist eigentlich eine immer wieder neue Auseinandersetzung mit dem herkömmlichen Heldenbegriff, wie ihn sein Großvater verkörpert zu haben scheint, dem er nicht gewachsen ist und dessen Anspruch es mit sich bringt, daß er nicht zu sich selbst findet.

Nicht weniger typisch ist es, daß Schnitzler zum „Helden“ seines Romans eine Frau macht. Die durch die gesellschaftliche Situation bedingte Passivität läßt Therese als einen idealen Brechungspunkt für die skizzierte Wirklichkeit erscheinen. Das Leben schreibt die Geschichte, nicht der Held gestaltet sie. Die Ohnmacht des modernen Menschen angesichts seines kleinen Spielraums von Wirkungsmöglichkeiten kommt hier zum Ausdruck, und es wird sinnfällig, daß es mehr auf das geschichtliche und gesellschaftliche Sein als auf die austauschbaren Personen ankommt.

Die Problematik, der sich die Dichtung gegenüberieht, will sie Alltägliches, also Unprofilirtes und immer Gleiches darstellen, ist immens. Kunst hat von sich aus ja nur die Möglichkeit, konkret am einzelnen etwas aufzuzeigen, ihr ist der Weg zur Allgemeinheit theoretischer und philosophischer Aussagen weitgehend verschlossen. Wie kann sie das Alltägliche eines Menschendaseins, also ein allgemeines im wahrsten Sinne, gestalten? In beiden behandelten Romanen waren wir auf das Element des Mythischen gestoßen. Die immer wiederkehrende Wiederholung in der Darstellung kann am einzelnen das ewig Gleiche sichtbar werden lassen. Gerade die Erkenntnis, daß die Lebenssituationen nichts besonderes sind, daß sie nicht herausragen und eigentlich mit dem Wort Schicksal nicht mehr treffend bezeichnet werden können, sondern eingebettet bleiben in einer alltäglichen Welt, läßt sich mit mythischen Gestaltungselementen sichtbar machen.

Ein weiteres Moment, das in der literarischen Darstellung der Wirklichkeit deutlich wurde, war die Selbstentfremdung des Menschen, wie sie sich im Schauspielerewesen, in dem durch Bild und Vorbild geprägten Sein der Trottas und in der resignierenden Repräsentanz des Kaisers spiegelt. In Schnitzlers Roman liegt die Selbstentfremdung darin, daß Therese im reinen Geschehenlassen unter das eigentliche Menschsein herabsinkt.

Schauspielertum und Selbstentfremdung finden ihren stilistischen Ausdruck in dem, was bei Stapel mit den negativ wertenden Begriffen „Skepsis“ und „Ironie“ belegt wurde. Wir können hinzusetzen: in „doppelter Optik“ und Ambivalenz. Damit ist ein schwebender, impressionistischer Stil gekennzeichnet, der die Eindeutigkeit verloren hat, weil er eben nicht mehr mit einem verbindlichen Wertesystem korrespondiert. Schillernd, fluktuierend, am Sinnlichen das Geistige transparent werden lassend, das sind bei Roth und Schnitzler Merkmale eines Stils, in

dem sich eine wertunsichere Welt darstellt. Für den Roman im ganzen läuft das auf Verselbständigung der Teile hinaus, auf das Episodische, in dem vor allem in Schnitzlers „Therese“ die Wiederholung sinnfällig wird. Es ist ebenfalls Nietzsche gewesen, der diesen literarischen Stil der Dekadenz beschrieben und die zeitgeschichtlichen Konsequenzen aufgewiesen hat:

Womit kennzeichnet sich jede *literarische décadence*? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *décadence*: jedesmal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, „Freiheit des Individuums“, moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert „gleiche Rechte für alle“<sup>14</sup>.

Aber es ist gerade der aus der modernen Wirklichkeit erwachsene Stil, ein Stil, der eben allein in der Lage ist, den neuen Wirklichkeiten zu entsprechen, den die völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritiker attackieren. Mit Bezug auf den Stil von Arnold Zweig heißt es:

Derartige sprunghafte Wechsel des Blickpunkts bieten nun zwar Überraschungsreize, lassen sich aber nicht mit epischer Gestaltung vereinen, die einen breiten ruhigen Erzählungsfluß und eine einheitliche Anschauungsform verlangt. Zweig überträgt ins Geistige das Ruckhafte, Springende und Unruhige des für unmittelbar optische Eindrücke berechneten Films, er verwendet die sinnhaft frische und zugleich mit den Sätzen „bauende“ deutsche Sprache für seinen rednerischen, mit begrifflichen Bildern spielenden Plakat- und Kinostil und zerstört dabei ihre Kraft und die innere Wahrheit<sup>15</sup>.

Hier zeigt sich, wie in der Ablehnung eines Stiles, der aus der Problematik einer Entsprechung von Darstellung und Wirklichkeit erwuchs, diese Wirklichkeit selbst nicht wahrgenommen wird. Um eine dichterische Gestaltung der Wirklichkeit in einer den Naturalismus noch subtil übersteigernden Weise geht es jedoch in diesen Dekadenzromanen. Wenn aber Welt und Wirklichkeit im Verfall begriffen sind, warum, so könnte man fragen, soll dann der Welt- und Wirklichkeitszustand überhaupt abgebildet werden? Wozu eine künstlerische Darstellung, die nicht erhebt und vital über diesen Weltzustand hinausweist? Hier muß Dichtung einen anderen Sinn bekommen, wenn man das Unterfangen einer Darstellung von Alltäglichkeit, Zufall und Selbstentfremdung Kunst nennen will. Sie kann keinen Erbauungs- und Vorbildcharakter mehr haben. Immanente Kritik an dieser Art von Literatur zeigt Schnitzlers „Therese“ auf. Die „musische Erziehung“ trägt nicht mehr in der Auseinandersetzung von Mensch und Welt, wie das Leben Thereses zeigt, und die Literatur wird als Erbauungsliteratur im Unterhaltungsroman von Frau Fabiani zum Konsumartikel innerhalb der modernen Gesellschaft. Was soll also eine solche Darstellung von Wirklichkeit? Sie kann nur den Sinn haben, daß man eben diese Wirklichkeit und eben diesen Weltzustand erkennt. Auf die Erkenntnis der Welt

<sup>14</sup> Nietzsche: a. a. O., S. 20.

<sup>15</sup> Karl A. Kutzbach: Arnold Zweig – ein deutscher Schriftsteller? In: DNL, 1932, S. 309.

kommt es an, deswegen wird sie nicht unter den Zeitaspekt einer Zukunft gestellt, sondern in der puren Abbildung des herrschenden Zustands vor Augen geführt.

Dieser starke Bezug zur Erkenntnis ist in den Romanentwicklungen selbst schon angelegt. Das einzig Feste, was es darin gibt, ist die Erkenntnis von Schuld. Menschenleben und Weltzustand sind immer irgendwie verschuldet. Eine solche Schuld wird erst im Nachhinein erkennbar, und sie wird erst zur Schuld, indem sie erkannt wird. Sie liegt im Augenblick des Erkennens in der Vergangenheit zurück, sie ist unwiderruflich und von nun an auch zu einem bleibenden Orientierungspunkt geworden, von dem das Bewußtsein nicht mehr absehen kann. Ohne absolute Wertorientierung ist der Mensch in diesen Romanen der Determination durch die Geschichte ausgeliefert. Er verliert seine Individualität und Gestaltungskraft, aber gerade im passiven Sich-treiben-lassen wird er schuldig. Erkenntnis dieser Schuld ist dann Aufhellung der alltäglichen Lebensdumpfheit zu einer höheren Form des Bewußtseins von Welt und Leben.

Darstellung der Wirklichkeit und des Weltzustandes, so wie sie sind, heißt dann auch immer – ob vom Dichter bewußt oder unbewußt erreicht – darstellendes Aufweisen der Schuld an diesem Zustand. Die Habsburger Monarchie bricht zusammen, weil der Kaiser symbolhaft schuldig wird, indem er vor der Lesebuch-Lüge resigniert, und Therese Fabianis menschenunwürdige Existenz wird begriffen in der Schuld, die sie ihrem Kinde gegenüber auf sich geladen hat. Nicht im Vorbeisehen an den Gründen des heutigen Weltzustandes, sondern im Aufdecken dieser Gründe und in der Herstellung eines Bezugs, der verantwortet werden muß, liegen die Möglichkeiten, mit der Welt fertig zu werden, sie zu bestehen oder sie zu verändern. Und für die Lesehaltung solchen Romanen gegenüber, die nicht mehr in der Identifikation mit den Hauptpersonen liegen kann, gilt Rilkes Wort, das er seinem „Malte Laurids Brigge“ vorangestellt hat:

Wer der Verlockung nachgibt und diesem Buche parallel geht, muß notwendig abwärts kommen; erfreulich wird es wesentlich nur denen werden, die es gewissermaßen gegen den Strom zu lesen unternehmen.

### 3. Exkurs über den Entwicklungsroman

Der Dekadenroman stellt eine bestimmte, zu einem zeitlich fixierbaren Moment auftretende Phase des Entwicklungsromans dar. Er ist eine Art von Entwicklungsroman mit umgekehrten Vorzeichen. Anstelle der aufsteigenden Entwicklungslinie des Helden tritt die Darstellung des Verfalls. Seine Zeitbedingtheit verweist auf eine hinter der Form und der Gattung liegende allgemeine geschichtliche Erscheinung. Welche geschichtlichen Veränderungen, so müssen wir fragen, liegen zugrunde, daß es – wie wir an der modernen Romansituation sehen können – unmöglich erscheint, am Entwicklungsschema festzuhalten, es sei denn, daß die Entwicklung sich in eine Verfallsentwicklung verkehrt? Woran liegt es, daß es kaum noch möglich erscheint nach dem Vorbild des „Wilhelm Meister“ eine gültige Aussage

über unsere Zeit zu fällen? Was macht das Festhalten der völkischen Literatur an diesem Schema so bedeutsam? Warum führt dieses Schema, heute angewandt, zu epigonaler Literatur? Die Gründe dieser Wandlung und Umkehrung werden vielleicht verständlich nach einem literarhistorischen Rückblick auf den „klassischen“ Entwicklungsroman.

Setzen wir die moderne Literatur, wie sie aus der Kunstrevolution von 1910 geboren wurde, als den wahrhaften Ausdruck der Weltkriegszeit, behalten wir also für die Entwicklungsromane, die zu dieser Zeit und später noch geschrieben wurden und werden, den Ausdruck epigonal bei, so läßt sich für den eigentlichen Entwicklungsroman ein Zeitraum seines Auftretens von der Mitte des 18. Jahrhunderts etwa bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts angeben. (Dabei soll auf den Sonderfall des „Parzival“, der in diesem Zusammenhang gerne genannt wird, nicht eingegangen werden.) Der Entwicklungsroman ist also in seinen hervorragendsten Exemplaren, in Wielands „Agathon“, in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und in Kellers Roman „Der grüne Heinrich“ an eine geschichtliche Stunde gebunden.

Es ist der Entwicklungsgedanke selbst, im 18. Jahrhundert an Boden gewinnend und zur geschichtlichen Denkweise Herders und zur Geschichtsphilosophie Fichtes und Hegels und deren Nachfolger im 19. Jahrhundert führend, der sich auch in der Dichtung seinen Raum schafft.

Melitta Gerhards Versuch<sup>1</sup>, auch den Barockroman Grimmelshausens, den „Simplicissimus“, als Entwicklungs- und Bildungsroman zu interpretieren, ist gescheitert. Die Statik der enzyklopädischen Bildungswelt im Barock, ihre in Typen und Figuren zeitlose Repräsentanz menschlichen Seins wird auch im „Simplicissimus“ nur abgewandelt, aber nicht grundsätzlich verändert. Das „Adieu Welt“ am Schluß des Romans negiert die Welt und macht ihre Geschehnisse zu einer kaleidoskopartigen Episodik, zu gleichartigen, additiv gereihten Einzelmomenten, ohne ihnen den inneren Zusammenhang einer auf- oder absteigenden Entwicklung zu geben.

Prozeßcharakter bekommt der Roman erst in Wielands „Agathon“, wenn wir uns an die oben genannten herausragenden Beispiele halten wollen. Untersucht man den Entwicklungscharakter dieses Prozesses näher, so fällt der mechanische oder naturwissenschaftliche Zug der Entwicklung Agathons auf. Mehrfach wird im Roman auf die „chemische“ Art hingewiesen, wie aus zwei verschiedenen Stoffen ein dritter, neuer entsteht, und in der durch Wielands Sprache und Geistigkeit glänzend überspielten Formelhaftigkeit der Entwicklung wird bei näherem Zusehen der dialektische Dreischritt von These, Antithese und Synthese sichtbar. Aber These und Antithese bestimmten Agathon – etwa durch die platonischen bzw. sophistischen Denkrichtungen und durch die Frauengestalten – von außen. Äußere Einflüsse verändern ihn, und die Distanz des Beobachters schenkt ihm die Erkenntnis:

<sup>1</sup> Melitta Gerhard: Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes „Wilhelm Meister“. Halle 1926. DVj. f. Lit. u. Geistesw. Buchreihe Bd. 9.

daß die Menschen im Durchschnitt genommen, überall so sind, wie Hippias sie schilderte, wiewohl sie so sein sollten, wie Archytas durch sein Beispiel lehrte.

...

Er sah also, daß wahre Aufklärung zu moralischer Besserung das einzige ist, worauf sich die Hoffnung besserer Zeiten, das ist, besserer Menschen, gründet<sup>2</sup>.

Und alles,

was er gesehen hatte, befestigte ihn in der Überzeugung: „daß der Mensch – auf der einen Seite den Tieren des Feldes, auf der andern den höhern Wesen und der Gottheit selbst verwandt – zwar ebenso unfähig sei, ein bloßes Tier als ein bloßer Geist zu sein; aber daß er nur alsdann seiner Natur gemäß lebe, wenn er immer emporsteige, daß jede höhere Stufe der Weisheit und Tugend, die er erstiegen hat, seine Glückseligkeit erhöhe; daß Weisheit und Tugend allezeit das richtige Maß sowohl der öffentlichen als der Privatglückseligkeit unter den Menschen gewesen...“<sup>3</sup>

Diese Einsicht in das Wesen des Menschen als das der Mitte, das zwischen dem hoch- und fernliegenden Ideenreich und tiefster Sinnlichkeit beheimatet ist, ändert Agathons Haltung dem Leben gegenüber, indem er sich beschränkt und sich tätig dem Wohle Tarents widmet, davon überzeugt – wie es am Ende des Romans heißt –: „daß man in einem großen Wirkungskreise zwar mehr schimmern, aber in einem kleinen mehr Gutes schaffen kann...“<sup>4</sup>

Erst in Goethes „Wilhelm Meister“ verlagert sich die Problematik mehr nach innen, erst hier können wir eigentlich von einer aus der Individualität entspringenden seelisch-geistigen Entwicklung sprechen. Voraussetzung war die entwicklungspsychologische Entdeckung, daß jede menschliche Altersstufe ihre Besonderheit und ihren Eigenwert habe. Lessing hatte in seinem „Philotas“ (1759) die Jugendlichkeit seines Helden zum Problem gemacht und sich damit gegen den gleichsam alterslosen Helden der Barocktragödie abgesetzt. Goethes Held nun durchläuft ganz bestimmte Phasen innerlicher Verwandlung, und erst diese führen nun vollgültig zu dem, was man die Bildung einer Persönlichkeit genannt hat.

Von einem formalen, äußerlich bestimmten Dreischritt der Entwicklung kann keine Rede mehr sein, und doch läßt sich dieser Roman nicht ganz aus dem Horizont der Geschichtsvorstellungen der Zeit verbannen. Nimmt man die „Theatralische Sendung“ mit der Kindheit Wilhelms hinzu, in der die Kinderwelt mit dem Puppenspiel einen glücklichen, aber unreflektierten Urzustand setzt, so wird im glücklichen Ausgang und in der Beobachtung aller Wege und Irrwege der Welt-erfahrung Wilhelms durch die Turmgesellschaft, einer gleichsam göttlichen Instanz, ein neuer Zustand der Erfüllung erreicht, der nahezu idyllische Struktur besitzt. Der Mensch hat einen Urzustand verlassen, zur Zeit befindet er sich in der Irre seines Welt-daseins, im Zustand der absoluten „Sündhaftigkeit“, wie Fichte das in seinen „Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters“ genannt hat, aber am tiefsten

<sup>2</sup> Es sei hier ein Zitieren erlaubt nach: Wielands Werke. Hrsg. Gotthold Klee. Leipzig und Wien o. J. Bd. 4, Agathon, S. 137.

<sup>3</sup> ebenda S. 139.

<sup>4</sup> ebenda S. 140.

Punkt seiner Entwicklung angekommen, schlägt die Entwicklung um. Der Mensch strebt nun aus eigener Kraft und mit eigenem Geist und Bewußtsein einem Endziel entgegen, wo er alles das, was er verlor, auf einer höheren Stufe des Bewußtseins wiedererlangen wird.

Auf diesen Grundgedanken scheinen die Entwicklungsromane projiziert, und da sich in ihm die Geisteshaltung der Zeit aussprach, bekamen die Entwicklungsromane eine über die persönliche Entwicklung ihres Helden hinausliegende exemplarische Bedeutung und Verbindlichkeit. Im Bildungs- und Entwicklungsroman manifestiert sich in Deutschland die geschichtliche Weltauslegung der bürgerlichen Zeit. Und dieses Geschichtsmodell findet sich daher – vielfach variiert – bei fast allen Dichtern der Klassik und Romantik..

Wilhelm Dilthey hat auf die Eigenart der Bildungs- und Entwicklungsromane aufmerksam gemacht. In seinem Buch „Das Erlebnis und die Dichtung“ stellt er schon die Grundzüge dieser Romangattung heraus. Bezeichnend daran ist, daß sich hier Lebensphilosophie, die Auslegung von Dichtung als Erlebnis und Bildungs- bzw. Entwicklungsroman begegnen, daß also der Zusammenhang, der sich aus unseren Überlegungen zwischen diesen Begriffen hergestellt hat, geistesgeschichtliches Faktum ist und damit seine besondere interpretatorische Relevanz bekommt.

Es gehört schon zu den Grundzügen, die Dilthey aufwies, daß der Endzustand, der in diesen Romanen erreicht wurde – ob nun utopisch oder real verstanden –, einen höheren Zustand, ja, einen Idealzustand darstellt. Er ist also erstrebenswert. Entwicklungsroman ist Bildungsroman, an dessen Ende der Held zur Vollendung und Entfaltung seiner Persönlichkeit gekommen ist. Mit diesem gläubigen Optimismus der persönlichen Entwicklung verbindet sich auf frappante Weise der Gedanke des Fortschritts der Geschichte im ganzen, wie er für das 19. Jahrhundert typisch wurde.

Entwicklungsromanschema und Glaube an einen geschichtlichen Fortschritt gehören zusammen. Der Gedanke einer stufenweisen Aufwärtsentwicklung zeigt auffallende Parallelen zur Entwicklung des Einzelmenschen und mutet an als philosophische Projektion einer anthropologischen Erfahrung. Dieser Gedanke liegt nahe, weil auch in der literarischen Gattung, die hier zur Betrachtung steht, kaum sorgfältig zwischen Bildungs- bzw. Entwicklungsroman und Autobiographie zu unterscheiden ist. Und es gehört zu den Merkmalen dieses gesamten Problemkreises, daß ja heute auch die kontinuierliche, einer bestimmten Zeit- und Geschichtsvorstellung verhaftete Autobiographie fragwürdig zu sein scheint<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu: Günther Anders: Der Emigrant. Vitae, nicht vita. In: Merkur. XVI. Jg. 1962, Heft 173, S. 601–622. Dort heißt es auf S. 601f: „Nun, daß wir keine vita gehabt haben, bedeutet natürlich nicht, daß unser Lebensstoff dürftig gewesen sei. . . . Aber eine ‚vita‘ käme dabei doch nicht heraus. Sondern nur ‚vitae‘. Nur Leben im Plural. Ich sage ‚nur‘. Denn Arithmetik ist hier nicht zuständig, mehrere vitae sind nicht unbedingt mehr als eine einzige vita. Umgekehrt kommt es uns, die wir zur Vielheit verurteilt gewesen waren, oft so vor, als hätten wir überhaupt kein Leben hinter uns. Oder höchstens nur unser jeweils gerade letztes. Das Ganze dagegen bekommen wir nicht mehr in den Griff. Unsere Fähigkeit, zeitlich

Betrachten wir die literarische Gattung der Entwicklungsromane wirkungsästhetisch, dann ergibt sich, daß sich der Leser mit dem Helden identifizieren muß, um selbst etwas von der Entwicklung, aber auch von der befreienden Macht eines geschichtlichen Prozesses zum Fortschritt hin zu spüren. Da diese Romane in ihrer ästhetischen Wirkung – nicht unbedingt inhaltlich – optimistisch und idealistisch sind, eignen sich ihre Entwicklungsstrukturen natürlich besonders für pädagogische und politische Intentionen, d. h., gerade diese Gattung ist am leichtesten propagandistisch zu mißbrauchen. Obendrein kann durch die Vorherrschaft von Entwicklungsromanen der Eindruck entstehen, als sei persönliche Identifikation die einzige Weise, einem Kunstwerk zu begegnen, während doch die Dekadenzromane zeigen, daß man lernen muß, Kunst auch „gegen den Strom“ zu verstehen.

Kellers Roman „Der grüne Heinrich“ ist in unserem Zusammenhang besonders bedeutsam. Er liegt in zwei Fassungen vor, deren unterschiedliche Intentionen Wesentliches über das Verhältnis von Geschichtsverständnis und Romanform aussagen. Für die Entwicklung der deutschen Literatur ist es bezeichnend, daß gerade Kellers 2. Fassung von 1879/80 sich strenger an das Bildungsromanschema und an das Goethesche Vorbild anlehnt, während die erste Fassung von 1854/55 – im Umkreis der Revolution von 1848 vom „Schüler“ Feuerbachs konzipiert – schon viel stärker die Problematik dieser Romangattung offenkundig macht.

Zwar enthält auch diese 1. Fassung die Merkmale des Entwicklungsromans, doch werden sie gerade durch die Art der Komposition fragwürdig gemacht. Deutlich löst sich hier von der Ich-Erzählung der Jugendzeit die Er-Erzählung der späteren Jahre ab und markiert so einen grundsätzlicheren Übergang von subjektiv-ichbefangener Jugend zu objektiv-weltbezogener Weiterentwicklung. In diesem Übergang manifestiert sich zugleich ein Übergang von der Naturwelt zur Kulturwelt, auf den Keller an der Nahtstelle ausdrücklich zu sprechen kommt:

so verkündete dagegen sein selbstvergessenes und wie im Traume blitzendes Auge, daß er nicht mehr der durch Einsamkeit frühreife und unbefangene Beobachter seiner selbst und der Welt war, wie er sich in seiner Jugendgeschichte gezeigt, sondern daß er von der Gewalt einer großen Nationalkultur, wie diese an solchem Punkte und zu dieser Zeit gerade bestand, gut oder schlecht, in ihre Kreise gezogen worden. Er schwamm tapfer mit in dieser Strömung und hielt vieles, was oft nur Liebhaberei und Ziererei ist, für dauernd und wohnlich, dem man sich eifrig hingeben müsse. Denn wenn man von einer ganzen Menge, die eine eigene technische Sprache dafür hat, irgendeine Sache ernsthaft und fertig betreiben sieht, so hält man sich leicht für geborgen, wenn man dieselbe nur mitspielen kann und darf<sup>6</sup>.

---

weite Erstreckungen auf- und zusammenzufassen, die ist uns, ähnlich jenen Musikbanausen, die eigentlich immer nur den applaustreibenden Schluß der gehörten Symphonie beklatschen (oft sogar Takte, die auch anderen Symphonien als Finale hätten dienen können) abhandengekommen. Nur ist der Verkümmernszustand in unserem Falle besser gerechtfertigt als im Falle der Musikbanausen, weil, was hinter uns liegt, wirklich kein symphonisches Ganzes gewesen war, sondern eben nur ein Nacheinander von Phasen oder bestenfalls eine vielsätzig Suite.“

<sup>6</sup> Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. In: Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe. Hrsg. Clemens Heselhaus. München o. J. Bd. 1, S. 466.

Aber die technische Kulturwelt erscheint schon hier an ihrem Anfang fragwürdig, als Spiel nach bestimmten Regeln, als eine Welt des Als-ob, ohne den festen Grund und die sichere Wirklichkeitsbeziehung seiner einfachen, unreflektierten Jugendzeit zu haben, wo aus der Sicherheit des eigenen Gemüts Welt und Ich sich trotz scheinbarer Konflikte innig ineinanderwoben. Die Welt der Nationalkultur ist die Welt der Vermittlung, und Heinrich ist aus der Unmittelbarkeit kommend, in dieser Welt gleichsam sich selbst entfremdet und in ihren Strudel hineingezogen. Aber es zeichnet ihn vor allen anderen aus, daß er ein Gefühl dafür hat:

daß auch diese Zeit mit ihren Anregungen vorübergehen werde<sup>7</sup>.

Selbstvergessen, d. h., sich selbst fremd, erlebt er die Welt wie einen Traum, und gerade die 1. Fassung macht etwas von einer Umkehrung der üblichen Beurteilungsweise einsichtig. Nicht die Jugend ist der Traum, sondern die Welt der Erwachsenen, während die Jugend im Bei-sich-selbst-sein der Wirklichkeit näher ist und als Utopie, als Idylle mitgenommen wird durch die Welt. Diese Idylle erfüllt sich real im Aufenthalt beim Grafen und in der verhaltenen Liebe zu Dortchen Schönfund.

Aber für diese 1. Fassung ist es nun bezeichnend, daß sie nicht mit diesem idyllischen Dasein endet und daß sie auch nicht in der Entsagung eines tätigen Lebens mündet, sondern mit dem Tode Heinrichs. Es kommt hinzu, daß sie nicht einfach chronologisch die Geschichte des grünen Heinrich erzählt, sondern diese in einen Rahmen einspannt. Denn die 1. Fassung beginnt mit Heinrichs Fahrt nach Deutschland, also nach den Erlebnissen seiner Jugendzeit. Auf dieser Fahrt hat er die Begegnung mit dem Grafen und Dortchen, die beide im Verlauf des mächtigen Werkes fast in Vergessenheit geraten, um dann aber gegen Ende in einer Art romantischem Wiederfinden den Rahmen scheinbar zu schließen und den vom Schema her geforderten Idealzustand zu realisieren.

Aber die Handlung führt weiter, der Rahmen wird durchbrochen, und damit wird auch das Geschichtsmodell in Frage gestellt. Macht schon die Rahmentchnik mit ihrer Tendenz, ein Werk in sich zu beschließen und aus seinen eigenen Teilen zu tragen, die Fortschrittskonzeption fragwürdig, so widersprechen Tod und Schuldbewußtsein, wie sie Heinrich – nach Hause zurückgekehrt – angesichts des Todes seiner Mutter erfährt, dem mit dieser Geschichtskonzeption verbundenen Optimismus. Die Entsagung als die letzte Stufe geschichtlicher Welterkenntnis, als das kleine Glück des Wissenden und Weisen bleibt ihm versagt, dafür brennt in seinen letzten Stunden die Sehnsucht zu Dortchen auf, und er stirbt mit ihrem Zettel in der Hand, auf dem das Lied von der Hoffnung aufgezeichnet steht.

Der Ausgang ist also – von der geistigen Intention her – offen, nicht abgeschlossen, wie es das Schema erfordert. Und so zeigt gerade die 1. Fassung etwas von dem Gespür Kellers für eine sich wandelnde Zeit. Sollte man zeigen, worin das Offene des Romanschlusses seinen Grund findet, so müßte man auf etwas verweisen, was die

<sup>7</sup> ebenda S. 466.

meisten literarischen Behandlungen des „Grünen Heinrich“ wenig berücksichtigen: die politische Ebene des Romans. Die demokratischen Verhältnisse – und Kellers eigene Überzeugungen gehen in diese Richtung – beinhalten nämlich den Gedanken einer innerweltlichen Verantwortung, der man nicht durch irgendwie geartete Zielsetzungen der Geschichte entgehen kann. Daß in der 1. Fassung die Schuld sich nicht in Entsagung verwandeln läßt, zeigt die Verhaftung Heinrichs an eine Welt, der die Möglichkeiten einer Realisierung des Idyllisch-Utopischen genommen sind. Als solches war auch im Roman das Politische verstanden worden, und es ist nicht von ungefähr, daß das politische Thema von Keller dort wieder angeschlagen wird, wo Heinrich den Tod seiner Mutter erfährt:

Auf Heinrichs Frage, ob sie (die Mutter – R. G.) ihn angeklagt, verneinten das die Nachbarsleute, sondern sie habe ihn immer verteidigt, wenn jemand auf sein Verhalten angespielt; jedoch habe sie dabei geweint, und auf eine Weise, daß ihre Tränen unwillkürlichen Vorwurfs genug schienen gegen den verschollenen Sohn. Dies verhehlten ihm die guten Leute nicht, weil sie ein wenig Bitterkeit ihm für zuträglich hielten und dachten, es könne ihm, da er nun in gutem Gedeihen begriffen sei, nicht schaden, etwas gekränkt zu werden, damit der Ernst um so länger vorhalte und er nun ein gründlich guter Bürger werde.

So war nun der schöne Spiegel, welcher sein Volk widerspiegeln wollte, zerschlagen und der einzelne, welcher an der Mehrheit mitwachsen wollte, gebrochen. Denn da er die unmittelbare Lebensquelle, welche ihn mit seinem Volke verband, vernichtet, so hatte er kein Recht und keine Ehre, unter diesem Volke mitwirken zu wollen, nach dem Worte: Wer die Welt will verbessern helfen, kehre erst vor seiner Tür<sup>8</sup>.

Auch die politische Utopie einer Aufhebung der Selbstentfremdung durch das nützliche Tun in und für die Gemeinschaft eines Volkes, auch die sozialistische Utopie, wie wir vielleicht sagen können, scheitert wie alle endliche Zweckgerichtetheit an der persönlichen Schuld Heinrichs.

Damit hat Keller den Entwicklungsroman auf dem Hintergrund einer ganz bestimmten Geschichtskonzeption selber noch einmal zu verwirklichen versucht, zugleich ihn dabei aber schon an sein Ende gebracht. Die Fragwürdigkeit jeder Art von zielgerichtetem Geschichtsverständnis vertieft sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr. Und Nietzsches Denken macht dem geschichtsphilosophischen Fortschrittsoptimismus den Garaus, wenn er auch rings um ihn noch weiter wächst.

Zu fragen bleibt, was geschieht, wenn also gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Fortschrittsbewußtsein ins Wanken kommt, wenn der Glaube an eine stufenweise Vervollkommnung erschüttert wird? Dann müssen sich die Geschichten, die zugleich etwas vom Wesen der Geschichte selbst einsichtig werden lassen, anders erzählen als zur Zeit, da die Erfahrung einzelmenschlicher Entwicklung mit einer bestimmten Geschichtskonzeption zusammenfielen. Solche Geschichten, die etwas vom Ende der Fortschrittsgläubigkeit offenbaren, sind zunächst die Dekadenzromane. Zwar konzipieren sie noch den „Helden“, der eine Entwicklung kennt,

<sup>8</sup> ebenda S. 763.

aber mit dem Verlust des Zukunftshorizontes, der die Möglichkeit einer besseren, glücklicheren Welt aufzeigen könnte, läßt sich die Entwicklung nur noch als Verfall begreifen, und der Held des Romans wird in dieser seiner Rolle fragwürdig. Die Richtungslosigkeit, mit der der „absinkende“ „Held“ in die Irre geht, ist symptomatisch für einen Weltzustand, in dem es keine Fortschrittshoffnungen mehr gibt<sup>9</sup>.

#### 4. Zeit- und Geschichtsverständnis im völkisch-nationalsozialistischen Kriegsroman

Es ist bereits dargelegt worden, daß innerhalb der völkisch-nationalsozialistischen Literatur als Zeitroman im engeren Sinne, als Roman, der Themen einer zeitgenössischen Gegenwart behandelte und sich damit dem Einbruch von Zeitereignissen in eine weitgehend idyllisierte Welt wenigstens stellte, nur der Kriegsroman gelten konnte. Weil er von einem epochalen Geschehen handelt, dessen Deutung die völkisch-nationalsozialistische Geschichtsauffassung einschneidend geprägt hat, kommt seiner literarischen Aussage besondere Bedeutung zu.

Mit dieser exemplarischen Relevanz steht der Zeitroman in einem besonderen Abhängigkeitsverhältnis zur völkisch-nationalsozialistischen Propaganda und wird

---

<sup>9</sup> Weit über die Wandlung vom Entwicklungsroman zum Dekadenzroman hinausgehend, hat Robert Musil in seinem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ (Hamburg 1952, S. 664/665) den Zusammenhang zwischen zeitlicher Ordnung des Lebens und der Erzählung, aber auch deren Auseinanderfallen in der Erfahrung des modernen Bewußtseins aufgezeigt: „Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken, die in seinem Leben oft so unmittelbare Bedeutung gewannen, fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: ‚Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!‘ Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten ‚Faden der Erzählung‘, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann ‚als‘, ‚ehe‘ und ‚nachdem‘! Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen. Das ist es, was sich der Roman künstlich zunutze gemacht hat: der Wanderer mag bei strömendem Regen die Landstraße reiten oder bei zwanzig Grad Kälte mit den Füßen im Schnee knirschen, dem Leser wird behaglich zumute, und das wäre schwer zu begreifen, wenn dieser ewige Kunstgriff der Epik, mit dem schon die Kinderfrauen ihre Kleinen beruhigen, diese bewährteste ‚perspektivische Verkürzung des Verstandes‘ nicht schon zum Leben selbst gehörte. Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. Sie lieben nicht die Lyrik, oder nur für Augenblicke, und wenn in den Faden des Lebens auch ein wenig ‚weil‘ und ‚damit‘ hineingeknüpft wird, so verabscheuen sie doch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen ‚Lauf‘ habe, irgendwie im Chaos geborgen. Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitive Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ‚Faden‘ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet.“

so zur ausdrücklichen Enthüllung des geschichtlichen Selbstverständnisses einer politischen Bewegung. Das gestaltete Erlebnis des Frontsoldaten dient der Legitimation einer bestimmten politischen Richtung. Und wir erinnern an die Fragwürdigkeit einer erlebnishaften Wirklichkeitserfassung.

Die Problematik der Kriegsromane wird noch dadurch vergrößert, daß sie als Entwicklungsromane konzipiert sind, auch wenn dieses Schema einige wichtige Akzentverlagerungen und Veränderungen erfährt. Sie sollten Entwicklungsromane bleiben vor allem wegen der wirkungsästhetischen und propagandistischen Eignung dieser Romangattung. Im Unterschied zum Dekadenroman, dessen Lektüre in kritisch reflektierendem Sinne zu erfolgen hat, soll der Kriegsroman seine Wirkung durch die einfachere Identifizierung des Lesers mit dem Romanhelden erreichen. Es ergibt sich aber das Dilemma, daß die deprimierende Wirklichkeitserfahrung nicht zum Entwicklungsromanschema passen will, ja, daß gerade eine wahrhafte Kriegsdarstellung in der Form des Entwicklungsromans unmöglich zu sein scheint. Ein Festhalten am literarischen Schema ist daher nur möglich, wenn die Realität preisgegeben wird und ein irrationaler Umschlag erfolgt. In dieser Weise suggerieren diese Romane Wunschbilder und gaukeln durch naturalistische Darstellungsweise deren Realität vor. Damit werden sie zum Muster einer Literatur, an der man in der scheinbaren Wendung zur Wirklichkeit die Flucht vor dieser Wirklichkeit und eine Selbstverführung ins politisch-heroisch Illusionäre besonders gut studieren kann.

Wir wollen bei der Untersuchung der völkisch-nationalsozialistischen Kriegsromane zunächst den Entwicklungscharakter deutlich machen und uns dabei von drei Fragenstellungen leiten lassen: 1. Wie sieht die Ausgangsposition der Entwicklung aus? D. h.: Welcher Weltzustand und welcher menschliche Lebenszustand verändert sich nach völkisch-nationalsozialistischer Auffassung durch den Ersten Weltkrieg? 2. Welche persönliche Entwicklung macht der Romanheld, hier der Frontsoldat, in diesem Kriege durch? 3. Von welcher Position aus wird das Neue, das sich politisch durchsetzen soll, anvisiert? Unter welchen Bedingungen wird überhaupt das Neue in den Blick gebracht?

#### a.) Ausgangsposition

Das Fronterlebnis erscheint als eine Art Initiationsritus, durch den die jungen Freiwilligen – und um solche handelt es sich immer bei den Helden dieser Romane – von einem Allerweltszustand in einen anderen, besonderen und geheimnisvollen Zustand geführt werden.

Das war auch eine Prüfung, dachte Albrecht, und er entsann sich der Gymnasial- und Universitätsjahre und ihrer Examina. Welcher Wert war ihnen beigelegt worden! Wie entschieden sie über Leben, Stellung, Einkommen, ja über den Menschen selbst! Diese Prüfung der Schlacht von Pracznycz erschien ihm entscheidender<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Franz Schauwecker: *Aufbruch der Nation*. Berlin 1930, S. 92f.

Meistens sind es Söhne aus begütertem Elternhaus, mit höherer Schulbildung oder gar Studium, wie der Kriegsfreiwillige Siewers aus Beumelburgs „Gruppe Bosemüller“ oder Albrecht Urach aus Schauweckers „Aufbruch der Nation“. Gerade ihnen wird die Vorkriegsexistenz fragwürdig, erscheint sie doch gegenüber den Erlebnissen des Krieges als eine Zeit dumpfen Nichtverstehens. Die Friedenszeit war für sie ein Zustand einer todesähnlichen Ruhe. Er war entfernt von aller Wirklichkeit und allem realen Leben.

Das Leben war ein hoch aufgeschütteter Hügel aus Feldblumen, Spiel und Glück mit einem kleinen brennenden Schmerz tief drinnen im Kelch einer Butterblume<sup>2</sup>.

Uneigentlichkeit charakterisiert diese Vorweltkriegswelt. In der extremen Kriegssituation zeigt es sich, daß man in der Friedenswelt nicht für das Leben gelernt hat. Alles war äußerlich, die Bildung, die sozialen Unterschiede, die Macht. Man lernte „Tatsachen“, „Methoden“, „Konstruktionen“, „aber nichts weiter“<sup>3</sup>. Der Konjunktiv im Lateinischen, das Wurzelziehen, die chemischen Formeln, nichts wurde lebendig, alles blieb in formelhafter Erstarrung. Goethe und Kleist blieben ohne Gegenwartsbezug. Die Geschichte hörte 1870 auf. Zwar erfuhr man: „wir in Deutschland haben alles am besten“<sup>4</sup>, aber dabei beruhigte man sich, man machte diese Erkenntnis nicht lebenswirksam. So blieb die Rede von der besten Armee, den besten Beamten, Juristen, Dichtern und Denkern nur „Schale“, die in der Bewährung des Lebens zerplatzen mußte. Die Bildung war nur intellektuell, gehirnlisch; „hemmungslos“ wucherte die Spezialwissenschaft, es triumphierten Analyse und Statistik, und Sinnbild des Lebens war die Maschine, über die man geistig nicht hinauskam.

Examina, Karriere, Geldverdienen, Verbindungen, das waren die beherrschenden Impulse der Vorkriegswelt, wie sie sich in diesen Romanen zeigt. Die Nation zersplitterte dadurch in viele einzelne, materialistisch ausgerichtete und sich gegenseitig befeindende Individuen. Alles war „käuflich“, und Durchschnittlichkeit machte sich am besten bezahlt. Am Schluß seines Romans faßt Schauwecker noch einmal alle diese Momente zusammen, wenn er schreibt:

Wir müssen einmal herausfinden, weshalb wir den Krieg verloren haben. Weil wir selber in uns die Schuld gehabt haben, die Leere, die Anmaßung, die äußerliche Macht, die Zerspaltung des Volkes, das bloße Auswendiglernen, die Vorrechte, hinter denen nichts mehr war, die Gängelei, die Oberfläche, die Unselbständigkeit, das Programm, das in allem von vornherein war – ach Gott – so viel, so entsetzlich viel<sup>5</sup>.

Aber diesen Erkenntnisansätzen wird nicht weiter nachgegangen. Die gesellschaftlichen und bildungstheoretischen Voraussetzungen für diesen Zustand werden nicht weiter analysiert, sondern diese „lebensferne“, positivistische Welt wird als

<sup>2</sup> ebenda S. 7.

<sup>3</sup> ebenda S. 215.

<sup>4</sup> ebenda S. 215.

<sup>5</sup> ebenda S. 402f.

ein System genommen, dem man nicht durch Veränderung einzelner Faktoren ein anderes Gesicht geben kann. Als Ganzes wird diese Welt durch den Weltkrieg in Frage gestellt.

Das, was für den einzelnen das Unerträgliche dieser Friedenswelt ist, ist ihre Alltäglichkeit. Es ist die allmählich bewußt werdende Enttäuschung, in der man entdeckt:

daß all unsere Träume und Hoffnungen und Wünsche von Ruhm und Taten, Größe und Wirkung nichts seien und aller Wahrscheinlichkeit auch nichts werden würden . . . Und wir sahen: das Leben war ein Kursbuch und Fahrplan, vollkommen berechenbar<sup>6</sup>.

„Das Schicksal“, das dem einzelnen sein eigenes, ausgezeichnetes Leben zumißt, „schlief“<sup>7</sup>, und es beschleicht den jungen Studenten Albrecht Urach „ein Gefühl seiner eigenen Bedeutungslosigkeit. . . , ein für Sekunden geradezu zermalmdendes Gefühl des Nichts“<sup>8</sup>, als er einem General begegnet, hinter dem „Staat und Tradition, Armee und Geschichte“ standen, der also etwas „darstellte“.

Er sah jene Vorkriegsbürger der Entscheidung entgegentreiben, vor der sie vollkommen versagen mußten, weil sie keinen Mut mehr in sich hatten. Sie hatten nur noch eine gewisse Leidensfähigkeit aus Schwäche und Leere. Jeder Untergang, auch der jämmerlichste, mußte sie willig finden. . . Im Grunde konnten sie sich nicht vorstellen, daß es Deutschland einmal schlecht gehen könne. Das ging nicht in ihre Köpfe, das faßten sie nicht. Es wäre ihnen als Lästerung erschienen, solche Gedanken auszusprechen. Deutschland war unantastbar. Darin hätte eine herrliche Festigkeit und Kraft liegen können, aber dies war nur ein gedankenloser Mangel an Phantasie, eine entgeistete Schwunglosigkeit aus Gewohnheit und Bequemlichkeit. Er sah es an ihren Mienen: Manche litten, indem sie duldeten, aber auch sie waren hilflos. Eine eigene Meinung kam ängstlich zum Ausdruck, und Kritik an der Regierung erschien ihnen als Meuterei und Verrat. Von ihnen allen war nichts mehr zu erwarten. Sie vegetierten nur noch ihrem Schicksal entgegen<sup>9</sup>.

Und dann kommt das Ereignis des Kriegsausbruchs, das Zöberlein wie folgt schildert:

Bis dieser 1. August mit einem Male das alles umwarf wie ein Baukastenspiel, und uns den Weg wies zum Erkennen des Lebens. Da hat uns der Krieg hineingestoßen in Orte des Schauderns und des Todes, daß wir uns sträuben wollten, mit dem Schrei des Entsetzens, und hat uns dort hinüberblicken lassen jenseits der Grenzen unseres Daseins, daß man still ist, wenn man daran denken muß, und es fast schon selbst nicht glauben möchte in den Stunden irdischer Sicherheit, was man dort sah: Schrecken und unsägliche Schönheit – ein schmerzloses Vergessen und Versinken in Nichts – oder in Licht. Das kann ich nicht unterscheiden und will es auch nicht. Es genügt mir vor der Größe ungeahnter Lebensweite und Kraft bis in den Grund der Seele zu erschauern<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> ebenda S. 10.

<sup>7</sup> ebenda S. 11.

<sup>8</sup> ebenda S. 18.

<sup>9</sup> ebenda S. 276 f.

<sup>10</sup> Hans Zöberlein: Der Glaube an Deutschland – Ein Kriegserleben vor Verdun bis zum Umsturz. München 1931, zit. nach: 26. Aufl. = 276.–300. Tausend(!) 1938, S. 268 f.

Die hier dargestellte Ausgangslage der Kriegsromane weist nun, so merkwürdig und widersprüchlich das zunächst scheinen mag, einige wesentliche Züge der Dekadenz auf. Im Unterschied zum Entwicklungsromanschema ist nämlich der Weltzustand, der hier aufgegeben wird, – dort die Kindheit des Helden – keineswegs paradisiisch, heil und ungebrochen, so daß er als Idealbild einem höheren Bewußtsein als Ziel und Auftrag vorschweben würde. In der Ausgangssituation der Kriegsliteratur stecken vielmehr wie bei Roth und Schnitzler die Keime des Verfalls. Ganz auf diesen hin wird die Vorkriegswelt interpretiert. Dazu tritt als typische Dekadenzerscheinung das Mißverhältnis zwischen individuellem und Welt, das durch den Massencharakter des menschlichen Daseins, mit einem Wort: durch seine Alltäglichkeit, konstituiert wird.

Zum Gefühl absoluter Überflüssigkeit und Bedeutungslosigkeit gesellt sich der Zug der Ambivalenz, der aus Zöberleins Worten spricht. Die Gleichgültigkeit, ob es sich im Krieg um Schrecken oder Schönheit handelt, besser: die Identität beider, das fraglose Wohlbehagen am Vergessen und Versinken, bei dem es wiederum gleichgültig ist, ob es ins Nichts oder ins Licht führt, ja, der ausführliche Verzicht darauf, das zu klären, sind ausgesprochene Dekadenzkennzeichen. Sie offenbaren eine grundsätzlich gewollte irrationale Ambivalenz, wie sie in den von uns skizzierten Dekadenzromanen in solcher Radikalität nicht zu finden war.

Aber gerade aus dieser Irrationalität erfolgt bei den völkisch-nationalsozialistischen Autoren das Wunder des Umschlags. Es ist die unbefriedigte Sehnsucht nach dem Leben, die mit Wohlbehagen die Welt in Trümmer gehen sieht und die Albrecht Urach für den Krieg eintreten läßt, weil dieser Krieg das Paradoxe, das Widervernünftige und eben damit das Leben für ihn bedeutet. Und bei Zöberlein heißt es:

Auch in mir empört sich irgendeine Regung gegen die Verneinung. Wenn ich denke, wie ich früher schon diesen Hunger nach dem Leben spürte, diesen Drang nach Schönem, Großem, Erhabenem. Das faßte einen oft unwiderstehlich und hob einen wie auf den Kamm einer Woge in den schwindelnden Schwung hinauf – an die Sterne. Da fühlte man, wie ein Funke aufglimmt da drinnen unter dem Kontakt der Kraftströme, die von uns zu den Sternen auf- und abfluten, besonders dann, wenn ein Leid da innen stach – wie jetzt. Warum sind wir denn so geschaffen mit dieser weinenden, unbändigen Sehnsucht über die Erde hinaus? Erst der Krieg hat in uns Jungen diese Sehnsucht richtig entfacht. Größe, Wahrheit, Reinheit wollen wir. Klar soll das Leben sein – und einfach. Dann ist es schön. So soll es einmal werden, wenn wir wieder heimkommen<sup>11</sup>.

Auch diese Wunderhoffnung trägt in sich die psychische Struktur des Dekadenten. Zu ihm gehört neben der Tatenlosigkeit, die aus dem Gefühl der eigenen Nichtswürdigkeit angesichts der modernen Massengesellschaft entspringt, der Enthusiasmus als ein plötzlicher Umschlag, der zu großer zusammengedrückter Leistung befähigt. Der Dekadente besitzt eine „widerspruchsvolle Struktur dieses Gefühls: mit dem, was man hat, nichts Rechtes anfangen zu können, (und dafür –

<sup>11</sup> A. a. O., S. 126.

R. G.) etwas ungewöhnlich Großes (zu – R. G.) erstreben<sup>12</sup>, denn Ohnmacht und Absolutheitsstreben sind in ihm gleichermaßen mächtig. Aber das Absolute ist eben im Alltag nicht zu verwirklichen, dort bedarf es der Annäherung, der Zwischenstufen, der Vorbedingungen für eine schrittweise reale Verbesserung. So gehört es zur Schwäche des Dekadenten, daß seine Sehnsucht immer unbefriedigt bleibt, daß Schönheit und Größe unbestimmt und sentimental „weinend“, „unbändig“ „über die Erde hinaus“ weisen.

Das Mißverhältnis zur Vorkriegswelt bleibt auch noch im Kriege als bestimmendes Moment lebendig. Es zeigt sich in den Reibungen zwischen Front und Stab, Front und Etappe, Front und Heimat; denn dort überall sind die Grundzüge der Friedenswelt erhalten geblieben. Etappe und Stab werden in den Kriegsromanen lächerlich gemacht und als auflockerndes Mittel der Komik wohl dosiert zwischen die Beschreibung des Grauens gestreut. Angriffsziel dabei ist der planende Geist, von dem beide beherrscht werden. Die etatmäßigen Feldwebel sind es, denen sozusagen die Buchführung der Kompanie obliegt, die sich um Fourage und Statistik kümmern müssen, mit denen unsanft ins Gericht gegangen wird. Überhaupt wird der Nachschub, ohne dessen bürokratische Planung die Front doch gar nicht zu halten wäre, mit Verachtung und Spott bedacht. Dem Frontsoldaten, der als Einzelkämpfer in den Materialschlachten unmittelbar dem Chaos gegenübersteht und der sich in diesem Chaos nur durch die spontane Anpassung am Leben halten kann, ist jedes rationale Bewußtsein seiner eigenen Daseinsbedingungen abhanden gekommen. Stabsoffiziere werden ob ihrer Feigheit lächerlich gemacht. Dabei wird die Praxis der Front gegenüber der bloßen Theorie ausgespielt, und den Leuten vom Stab werden falsche Entscheidungen aus Unkenntnis der eigentlichen Sachlage zugeschrieben. Schon die äußere Beschreibung solcher Offiziere ist kritisch gemeint. So tauchen in Beumelburgs „Gruppe Bosemüller“ etwa Stellungsbauoffiziere auf, mit vielen Karten und Papieren behängt, und ihre Äußerungen werden folgendermaßen karikiert:

Der Verlauf der Stellung ist nach den neuesten Vorschriften der Obersten Heeresleitung für die Abwehrschlacht ermittelt worden. Insbesondere ist das Augenmerk darauf gerichtet worden, die Voraussetzung der Ziffer 87, Abschnitt römisch drei der Vorschrift zu erfüllen. . .<sup>13</sup>

Mit dieser Einstellung, die sich nur nach Paragraphen und Erfüllung der Vorschriften richtet, kommen sie natürlich mit der Gruppe Bosemüller in Konflikt. Ein Angehöriger der Gruppe soll sogar gemeldet werden. Da setzt der klärende Artilleriebeschuß ein, der Echtheit von Unechtheit scheidet. Die Offiziere werden bleich vor Angst, dem Major zerfetzt ein Einschlag den Hosenboden, und damit ist der Vorfall für die Gruppe Bosemüller geklärt.

Das im Krieg aufgebrochene paradoxe Leben, die „Dämonie des Krieges“, sein antizivilisatorisches Wesen, lassen sich nicht mit Formeln und Berechnungen be-

<sup>12</sup> Eckart von Sydow: Die Kultur der Dekadenz. Dresden 1921, S. 32.

<sup>13</sup> Werner Beumelburg: Gruppe Bosemüller. Der Roman des Frontsoldaten. Oldenburg 1930, zit. nach: 211–230. Tausend 1941, S. 220.

wältigen und lenken. Es ist der große Fehler der Obersten Heeresleitung – nach Meinung der Frontsoldaten –, daß sie auf Planung, Berechnung, Sicherheit, Kalkül, Nützlichkeit in ihren Überlegungen aus ist und nicht den irrationalen Beweggründen des Frontsoldaten – seiner Entschiedenheit, seiner Entschlußfähigkeit – vertraut. In Josef Magnus Wehners „Sieben vor Verdun“ heißt es:

Der Dämon des Krieges, der ebenso wie das Schicksal das Los der Völker entscheidet nach den Männern, die ihn führen, lächelte zwielichtig in jener Stunde. Er sah den ehrgeizigen alten Mann, der das Schriftstück überreichte, behutsam und mit heimlichen Vorbehalten, einen Glücksspieler, der die letzte Karte nicht wagte, um nicht eine Stufe von seiner Stellung herabzusteigen. Dieser Mann, der Chef der Obersten Heeresleitung, General von Falkenhayn, ein verschlossener Charakter von gemachter Liebenswürdigkeit, dessen Händedruck oft ein Todesurteil für den Betroffenen bedeutete, von gewollter Einsamkeit und einer Klugheit, die gefährlich war für einen raschen und entscheidenden Entschluß, hatte den Kern des Angriffsgedankens, so wie er ihm von der feurigen Front dargeboten wurde, gespalten. Während die Soldaten, an ihrer Spitze der deutsche Kronprinz, nichts sehnlicher wünschten, als den Feind an seinem stärksten Punkte auf breiter Front und in Massen anzugreifen, ihn ungestüm zu berennen und nach dem Fall von Verdun die Feindfront nach beiden Seiten aufzurollen, ein Bild, wie es dem riesigen Willen des Deutschen gerecht wird, engte der Chef nicht nur die Grundlinie des Angriffs ein und strich von den Sturmkorps soviel ab, daß ihm selbst noch genug verblieb, um überall stark zu sein: er hieb dem Geiste des Sturmes selbst den Kopf ab<sup>14</sup>.

In dieser auf Sicherheit ausgehenden und kalkulierten Planung verspielt nach Ansicht der Front Falkenhayn nicht nur Verdun, sondern er verfälscht das untergründige Wesen des Ersten Weltkrieges selbst:

Damit nahm er den Soldaten das klare und gegenwärtige Ziel, ganz abgesehen davon, daß er auch jene tiefen und dunklen Verbindungen störte, die vom einzelnen zum Weltall seiner Vergangenheit und seiner Zukunft laufen, es sei denn, der Opfergang des deutschen Heeres nach Verdun, das doch im 17. Jahrhundert freie Stadt des Deutschen Reiches war und erst 1648 an Frankreich fiel, sei nicht entsprungen aus der unterweltlichen Sehnsucht nach dem großen Reich aller deutschen Stämme, sondern nur eine taktische Maßnahme zur Beendigung eines vorläufigen Krieges, dessen Sinn noch kein Deutscher ausgesprochen hatte<sup>15</sup>.

Die Mystifizierung des Krieges und seiner Gründe enthält aber zugleich die unerschütterliche Gewißheit vom Sieg. Wer sich der Ratio überläßt, gibt auch dem Zweifel Raum, ja, „wer an alles denkt, denkt an nichts“<sup>16</sup>, wie die Frontsoldaten Falkenhayns Plan charakterisieren. Und:

„ich glaube, daß Schicksal und Charakter dasselbe sind. Der Charakter des Feldherrn wird das Schicksal der Schlacht entscheiden. Hie Falkenhayn – hie Kronprinz. Wer hat das letzte Wort? Die Rangliste<sup>17</sup>?“

<sup>14</sup> Josef Magnus Wehner: Sieben vor Verdun. Ein Kriegsroman. München 1930, zit. nach 101.–110. Tausend, S. 7.

<sup>15</sup> ebenda S. 7 f.

<sup>16</sup> ebenda S. 16.

<sup>17</sup> ebenda S. 16.

Die Rangliste, das war auch wieder so ein starres, festes Ordnungsschema, das der veränderten Situation des Krieges nicht gerecht wurde. Viel eher vermag ein Gebet den irrationalen Bezug zwischen Schicksal und Charakter zu beeinflussen. Und so betet einer der Sieben:

„Gott möge den Führern endlich diesen letzten Mut geben, er möge ihnen die zweifelhafte Tugend der hundertfach gepanzerten Sicherheit nehmen, er möge ihnen die todesfröhliche Zuversicht leihen, die ihre Sache auf nichts stellt als auf Gott selber und sie endlich das Tollkühne wagen lassen. . .<sup>18</sup>“

Der gleiche Riß geht auch zwischen Front und Heimat hindurch. Dort, in der Heimat, ist eigentlich alles so geblieben, wie Albrecht Urach es erfahren hatte, nur ärmlischer, dürftiger. Es herrschte dieselbe Einstellung zum Leben, der Profitgeist, das Karrieredenken, nur durch die miserable Kriegssituation auf ein tieferes Niveau gedrückt: auf Schiebertum, Drückebergerei und Großsprecherei.

Da liegt man dreckig und verlaust, hungernd und durstend in einem schmierigen Loch, ganz auf sich selbst gestellt und auf die Treue seines Kameraden, duckt sich und erschrickt vor jedem giftig nahen Zischen und Bersten der Granaten, immer auf der spannenden Lauer vor dem Engländer, während daheim ein unrechtes Buchstabensystem denen heimlich recht gibt, die schlau genug sind, es zu überlisten. Ein tiefer Riß geht durch dieses Volk, von dem wir zum Sterben ausgeschickt sind, daß es leben kann. Und dieses Leben des Volkes hat nichts Großes mehr an sich, nichts Edles, Erhabenes, daß man erschauernd davor schweigen müßte, wenn dieses Große im Volke gebot: Kämpfe, daß ich euch erhalten bleibe als Seele eures Daseins, und wenn es nicht anders geht, dann stirb für mich!

Das war alles so gewöhnlich, kleinlich und erbärmlich, was man von der Heimat hörte: Schieben, Drücken, Jammern über die Schwere der Zeit, kein Funke mehr der tiefen Erkenntnis des Kriegsgeschehens. Der Krieg war denen daheim ein Schwindelsystem, bei dem der das meiste galt, der sich am wenigsten erwischen ließ<sup>19</sup>.

„Und warum sind sie daheim so geworden?“ fragte ich. „Weil der Schwindel daheim zu groß ist!“ schrie der Martl. „Nein, der Schwindel ist groß geworden, weil sie daheim nicht wissen, was ein Krieg ist. Und weil sie vergessen haben, daß es da heraußen um mehr geht als um Brotmarken und Dünnbier und echte Wollsachen. Weil sie vom Krieg zu wenig spüren, weil die Drückeberger daheim ein schöneres, bequemer Leben haben als heraußen bei uns, wo es den Kohlrabi kosten kann. Da liegt der Hund begraben, mein Lieber!“ . . . Der Martl nickte und sagte bedauernd: „. . . mir scheint, daheim will man gar nicht, daß wir den Krieg gewinnen; es sieht sich keiner mehr 'naus, so ist alles verfahren, und ein großer Saustall wäre ihnen recht, um ihren kleinen Saustall zu verdecken<sup>20</sup>.“

Es ist die Bitterkeit darüber, daß der Krieg nur den Frontsoldaten verwandelt und daß sonst keine Änderung der Lebenseinstellung stattgefunden hat. Das Leben geht – von der Dürftigkeit abgesehen – nach dem Krieg genau so weiter, wie es

<sup>18</sup> ebenda S. 151. In diesem ganzen Zusammenhang wird völlig das Wesen der Materialschlachten verkannt, das gerade entscheidend in Berechnungen, Planungen, Nachschubfragen usw. besteht.

<sup>19</sup> Zöberlein, a. a. O., S. 330 f.

<sup>20</sup> ebenda S. 567 f.

vor dem Kriege ausgesehen hat. Aber anstatt daraus zu lernen und etwas von der geschichtlichen Kontinuität zu begreifen, auch dort, wo diese Erkenntnis die eigenen Seinsgrundlagen in Frage zu stellen scheinen, ja, sich aus dieser Erkenntnis zur Mühe der Kritik und zum Willen nach Veränderungen im einzelnen durchzuringen, anstatt also den Weg der Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit zu beschreiten, erwächst in dieser Erfahrung ein tiefgreifendes Ressentiment gegen den neuen Staat der Weimarer Republik, der in den Augen der Frontsoldaten immer noch der alte Staat des Kaiserreichs ist. In diesem Ressentiment wurzelt u. a. ein Ansatz der nationalsozialistischen Bewegung.

Was soll ich daheim? In dieser kalten Fremde, die einst meine Heimat war? Bei Menschen, die mir in der Seele fremd geworden sind? Ach, ich glaube, ich muß ersticken in diesem grauen Alltag, der jetzt vor mir steht mit seiner kleinen Trostlosigkeit und falschen Wertmessung. Jetzt werde ich mit dem Hut in der Hand hingehen müssen zu feisten Kriegsverdienern und um Arbeit nachfragen. Und die werden nach Zeugnissen fragen, und wo und wann man zuletzt gearbeitet hat. Daß man im Krieg seinen Mann gestellt hat, das gilt nichts. Die ganze muffige, zopfige Welt von vorher ist wieder in Geltung – oder noch. Auch daran hat sich kein Haar geändert durch den Umsturz. Was für Errungenschaften hat er denn eigentlich gebracht? „Freie Bahn dem Tüchtigen!“ Jawohl, wenn er tüchtig schwindeln kann; für die Ehrlichkeit ist weniger Platz als vorher. Das brächte man schon auch noch fertig, was diese Schieber können, vielleicht noch besser sogar, wenn nicht eben dieses Gewissen wäre, daß man dann vor sich selber ausspucken müßte. Dumm bin ich gerade nicht, wenigstens nicht dümmer als dieses Geschmeiß, aber nicht schlecht genug, daß ich das könnte<sup>21</sup>.

Diese Argumentation streift den Bereich der Sozialkritik, aber sie streift ihn eben nur. Zu ungenau, zu wenig konkret werden die Gründe für den problematischen Zustand dargestellt. Der Rückzug auf das Gewissen, dessen Reinheit fraglich erscheint, macht auch diese Heimkehreräußerung zu einem Dekadenzproblem. Der Frontsoldat in seiner Ausnahmestellung an der Front, „die Persönlichkeit“, wie es immer wieder von ihm heißt, muß sich in den Alltag fügen, in dem er nichts Besonderes mehr ist, ein Arbeitssuchender unter Tausenden, für den sich die Welt erst recht als ein Schwindel entlarvt, da man nicht von ihm wissen will, was er geleistet hat, welche Fähigkeiten er besitzt, sondern Papiere, Zeugnisse, Arbeitsnachweise von ihm fordert.

Dort, wo in dieser Heimat neben Vergnügungssucht und Geldgier, neben Fressen und Saufen, Schwindel und Drückebergerei, neben Stammtischspießern und Besserwissern überhaupt noch geistiges Leben sich zeigt, war es dem Denken des Frontsoldaten diametral entgegengesetzt. Albrecht Urach versteht bei seinem Heimaturlaub weder den wissenschaftlichen Schwulst der Zeitungen, noch die neueste wissenschaftliche Forschungsrichtung in der Psychologie, die Psychoanalyse.

Zu Hause kümmerte man sich um sonderbar abseitige Dinge und bewies das Dasein, während man draußen das Leben lebte und den Tod starb<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> ebenda S. 879.

<sup>22</sup> Schauwecker, a. a. O. S. 151.

Die rationale Struktur der Wissenschaft, ihr beweisender Charakter, die Bewußtmachung auch des Unbewußten durch die Psychoanalyse, dieser ganze Ursache-Wirkungs-Horizont ist für den Soldaten, bei dem sich alles auf einfachste Existenzformen reduziert, wo man an der Front starb oder durchkam, ohne nach den Bedingungen der Möglichkeit der Existenz zu fragen, einfach unwirklich. „Wir verteidigen etwas anderes, als die anderen meinen<sup>23</sup>.“ Und unverständlich bleibt für Albrecht der Brief eines herzkranken Studienfreundes, der in der Erörterung des Kriegssinns Wahlreformen und Verfassungsänderungen<sup>24</sup> anführt, der also die im Krieg aufgebrochene emotionale und irrationale Grundhaltung wieder in das enge Korsett von Gesetzen und Paragraphen bannen will. Aber Albrecht läßt diesen Brief – und das ist symbolisch gemeint – vom Regen aufweichen und empfindet ihn im Angesicht von Verdun lächerlich. Die Substanzlosigkeit, die sich in solchen Äußerlichkeiten zeige, macht ihm die Heimat- und Friedenswelt von vorneherein wieder verdächtig.

Zu fragen ist nun: Was hat der Frontsoldat dieser Heimat entgegensetzen? Was hat der Krieg aus ihm gemacht? Und: Zu welcher Haltung wurde er an der Front erzogen?

#### *b) Die Entwicklung des Romanhelden im Kriege*

Die letzte Weihe erhält der Kriegsnovize, wie wir den idealistischen Soldatentypus der Kriegsromane nennen können – (auch Thomas Mann wird seinen Hans Castorp im „Zauberberg“ als Novizen bezeichnen lassen) –, nicht im stürmend siegreichen Angriff, nicht auf dem Vormarsch, im ersten Rausch eines imperialen Machtgefühls, sondern in der Eintönigkeit und Gleichförmigkeit der Materialschlachten. Diese Materialschlachten, Verdun vor allem, sind der eigentliche Erlebnishintergrund aller völkisch-nationalsozialistischen Kriegsromane. In ihnen hat sich der „Krieger“ zu bewähren, dem stetigen Trommelfeuer hat er standzuhalten und so sein Heldentum in der Konfrontation von Mensch und Material zu verwirklichen. Diese Dichtung ist – wie Hermann Pongs meint –

*urdeutsch in dem unausrottbaren Idealismus, in dem Ringen des heroischen Einzelnen nach dem geistigen Sinn des Krieges<sup>25</sup>.*

Verdun wird zur Schule einer ganzen Generation. Und es werden im folgenden einzelne Züge dessen darzustellen sein, was diese Schule aus den Menschen gemacht hat. Sie leistet, das sei gleich vorweg gesagt, in den Romanen der völkisch-nationalsozialistischen Autoren keine „Erziehung vor Verdun“, wie sie Arnold Zweig in seinem gleichnamigen Buch 1935 dargestellt hat. Bei Zweig geht es wieder – wie in seinem Grisha-Roman – um ein rechtlich-moralisches Problem, es geht darum, die Demoralisation im strengen sittlichen Wortsinn und die Korruption unter den

<sup>23</sup> ebenda S. 155.

<sup>24</sup> ebenda S. 170.

<sup>25</sup> Hermann Pongs: Krieg als Volksschicksal im deutschen Schrifttum. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Gegenwart. Stuttgart 1934. S. 12.

Führungskräften aufzuzeigen. Dem Unteroffizier Christoph Kroysing, der all das durchschaut, bringt seine Erkenntnis einen besonders gefährlichen Posten an der Front ein. Die Front als Strafe, als Mittel zur Beseitigung eines unliebsamen Durchschauers, das ist das Gegenteil von dem, was die völkisch-nationalsozialistischen Bücher als die Frontkameradschaft verherrlichen. Die Hauptfigur des Zweigschen Zyklus, Werner Bertin, wird durch Erkenntnis und Miterleben von Kroysings Tod „erzogen“. Er wird zu einem Wissenden, der den Krieg nicht mehr in ideologischer Verbrämung sieht<sup>26</sup>.

Dieser Ansatz zur Erkenntnis, der sich schon im Motto des Buches ausdrückt: „Erkenne deine Lage – Erkenne deine Feinde – Erkenne dich selbst“, entfernt sich wohl vielleicht weiter von der Wirklichkeit dessen, was die Materialschlachten aus den Menschen, die dem Moloch des modernen Krieges zugeführt wurden, gemacht haben, aber er leistet eben doch eine Transzendierung des Krieges, ohne die er literarisch einfach nicht darstellbar ist. Indem Zweig kein Abbild gibt, sondern Probleme darstellt, hebt er die Sinnlosigkeit des Geschehens auf und weist mit Hilfe von Erkenntnissen eine Perspektive auf, d. h., er weist einen Weg in die Zukunft<sup>27</sup>.

Gerade ein solcher Erkenntnisvorgang fehlt in den völkisch-nationalsozialistischen Büchern. Es geht darin vielmehr um die unmittelbare Beschreibung dessen, was die Soldaten in dieser veränderten Kriegswelt durchmachen müssen. Das zeigt sich schon bei der gehäuften und oft seitenlangen Lautmalerei, mit der vor allem bei Beumelburg die Geschoßeinschläge, das Pfeifen und Surren der Granaten naturalistisch nachgeahmt werden. Herrschendes Element der Materialschlacht ist dann auch das pausenlose Artilleriefeuer, das „Stahlbad“, durch das man gegangen sein muß, um eben das zu sein, was der „Frontsoldat“ genannt wird. Der Stellungskampf mit gelegentlichen Stoßtrupps ist das überall gleiche Thema dieser Bücher.

Auffallend an diesem von den Erzählern bevorzugten Kriegszustand ist das Verhältnis zur Zeit. Sie scheint in der Immergleichheit der Tage und Wochen, in der Zauberwelt einer unreal erscheinenden „Mondlandschaft“, in der hermetisch abgeschlossenen Welt der Gräben und Unterstände erstorben zu sein. Ohne Zeit verlieren sich die Gefühle, das Denken, ja selbst die Furcht vor dem Soldatenlos verblaßt. Der Zeit entrückt, im Vorhof des Todes, findet die Entwicklung des „Romanhelden“ sein vorläufiges Ende. Man könnte nun meinen, daß durch diese Realitätserfahrung gezwungen, die Konzeption des Entwicklungsromans aufgegeben würde. Aber das Gegenteil ist der Fall. Am Entwicklungsschema und der Darstellung eines idealen Endzustandes wird festgehalten.

<sup>26</sup> Pongs, a. a. O., meint, die Kriegsromane von Remarque und A. Zweig entsprängen der Rachsucht. Über Remarque heißt es dort S. 19: „Der Literat, schon vor dem Kriege entwurzelt, rächt sich schreibend für die Wunden und Niederlagen, die ihm der Krieg geschlagen. Die Werte, für die die Anderen in den Tod gingen, Heimat, Volk, Vaterland, Zucht, Männlichkeit, Ehre, werden unter der Maske der Sachlichkeit solange von ihm verfälscht, verbogen, verdürftigt, bis sein volksverkümmertes Ich gegen sie als das Höhere besteht.“ – Auch in Zweigs *Grischa-Roman* äußere sich die „unbewußte Rachsucht des Juden“. S. 20.

<sup>27</sup> Hier geht es nur um diese zeitliche Struktur innerhalb des Romans und nicht darum, daß Zweig kommunistische Konsequenzen aus diesem Ansatz gezogen hat.

Zeit scheint es nur in der Heimat zu geben, wo noch Kinder geboren werden, wo man von Streiks hört und von einer Verschlechterung der Versorgung. Diese Welt liegt fernab. Und so kommt es auch, daß manch einer gar nicht auf Urlaub fahren will, daß er sich dem Bannkreis der Zeitentrücktheit nicht entziehen kann. Draußen an der Front steht alles still. Das Entwicklungsergebnis ist zunächst ein Entwicklungsende, bei dem sich alle Bezüge lösen und der Mensch nur mehr ein Stück und Teil dieser Krater, Forts, Berge und Schluchten ist:

Sie wehrten sich mit Zynismus. Es half nichts. Sie verteidigten sich mit Galgenhumor. Er versagte. Sie wurden trotzig. Es war vergeblich. Da nahmen sie starr alles auf sich. Sie versteinerten. Sie waren auf alles gefaßt, ohne Hoffnung und ohne Zukunft. Sie blieben und kämpften, obwohl sie an nichts mehr glaubten. Warum sie das taten, wußten sie selber nicht. Es war auch gleichgültig. Sie mußten es. Es war notwendig. So war ihr Schicksal. Sie mußten ihr Schicksal wollen. Der eigene Wille war nicht mehr vorhanden<sup>28</sup>.

Diese Entrückung, die der Soldat in den Grabenkämpfen um Verdun erfährt, führt zu Erinnerungen an eine gleichsam zeitlose Lebensperiode: die Kindheit. Die Ausnahmesituation an der Front wird verglichen mit Indianerspielen, mit Karl-May-Episoden, und so unpassend diese Vergleiche scheinen wollen, so machen sie doch gerade deutlich, wie durch den Zeitverlust auch der Wirklichkeitsbezug verlorengeht.

Aber neben der Entrückung steht auch das Grauenhafte, zwar nicht so sehr subjektiv gefühlt, sondern mehr als ein objektives, die Lage konstituierendes Moment:

Denn, und ich will es immer wieder betonen, hier war die Schlacht kein Erlebnis, das flüchtig und blutigrot vorüberfunktete, sondern sie grub sich in den Wochen und Monaten unauslöschlich ein. Was war ein Menschenleben in dieser Wüstenei, über deren Qualm der Geruch von tausend und aber tausend Verwesten lag? Bei jedem hockte der Tod im Trichter, unerbittlich und zur Unsterblichkeit zwingend<sup>29</sup>.

Und das Überleben angesichts von Tod und Qual ist nur möglich – wenn es das Schicksal überhaupt zuläßt – durch eine Veränderung des sie erleidenden Menschen. Vor allem das, was Bildungs- und Kulturgut gewesen ist, fällt von ihnen ab:

Erhabene Werte, die das deutsche Volk groß gemacht hatten, leuchteten dort noch einmal in blendendem Glanze auf, um langsam in einem Meere von Schlamm und Blut zu erlöschen<sup>30</sup>.

Mit dieser Reduktion, mit diesem Abwerfen von „Ballast“ glaubt man dem Wahren, dem Kern näher zu kommen, denn der Luxus von anerzogenen Verhaltensweisen, Sitten und Manieren wird in Anbetracht der Situation vollkommen nichtig:

---

<sup>28</sup> Schauwecker, a. a. O., S. 309.

<sup>29</sup> Ernst Jünger: In Stahlgewittern – Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers. Berlin 1920, zit. nach: 8. Aufl. 1927, S. 100.

<sup>30</sup> ebenda S. 100.

Eigentlich fühle ich, daß in dieser Not des armen Menschleins da bei Verdun alles von ihm wegfällt. Man steht mit nackter Seele voreinander. In den paar Tagen haben wir uns alle so gut kennengelernt, daß es keinen Zweck hat, einander noch etwas vorzutäuschen, wie es der zivilisierte Mensch in seiner Verlogenheit so gern tut. Er möchte gern mehr scheinen, als er ist. Und ich kann nicht sagen, daß auch nur einer von uns falsch und erbärmlich wäre<sup>31</sup>.

Wie sieht ein solcher Mensch aus, von dem alles abgefallen ist, was scheinhaft, äußerlich, oder wie immer man es nennen mag, an ihm gewesen war?

Albrecht stand da, vollkommen gefühllos, der Natur zurückgeschenkt, ein erdiger Teil von ihr, der da hochragte, vor der Geburt aller Wesen, und seinen Traum träumte von Wasser, Krumen und Stein, unendlich versenkt in den Schoß aller Dinge. Da vor ihm kam der Hauch der Schöpfung über die Materie und gebar sie um und neu in einem Weltuntergang, der auch ihn ergreifen mußte, gleich, eine Sekunde nur, eine winzige Ewigkeit. Er fühlte es plötzlich mit seinem Leibe aus Lehm, mit seinen Adern aus Quellen und Nerven aus Vulkanröhren<sup>32</sup>.

Was bleibt, ist das Kreatürliche. Die Probleme vereinfachen sich. Und damit zeigt sich, daß die Kriegerromane aus der gleichen geistigen Wurzel wie die Bauernromane entspringen, bei denen wir diese Reduktion auf ein vermeintlich Ewiges schon kennengelernt hatten.

Ja, hier war alles auf einen ursprünglichen Sinn zurückgeführt, auf Hunger, Durst, Unterkommen, Wandern, Zusammenleben, Aufpassen, Brot, Schlaf. Das waren die Hauptsachen. Die wahren Grundbedingungen des Lebens zeigten sich hier unverhüllt<sup>33</sup>.

So war es. Es gab keine Probleme, nur Dinge, die noch nicht entschieden waren. Man redete nicht darüber, sondern man paßte scharf auf. Man löste sie nicht mit Büchern, Artikeln oder Reden, sondern man machte sie mit der Tat eindeutig. Dann war alles klar, und man ging zum nächsten über. Das konnte nicht immer so bleiben. Keineswegs! Aber es verhielt sich hier so wie mit Antaios, der alten griechischen Sagenfigur. Er hatte zu lange in der Luft geschwebt und davon war er ganz kraftlos geworden. Da fiel er in seiner Schwäche auf die Erde zurück, und da schoß ihm neue Kraft ins Gebein. Er wurde wieder stark und tüchtig. Jetzt berührten sie alle die Erde, das ganze Volk. Sie standen ununterbrochen auf der Erde, mitten in ihr. Sie waren immerfort in frischer Luft. Sie rechneten nur mit Essen, Mühsal, Leben und Tod<sup>34</sup>.

Zwar gewinnt der Grabenkämpfer in dieser materialistischen Reduktion ein neues Einssein mit der Natur, mit Lehm und Regen und mit seinem Körper, aber das, was hier Ursprünglichkeit genannt wird, ist zugleich eine Preisgabe des Humanen. Ist es wirklich das Anzeichen eines neuen Menschen, das hier – wie die germanistische Deutung der dreißiger Jahre uns das glauben machen will<sup>35</sup> – sicht-

<sup>31</sup> Zöberlein, a. a. O. S. 126.

<sup>32</sup> Schauwecker, a. a. O. S. 187.

<sup>33</sup> ebenda S. 99.

<sup>34</sup> ebenda S. 100 f.

<sup>35</sup> Bei Pongs, a. a. O., heißt es in diesem Zusammenhang auf S. 9: „Die einzige Voraussetzung für solche echte Kriegsgemeinschaft ist der naive Mensch, das ist der, der aus den natürlichen Zusammenhängen nicht herausgetreten ist, darum nie vom Ich besetzt ist, sondern immer zugleich im Wir und im Ich“ lebt.

bar wird? Gehört nicht zum Menschsein immer gerade ein Mehr als das nur Kreatürliche? Die Auffassung vom Menschen, die sich aus diesem Frontkämpferdenken entwickelt, enthüllt sich selbst als Unmenschlichkeit, ja Tierhaftigkeit.

Im Kampf, im Kriege, der alle Übereinkunft vom Menschen reißt wie die zusammengeflochtenen Lumpen eines Bettelmannes, steigt das Tier als geheimnisvolles Ungeheuer vom Grund der Seele auf. Da schießt es hoch als verzehrende Flamme, als unwiderstehlicher Taumel, der die Massen berauscht, eine Gottheit, über den Heeren thronend. Wo alles Denken und alle Tat sich auf eine Formel zurückführt, müssen auch die Gefühle zurückschmelzen und sich anpassen der fürchterlichen Einfachheit des Zieles, der Vernichtung des Gegners. Das wird bleiben, solange Menschen Krieg führen, und Kriege werden geführt, solange es noch Menschen gibt<sup>36</sup>.

Instinktmäßig, ohne Wissen, ohne erkennende und bedenkende Vermittlung vollzieht sich der Handlungsablauf für den Verdunkämpfer:

Er sah nichts mehr. Er stolperte den Hang hinab, schlingerte über einen Trichter, kletterte heraus und stürzte über einen Grabenrest, in dem ein Gewimmel von Toten war. In einem Schwall von Gluthitze krabbelte er sich hoch, mitten im Kern einer haushohen Kuppel von Gebrüll. Ein Klöppel hämmerte ihm aufs Ohr. Er hielt irrsinnig das Gewehr fest. Dampf zischte. Die Toten verschwanden, hochgeblasen, in einer wütenden Zerschmetterung. Tränen spritzten ihm aus den Augen. . . Die Leichen schoben sich übereinander. Waren sie denn lebendig? Brach der Tag der Auferstehung herein, das jüngste Gericht?! Er krampfte sich hoch. Er schraubte sich vorwärts durch diesen blutigen Haufen, weiterkletternd über Körper, die zur Seite rollten, feucht von einem höllischen Schleim. Sie lebten noch, sie waren vielleicht verwundet und erwachten nun?! Die Zähne schlugen ihm schnatternd zusammen.

Die Luft war rot und grün und blau mit einem bunten Regen dazwischen. Er tastete sich weiter, schluchzend, klappernd. Ein Toter fiel rücklings mit weit offenem Munde, aus dem ein lautloser Schrei zu gellen schien. Er kam frei aus diesem leer greifenden Geklammer von Armen und Beinen und torkelte vor.

Strauchelnd setzte er die Beine. Er war ein Automat<sup>37</sup>.

Der Mensch als Tier, als Automat, als Nummer, das ist der Endpunkt der Entwicklung, die Albrecht Urach und Siewers durchmachen. Erst auf diesem Punkt angelangt, sind sie ganz Typus, ganz Soldat der Front, wie er sich mit Überlegenheit und Überheblichkeit ob seines Ausnahmesieges von allen anderen Menschen unterscheidet. Die Leute, die man zum Kampf gebrauchen konnte, waren eben die, die „jeden Schrecken bis zur Verzweiflung durchgekostet und dann verachten gelernt“<sup>38</sup> hatten. Stumpf und gleichgültig, ohne geistige Regung und ohne einen anderen Willen als den, da zu sein, vegetieren diese Menschen dahin, bis ihnen im Kampf, jäh aufblitzend, ein ungeheurer Blutdurst den Durchbruch durch ihre Stumpfheit ermöglicht.

Sie waren Überwinder der Furcht; selten ward ihnen die Erlösung, dem Feinde in die Augen zu blicken, nachdem alles Schreckliche sich zum letzten Gipfel getürmt

<sup>36</sup> Ernst Jünger: *Der Kampf als inneres Erlebnis*. 4. Aufl. Berlin 1929, S. 6f.

<sup>37</sup> Schauwecker, a. a. O., S. 193.

<sup>38</sup> Jünger, *Stahlgewitter*, a. a. O., S. 84.

und ihnen die Welt in blutrote Schleier gehüllt hatte. Dann ragten sie empor zu brutaler Größe, geschmeidige Tiger der Gräben, Meister des Sprengstoffs. Dann wüteten ihre Urtriebe mit kompliziertesten Mitteln der Vernichtung<sup>39</sup>.

Oder:

er begriff nichts mehr, als daß er herauskroch mit einem knatternden Instinkt, . . .<sup>40</sup>

Oder:

Das treibt mir die schäumende Wut des Blutes vor die flimmernden Augen, vor denen brüllende Gesichter tanzen, die um Pardon schreien. „Nix Pardon! – Nix Pardon! – Nix Pardon!“, brülle ich immer wieder und schieße jedesmal in solch eine Gestalt, packe einen bei der Gurgel, als mein Rahmen verschossen ist, und schlage die Pistole mit dem rückstehenden Verschuß in ein Gesicht, das ich erst auslasse, als mir das Blut warm über die Finger rinnt und plötzlich vor meinen Augen eine Pistolenmündung mit einem vorsintflutlichen Kaliber, wie es Buscklepper in den Prärien noch tragen mögen, auftaucht. Blitzschnell fahre ich zur Seite, ein Knall! – das Feuer macht mich blind und taub. Aber dann habe ich meine blutbeschmierte Linke in ein Gesicht gekrallt, das vor mir zurücktaumeln will, aber mit wahnsinniger Kraft haue ich den Schädel gegen die Raupenkette des Tanks – der Kerl sackt mir unter den Fingern weg und verdreht die Augen, daß nur noch das Weiße zu sehen ist<sup>41</sup>.

Oder:

Das ist neben dem Grauen das Zweite, was den Kämpfer mit einer Sturzflut roter Wellen überbrandet: der Rausch. Der Durst nach Blut, wenn das zuckende Gewölk der Vernichtung über den Feldern des Zornes lastet. So seltsam es manchem klingen mag, der nie um Da-Sein gerungen: Der Anblick des Gegners bringt neben letztem Grauen auch Erlösung von schwerem, unerträglichem Druck. Das ist die Wollust des Blutes, die über dem Kriege hängt wie ein rotes Sturmsegel über schwarzer Galeere, an grenzenlosem Schwunge nur der Liebe verwandt. Sie zerrt schon im Schoße aufgepeitschter Städte die Nerven, wenn die Kolonnen im Regen glühender Rosen den Morituri-Gesang zum Bahnhof tun. Sie schwelt in den Massen, die sie umrasen mit Jubelruf und schrillen Schreien, ist ein Teil der Gefühle, die auf die zum Tode schreitenden Hekatomben niederschauern<sup>42</sup>.

(An dieser Stelle reizte es den Philologen besonders, einige Ausführungen über die Sprache dieses literarischen Genres einzuschieben. Einen solchen Exkurs müssen wir uns leider versagen. Nur später wird im Zusammenhang mit der Analyse des Heroismus bei Ernst Jünger kurz darauf eingegangen werden können. Aber wir hoffen, daß der Leser die Aufdringlichkeit der Sprache und die einzelnen Elemente dieser „dichterischen“ Mixturen selber heraushört.)

Die Entwicklung, die in den Materialschlachten den Frontsoldaten zu einer Mischung von Tier und Automat machte, mußte so ausführlich dargestellt werden, weil sie die Grundlage abgibt für den „Gedanken“ und Vorstellungen der „Krieger“

<sup>39</sup> ebenda S. VIII.

<sup>40</sup> Schauwecker, a. a. O., S. 224.

<sup>41</sup> Zöberlein, a. a. O., S. 774f.

<sup>42</sup> Jünger, Kampf als inneres Erlebnis, a. a. O., S. 8.

vom Sinn des Ersten Weltkrieges. Diese Sinnfrage wird in allen Romanen gestellt, und an ihrer Beantwortung läßt sich das geschichtliche Selbstverständnis der Autoren und ihrer weltanschaulichen Gesinnungsgenossen ablesen<sup>43</sup>. Zugleich weisen die Antworten voraus auf das, was nach dem Krieg an politischen Leitideen durch die nationalsozialistische Bewegung zur Realität werden sollte. Die Kriegsromane werden so zur anschaulichsten Darlegung politischer Denkschemata. Die Antworten, die für den einzelnen und die Politik im ganzen gegeben werden, sind ohne die Reduktion des Menschen in der Hölle von Verdun nicht zu verstehen. Sie sind in ihrer Verfehlung jeglicher rationaler Erkenntnis für den einzelnen, der die Materialschlachten miterleben mußte und selbst die Veränderung seines Menschseins durch den Krieg nicht durchschaute, tragisch, in der politischen Konsequenz für die Geschichte Deutschlands aber verhängnisvoll gewesen.

### c) Die Sinnfrage

Die Frage nach dem Sinn des ganzen Geschehens entwickelt sich aus einsamen Überlegungen des Frontsoldaten, dessen menschliche Reduktion wir oben beschrieben haben, und in Gesprächen, in denen verschiedene Meinungen zu Wort kommen. Aber diese Gespräche über den Kriegssinn dienen nicht so sehr der realistischen Darstellung der Frontsituation oder gar einer um Erkenntnis bemühten Durchleuchtung der eigenen Lage, sondern sie sind in ihrer literarischen Struktur so angelegt, daß sie die unangefochtene Gläubigkeit des oder der Helden verdeutlichen. Wie in einer Märtyrer- oder Heiligen-Vita trotzen die echten Frontsoldaten allen Anfechtungen.

Mit der Diskussion der Sinnfrage rückt der Kriegsroman nun wieder in den Bereich des geschichtsphilosophisch bestimmten Dreischrittschemas, das er in der Darstellung einer zeitlosen Frontkämpferexistenz verlassen zu haben schien. Denn Sinnfrage ist immer zugleich auch Zukunftsfrage, und damit wird die zeitliche Dimension wieder relevant.

Es kommt nun im folgenden vor allem darauf an, daß die extreme Kluft zwischen dem Zustand des Frontsoldaten und seinen Ideen für einen geschichtlichen Neuanfang scharf genug gesehen wird. Ein Riß liegt zwischen beiden Bereichen, und die Sinnerfüllung erfolgt als Umschlag einer extremen, nicht auf die Dauer zu haltenden Position. Damit wird aber der Entwicklungscharakter in Frage gestellt. Die Personen entwickeln sich nicht von einer Stufe zu einer anderen, höheren,

---

<sup>43</sup> Vgl. hierzu: Walther Linden, *Volkhafte Dichtung von Weltkrieg und Nachkriegszeit*, a. a. O. Dort heißt es zu unserem Thema auf S. 3: „Die deutsche Weltkriegsdichtung als lebendige und gefühlsbestimmte *Dichtung* gibt sich nicht rationalen Erörterungen über Sinn und Bedeutung des großen Krieges hin. Aber rein gefühlsmäßig, in ahnungsvoller Schau ringt sie um den Sinn des erschütternden Geschehens. Wie Blitze fahren oft aus der zusammenge rafften Wirklichkeitserzählung die ahnungsvollen Erkenntnisse heraus. Diese Dichtung ist ganz wesentlich vom *Elementar-Blutmäßigen* her bestimmt: sie stellt Lebensformen dar, in denen alle Zivilisationsbedürfnisse, alle ‚Kulturerrungenschaften‘ verschwunden sind, wo der Mensch als nacktes Tier sich in sich selbst behaupten muß.“

sondern aus tiefster Tiefe projizieren sie das Bild einer verheißungsvollen Zukunft. Damit erfüllt der Roman zwar das Entwicklungsschema, stellt aber den begründeten Weg seines „Helden“ nicht dar.

In der „Gruppe Bosemüller“ von Beumelburg wird auf drei verschiedenen Ebenen die Sinnfrage als roter Faden durch das Buch geführt. Da ist einmal der nihilistisch-zynische Leutnant, dem alle Ideale im Stellungskrieg der Materialschlachten zur Farce geworden sind, der aber so von dieser Welt verhext ist, daß er sich nicht geistig über seine Situation erheben kann. Trotz gewisser Einsichten bleibt er Bestandteil dieser Welt. Er ist zerbrochen, aber er weiß, daß dieser Bruch auch in einer anderen Welt – etwa im Frieden oder in der Heimat – nicht verheilen würde. Er sieht keine Möglichkeit zur Veränderung seines Schicksals. Aber kurz vor seinem Tode, den er stehend schießend in der Abwehr eines Angriffs erleidet, bekommt gerade auch dieser Leutnant eine Sinnnehmung: „da muß noch etwas sein“, denkt er, als er die Sterne sieht, und es fällt ihm ein Lied der Hoffnung aus seiner Kindheit ein: „Wie schön leuchtet der Morgenstern . . .“<sup>44</sup>

Der Rückgriff auf religiös-volkstümliches Liedgut gehört zur klischeehaften Gefühlswelt in all diesen Romanen. Auch für die zweite Art der Antwort auf die Sinnfrage bleiben literarische Vorbilder typisch. Der Gefreite Wammsch, dem Beumelburg seinen Roman gewidmet hat, gibt seine Antwort durch opferbereite Kameradschaft. Er verzichtet auf Urlaub, springt überall helfend ein, kümmert sich väterlich um den siebzehnjährigen Siewers, – da wird er – natürlich kurz vor Weihnachten – verschüttet. Er sollte gerade das EK I bekommen! Für ihn und die durch ihn repräsentierten Typen bestand das Sinnvolle des Kriegserlebnisses in der Gruppenkameradschaft als einer Zelle neuen mitmenschlichen Zusammenlebens. So will auch Beumelburg seinen Roman verstanden wissen.

Diese – von Wammsch vorgelebte – Antwort auf die quälenden Fragen, die der Krieg stellt, wird vom Kriegsfreiwilligen Siewers tiefer „begründet“. Gerade seine Überlegungen sind charakteristisch für die Sprunghaftigkeit eines „Denkens“, das gar nicht wesentlich an der Klärung des objektiven Geschehens und seiner Bedeutung, sondern vor allem an der eigenen Befindlichkeit interessiert ist und ihr zuliebe voluntaristisch die Wirklichkeit zurechtlegt. Als Siewers eines Tages auf Wache steht und an den Tod und die gefallenen Kameraden denkt, überfällt es ihn:

man darf sich vor nichts fürchten. Man muß den Dingen auf den Grund gehen, dann sieht man sofort, daß alles ganz einfach ist. Man fürchtet sich nur vor dem Unbekannten<sup>45</sup>.

Aber Siewers ist kein moderner Aufklärer. Die Quintessenz des Monologs zeigt, wie Siewers sich und „die Dinge“ von jeglichem Grunde und jeglicher Begründung löst und sie frei einem irrationalen, pseudoreligiösen Wunschdenken anheimgibt:

Man darf nicht rückwärts sehen, das ist es. Alte Leute sehen rückwärts, Kinder sehen vorwärts. (Damit wird auf den mehrfach in diesem Abschnitt zitierten Bibel-

<sup>44</sup> Beumelburg, a. a. O., S. 316.

<sup>45</sup> ebenda S. 206.

vers Matth. 18,3 angespielt: „Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder...“) Je näher einem der Tod rückt, um so fester klammert man sich an das Vergangene. Wir aber müssen etwas Neues finden – obwohl wir schrecklich alt geworden sind in diesen Monaten, müssen wir denken und fühlen wie die Kinder, obwohl der Tod in unserer allernächsten Nachbarschaft ist, sozusagen unser leiblicher Schatten, so müssen wir uns von den Dingen doch trennen, sobald sie vorüber sind, wir dürfen uns nicht an sie klammern. Es darf kein Gestern für uns geben und kein Morgen. Wir leben dem Augenblick als dem einzigen, dem wir trauen können<sup>46</sup>.

Indem Siewers sein Erleben aus den zeitlichen Kategorien herausnimmt, passen für ihn plötzlich die biblischen Forderungen – „werdet wie die Kinder!“ – zur Grausamkeit des Frontgeschehens. Ist das Grauen zeitlos und grundlos, dann ist es als Ganzes von einer „höheren Macht“ so gewollt, es entzieht sich damit der menschlichen Verantwortung. Gerade in diesem Gedanken fühlt er sich frei, zu sein wie die Kinder. Sein Gewissen war niemals so „rein“ wie nach diesen Überlegungen.

Wie ist es denn, wenn ich das Grauenhafte, die Wirklichkeit als etwas Gegebenes, Unabänderliches hinnehme? Als eine verschobene Lebensgrundlage, so als seien wir alle mit einmal auf einem großen Teller an eine andere Stelle gerückt worden? Wie denn, wenn ich einmal bedenke, daß wir alle dem gleichen Schicksal unterworfen sind, daß keiner vor dem andern etwas voraus hat, daß sich im Grunde also nur das Gesamte verändert hat, während die Beziehungen der einzelnen untereinander die gleichen geblieben sind? Wie denn erst, wenn ich diese Veränderung des Ganzen nicht nur als schlechthin gegebene Tatsache, sondern als eine moralische Forderung hinnehme? Wenn es von irgendeiner höheren Macht so gewollt ist<sup>47</sup>?

Das geschichtlich-politische bedingte Ereignis des Ersten Weltkriegs wird nicht auf seine zeitlichen Gründe hin befragt, sondern als unabänderliches Faktum – von einer Gottheit gesetzt – begriffen. Und so kann sich das Chaotische der eigentlichen Fronterfahrung mit einer christlich-naiven Gläubigkeit verbinden.

Einerseits die Hinwendung zum Religiösen, Totalen, zum Letzten und Äußersten, die alle Zwischenmöglichkeiten – den eigentlichen Bereich des Humanen also – ausklammert, oder andererseits das Verhaftetsein am Einzelnen, Nächstliegenden unter Verzicht auf jegliches Transzendieren, das sind auch bei Schauwecker die Denkweisen, mit denen er in den düsteren Erfahrungen einer zersetzten Front seine Gläubigkeit zu bewahren sucht.

Hier konnte man anscheinend durch Nachdenken verrückt werden, ... Lieber nicht! Denken wir lieber an die morgige Felddienstübung<sup>48</sup>.

Und – besonders bezeichnend – an der Stelle:

mit vollkommener Rücksichtslosigkeit ... von vorn anzufangen, wie die Kinder, ja, bei Gott, wie die Kinder<sup>49</sup>!

Was die Formel vom Kindsein meint, die sich dem Frontsoldaten einstellt, ist hier auf entlarvende Weise ausgesprochen: Die Beschwörung des kindlichen Ge-

<sup>46</sup> ebenda S. 207.

<sup>47</sup> ebenda S. 207 f.

<sup>48</sup> Schauwecker, a. a. O., S. 294.

<sup>49</sup> ebenda S. 225.

fühls der Geborgenheit und Unschuld erweist sich als die Rücksichtslosigkeit eines Willens, der den geschichtlich voraussetzungslosen Neuanfang und den Ausbruch aus allen Bindungen der Gesellschaft postuliert.

Den Sinn des Krieges sieht Schauwecker im übrigen darin, daß er auf „wunderbare Weise“ bei den Soldaten das Deutsche, das gemeinschaftliche Nationale zum Durchbruch gebracht habe. Es ist nämlich für Schauwecker unerklärlich, daß bei der formalistisch-oberflächlichen Erziehung in der Friedenszeit die Soldaten der Front trotz aller materiellen Unterlegenheit überhaupt noch gekämpft haben. Der Heroismus des Trotzdem, zu dem sie sich durchgerungen haben, wird zum Beweis des „Aufbruchs“ des Nationalen in der Brust eines jeden einzelnen. Hier wird ein situationsgebundenes und psychologisch zu motivierendes Zusammenwachsen aller deutschen Stämme und der verschiedensten Klassen als nationale und politische Gesellschaftsveränderung mißverstanden. Dieses Deutsche, das auf so irrationale Weise zum Vorschein kommt, entspringt eben aus anderen Quellen als denen, die rationalem Begreifen zugänglich sind, nämlich aus dem Blute. Dabei könnte man doch gerade auch nach den Schauweckerschen Prämissen die Tatsache des Durchhaltens u. a. rational aus dem obrigkeitsstaatlichen Denken der Vorkriegszeit begründen.

Mit dieser verstärkten irrationalen Wendung wird nun zugleich auf die Zukunft gedeutet, auf einen Neubeginn nach dem Kriege:

(So sagt Albrecht Urach:) „Mensch Herse – eins weiß ich: so, wie es gewesen ist, kann es nie wieder werden. Und wenn sie es tausendmal und mit allen Mitteln so lassen möchten in der Welt – nie wieder kann es so bleiben! Niemals<sup>50</sup>!“

Und es wird eine illegale Abmachung für den Frieden geboren, eine Verschwörerexistenz derer, die Gleiches erlebt haben:

Denn dieser Friede ist die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Jeder geht an seine eigene Front. Die Front ist jetzt heimlich<sup>51</sup>.

Die Frontsoldaten müßten das Heft in die Hand nehmen, geeint von einer neuen Pflicht, der der Nation. Und Nation ist für Schauwecker ein „gewachsener Körper aus Kameradschaft“. Die meisten haben diese Einsicht in die deutsche Aufgabe „im Blut“. Dort, wo „Blut und Erkenntnis“ „zusammenfallen im Leben“<sup>52</sup>, kann es gelingen, von vorne anzufangen, und dann kann es heißen, wie das Motto des Romans es formuliert: „Wir mußten den Krieg verlieren, um die Nation zu gewinnen.“

Eine ähnlich irrationale und nationalistische „Sinngebung des Sinnlosen“ unternimmt Zöberlein, wobei er vor allem das politische Zukunftsvermächtnis hervorkehrt, das aus dem unverändert treuen „Glauben an Deutschland“ entspringt. Als Arbeiter steckt er nicht so sehr in der Bildungsproblematik und den Bildungsklischees wie Schauwecker und Beumelburg. Seine Antworten erwachsen aus einer

<sup>50</sup> ebenda S. 204.

<sup>51</sup> ebenda S. 396.

<sup>52</sup> ebenda S. 402.

realistischeren Diskussion. Die Desillusionierung, der Abbau der Ideale, selbst einer so wichtigen Tugend wie der soldatischen Pflichterfüllung, sind weit fortgeschritten. Er kennt ein viel intensiveres persönliches Betroffensein von der Fragwürdigkeit des Krieges:

Wer – wer von uns, die da gehen müssen, wird es sein? Und wieder fragt da etwas in mir – und so fragt es in allen – was hat es denn für einen Sinn – dieses Sterbenmüssen vor Verdun, das der Heimat und dem Volk nichts nützen kann? Dieses viele junge Blut, das in diesem lehmigen, grauen Boden sickert, hat Deutschland nicht einen Schritt näher gebracht dem Siege und der Entscheidung. Der größte Teil der jungen Jahrgänge, „Deutschlands letzte Hoffnung“, hatten sie dazu gesagt, lag hier vergeudet und verblutet. Ich glaube fast, daß hier vor Verdun auch unsere letzten Hoffnungen begraben und zertrümmert liegen. Es hat keinen Sinn, so sehr ich auch danach grübele. Vielleicht sehe ich es später ein. Aber, warum denn erst später? Wir müssen ja heute hier laufen ums Leben, wir möchten heute schon wissen, warum, welchen Sinn es haben soll. Sonst zerbricht hier der Glaube an die Gerechtigkeit unserer Sache, sonst zerbricht auch das Vertrauen zu denen, die uns in diese Schlachten schicken<sup>53</sup>.

Die Debatten, die unter den Soldaten über die Kriegsziele geführt werden, sind hart, realistisch und weichen nicht schon im vorhinein politisch-ökonomischen Argumenten aus. Dabei steht die Raumfrage im Vordergrund. Deutschland hat zu wenig Lebensraum, und d. h. zu wenig Brot. Es geht um den „Platz an der Sonne“, und immer wieder taucht die Behauptung auf, daß Deutschland bisher zu wenig Anteil an den Gütern der Welt gehabt habe, daß sich also der Krieg erkläre als eine Erhebung eines zu kurz gekommenen Volkes. Es zeichnet Zöberleins Roman auch aus, daß er nicht alles in eitel Treue und Standhaftigkeit verwandelt, daß es bei ihm Deserteure und politische Agitatoren gibt. Aber das ist dann natürlich so mit den „echten“ Frontsoldaten abgestimmt, daß vor allem der Dolchstoßlegende Vorschub geleistet wird. Immerhin ist das nationalistische Argument interessant, das den sozialistischen Friedenseiferern entgegengehalten wird und das ja in der praktischen nationalsozialistischen Politik eine bedeutende Rolle gespielt hat.

„Mensch, dann macht doch Schluß! Haut die Knarre in den Dreck und macht's wie wir!“ „Fällt mir gar nicht ein!“ „Was hast du davon? Lange dauert's so nimmer. Streiken muß man, sonst hören der Kaiser und der Ludendorff überhaupt nimmer auf. Solange noch ein Muskot 'rangeht, gibt es nicht Frieden.“ „Ihr tut gerade, als wären wir allein auf der Welt. Als läge es an uns allein, daß es anders wird. Die drüben sind mehr wie wir, sollen die anfangen mit Schlußmachen.“ „Solange der Willem ist, gibt's nicht Frieden mit denen drüben. Erst muß der weg – dann ist es leicht, Frieden zu schaffen. Uns einfachen Soldaten will keiner was, nur der Militarismus muß weg, das Unglück der Menschheit. Eine andere Regierung muß her, eine sozialistische, demokratische, damit eine Garantie ist, daß es nicht in ein paar Jahren schon wieder losgeht. Verstehste? Frieden um jeden Preis<sup>54</sup>!“ „Ach was – unsere Niederlage ist doch die Niederlage des Militarismus, des Kapitalismus, der Wucherer – sie bringt uns die Freiheit von dieser Bedrückung – die

<sup>53</sup> Zöberlein, a. a. O., S. 97 f.

<sup>54</sup> ebenda S. 723.

Freiheit des ausgebeuteten, in den Tod gehetzten Volkes.“ „Das kann eine nette Freiheit werden, wenn wir den Krieg verlieren. Was du phantasierst, könnte dann vielleicht kommen – vielleicht –, wenn die drüben genau so matt sind wie wir. Warum gehen sie denn noch zum Angriff? Weil sie mit der Dummheit rechnen, die du da predigst. Was die drüben nicht fertigbringen, das besorgt ihr. Weißt du, was das ist? Verrat! Verrat am Volk, das ihr befreien wollt, indem ihr meutert<sup>55</sup>.“

Aber so sehr sich Zöberlein hier in eine politische Debatte einläßt, auch er weicht aus, wenn er auf Fakten stößt, an denen er nicht rütteln kann. Dem Nachweis, daß der Krieg verloren sei, begegnet er mit einem heftigen Trotzdem:

Und wenn es so wäre! Er (der Krieg – R. G.) muß mit aller Verbissenheit zu Ende gebracht werden<sup>56</sup>.

In diesem Trotzdem zeichnet sich auch bei Zöberlein eine Wendung im Denken ab, wie sie den anderen Romanautoren eigen ist: Das ist schließlich die Ablehnung jeder rationalen, auf Gründe zielenden Diskussion über den Krieg.

Daß wir Deutschen doch immer Erklärungen suchen, die unsere Feinde nicht brauchen. Denen genügt es zu wissen, daß wir ihnen Konkurrenz machen – oder der Neid gibt ihnen den Grund zum Kriegführen<sup>57</sup>.

Hier wird auf das oben dargestellte Bildungswesen des Vorkriegs angespielt, mit seiner Wissenschaftlichkeit und rationalen Denkweise. Und so wie dort diese Denkhaltung als Übel betrachtet wurde, so ist sie, die Aktivität hemmend, im Kriege gar fast schon Verrat. Da ist es besser, den Krieg als Naturereignis anzusehen. So sagt einer sinnend vor sich hin:

„Das ewige Warum. Der Krieg hat ganz tiefe Ursachen. Der ist gekommen wie ein Unwetter im Hochsommer nach einem schwülen Tag. Warum ist es schwül, wissen Sie das? Warum sind da über uns die Sterne, wissen Sie das? Ebensowenig wissen wir, warum Krieg ist. Vierzehn haben wir so eine Art Ahnung gehabt. Da stehen wir eben jetzt drinnen wie in einem Gewitter. Das, was wir tun können, ist, zu zeigen, ob wir elend und erbärmlich sind oder groß und gefaßt. Da – sehen Sie die Sternschnuppe? Drei gleich, – schnell, wünschen Sie sich was.“ Dann fuhr er fort: „Da hat es irgendwo da draußen im Weltenraum einen Stern zerrissen, und ein paar Trümmer davon haben wir gesehen. Was kümmert uns das; die Welt geht dadurch nicht zugrunde. Wir sind doch so kleine Würmer, aber große Geister könnten wir sein. An der Gefahr erst wird man groß; am gewöhnlichen Leben kommt man um. Verstehen Sie mich<sup>58</sup>?“

Mit diesem Gespräch haben wir den eigentlichen Boden, die „Tiefe“ der völkisch-nationalsozialistischen Gedanken über den Ersten Weltkrieg erreicht. Der Grund wird ins Kosmische verlagert und der Mensch wird gegenüber solchem Walten klein und demütig. Hier ist erneut die religiöse Ebene erreicht:

Wir sind das Nichts und der Niemand. Aber einen Herrgott gibt's doch; ich hab' keinen Rosenkranz in der Tasche, aber an einen Herrgott glaube ich. Ich meine

<sup>55</sup> ebenda S. 724.

<sup>56</sup> ebenda S. 725.

<sup>57</sup> ebenda S. 357.

<sup>58</sup> ebenda S. 357.

immer, daß er seine Finger bei dem Krieg recht tief im Spiel hat. Wenn das nicht wahr ist, laufe ich heute noch auf und davon<sup>59</sup>.

Gott als Urheber des Krieges oder besser, der sprachlichen Wendung angepaßt, als Komplize, das macht auf der anderen Seite den Menschen frei von der Verantwortung, von eigener Überlegung, von Analyse der Gründe und von einem historisch-politischen Engagement. Das einzige, was ihm bleibt, ist der kleine Raum der Haltung, dem ihm das Schicksal zumißt. Alles kommt darauf an, wie man besteht. Die Was-Frage und Wofür-Frage hat zu verstummen. Das heroische Trotzdem leuchtet heraus als eine formale Kategorie des Daseins. Von gleicher formaler Struktur ist auch der Gott, der als „waltend“ begriffen wird. Er läßt sich leicht als das gute Prinzip, als das Licht in der Welt begreifen, als ein unbestimmtes nur durch seinen Symbolwert gut scheinendes Etwas, was in einer Vision als Mutter-Maria erscheint, von dem es dann aber in nationalistischer Verengung heißt:

„Weil das Licht gut tut. – Und das Licht ist nur bei uns.“ „Das wollen sie uns nehmen, deswegen ist Krieg. Deswegen, du dumme Junge!“ Er stockte und sah mich an. Dann fuhr er fort: „Wenn wir das Licht verlieren, wird es finster in der Welt, begreifst du das?“ „Recht gut sogar.“ „Dann brauchst du nicht mehr zu fragen, warum<sup>60</sup>?“

Mit diesem Umschlag im Denken über den Grund und Sinn des Krieges, in dem sich verschwommene Religiosität mit nationaler Egozentrik verbindet, stehen wir bei der Haltung, die solches Denken auch für die Nachkriegszeit bereithält.

Wer jetzt in den schwersten Stunden an Verrat denkt, an Feigwerden, ich weiß nicht, so einer kann unser Blut nicht haben. Drum nützt da alles Reden nichts, man spricht und streitet nur aneinander vorbei wie gestern. Die Treue siegt immer, auch dann, wenn sie Kriege verliert: Lieber den Krieg als die Treue verlieren. Denn die Treue ist Deutschlands Seele, und ohne diese Seele wäre Deutschland tot. Wo hast du dein Vaterland? So fragte gestern einer. Jetzt weiß ich, daß die Antwort hätte sein müssen: Das muß erst kommen, dafür streiten wir ja gerade.

Der Krieg ackert die Welt um, und wir säen unser Blut in die Furchen dieses Ackers hinein, und unsere Kinder werden einmal ernten. Ernten – und wieder säen müssen. So wie es unsere Ahnen vor uns getan haben<sup>61</sup>.

So endet dieses Bild wieder im Naturhaften, im Bäuerlich-Ewigen und vermischt alle Elemente völkisch-nationalsozialistischer Weltanschauung. So kann nach diesem Höhenflug zu Gott und den Sternen, zu den Enkeln und Ahnen der Gedanke der heimkehrenden Soldaten wieder ganz irdisch werden:

Wir von der Front sind einmal, wenn wir wieder heimkommen, nicht so bescheiden. Wir werden ganz andere Sachen fordern. Dann müssen sich diese Burschen (gemeint sind die Drückeberger – R. G.) ganz dasig in ihre Löcher verkriechen<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> ebenda S. 125.

<sup>60</sup> ebenda S. 523.

<sup>61</sup> ebenda S. 730f.

<sup>62</sup> ebenda S. 157.

Mit dieser Anmeldung von Forderungen, wie sie dann die NSDAP einzutreiben versuchte, rundet sich das Bild von der Sinnfrage und Sinnerfüllung des Krieges. Auch bei Zöberlein formiert sich am Schluß des Romans – dem Eide getreu – die Gemeinschaft der Frontsoldaten, um die politischen Geschicke Deutschlands in die Hand zu nehmen.

Die Fahnen sind jetzt zwar eingerollt und in die Speicher gestellt, das Heer ist aufgelöst, und trotzdem spüre ich, daß der Eid noch steht! Und immer stehen wir für den, der damals keinen Meineid schwur. Denn das erkenne ich jetzt deutlich – und scharf steht es vor dem grauen, düsteren Hintergrund des Zusammenbruchs: Nicht Kaiser und Königen galt dieser Eid. Hoch über allem haben wir ihn gesprochen und gemeint, daß wir ehrliche Soldaten sein und unser Volk und sein Land mit unserem Leib schützen wollen. Das Land, das uns Leben gewährt und die Werke der Ahnen als köstliche Schätze birgt. So wie es schon Hunderttausende vor uns getan haben. Das war doch nichts Neues?

Über Fürsten und Fahnen hinaus haben wir das Höhere gemeint, dem alles zu dienen hat, Fürsten und Soldaten mit ihrer Fahne, früher einst, in diesem grausamen Krieg und auch wieder in der Zukunft, wenn Deutschland nicht versinken soll und sein Name von der Landkarte verschwinden soll<sup>63</sup>.

Und in einer beklemmenden Vision treten die toten Kameraden wieder hervor zum neuen Fähneneid, der unheilrohend die Zukunft überschattet. Und der Roman klingt aus mit den Worten:

Der Krieg ist aus.

Der Kampf um Deutschland geht weiter!

Freiwillige vor die Front!

– Denn – wir müssen ja das Licht in die dunkle Welt tragen –<sup>64</sup>.

Haben wir jetzt die wichtigsten Elemente der politischen Mentalität des Frontsoldaten nach völkisch-nationalsozialistischer Vorstellung zusammengetragen, so wollen wir doch ihren Zusammenklang in einem Gespräch aus Wehners Roman „Sieben vor Verdun“ nicht vorenthalten, weil so konzentriert, zugleich aber sich selbst so entlarvend, dieses Thema vom Sinn des Krieges nirgends „schöner“ auftaucht. Dieses Buch, das sich an den griechischen Mythos der „Sieben gegen Theben“ anlehnt, galt der einschlägigen Literaturwissenschaft der dreißiger Jahre als bestes Verdun-Buch, in ihm verdunkelte sich Volksschicksal „zum tragischen Schicksal aller Deutschen im Kampf um ihr Reich“<sup>65</sup>.

Der Eingang dieses Gesprächs ist ganz bündische Jugend, ganz kindliches Indianerspiel, und völlig unpassend zur wirklichen Situation:

(Robert Buchholz begrüßt seine überlebenden Freunde:) „Zuerst ihr Höhlenbewohner, den Toten die Ehre. Wendet euch nach Westen und Osten, nach Norden und Süden und grüßt unsere toten Brüder unter Wasser und Erde und vergeßt

<sup>63</sup> ebenda S. 889f.

<sup>64</sup> ebenda S. 890.

<sup>65</sup> Pongs, a. a. O., S. 39.

mir den Freund nicht am Douaumont, der in seinem Hockergrab sitzt und auf das Licht der Auferstehung wartet. Der Eine, Einzige wird ihn erwecken.

Und nun zu euch, ihr Biber, Murmeltiere und Siebenschläfer, ihr Unterirdischen und ewigen Soldaten<sup>66</sup>.

Die peinliche Mischung von Unernst und religiösen Bezügen präludiert vortrefflich den gesamten Gesprächsablauf. Auf die Frage nach dem Sinn des Krieges hat Robert Buchholz zunächst eine klare, machtpolitische Antwort bereit:

„Der Sinn des Krieges ist der Sieg. Wer siegt, der hat auch den Sinn des Krieges erobert, und es wird an ihm sein, den Sinn zu erfüllen.“

Aber diese nüchterne Antwort erweist sich schon in sich als zwielichtig, denn der Sinn wird erst im nachhinein vom Sieger aufzubringen sein. Der Sieger muß dem an sich Sinnlosen erst den Sinn geben:

„Und wenn wir siegen“, warf Eduard Lang ein, „welchen Sinn, glaubst du, werden wir diesem Kriege geben?“

„Unsereins“, antwortete Buchholz, „denkt den ganzen Tag. Ich habe mir gedacht, daß wir nach vollkommenem Siege der Welt die Freiheit geben werden. Die wahre Freiheit, meine ich. Wir werden Indien befreien und Ägypten, Afrika und Asien. Jedes Volk soll sich selbst regieren, und wir werden mit jedem Freund sein. Ich zum Beispiel werde öfter den Maharadscha von Indien besuchen; manchmal werde ich im Zelt eines Beduinenhäuptlings schlafen oder mit den kaukasischen Fürsten Wein trinken oder die Mazedonier lehren, wie man Schweizerkäse macht, oder. . .“

„Und du meinst“, unterbrach Lang, „es genüge, den Völkern die Freiheit zu geben und Wein mit ihnen zu trinken oder sie zu lehren. . .?“

„Ja, sie zu lehren. Wir sind das ordnende unter den Völkern, wir sind die Kolonisatoren.“

„Du willst also die Erde zivilisieren?“

„Nur, wenn das einzelne Volk will; nur, wenn ich gerufen werde. Sonst mögen sie ungeschoren zu ihren Göttern beten.“

Die Sinngebung des Krieges erweist sich hier als eine globale Wandervogelgesinnung, deren arbeitslose, allen sozialen und politischen Problemen naiv-kindlich entfremdete Haltung zugleich gepaart ist mit einem hypertrophierten Nationalismus, mit einer Überheblichkeit, die mit realer Einschätzung von Möglichkeiten nichts zu tun hat. Nun bekommt das Gespräch die religiöse Wendung:

„Und das Reich, Gottes Reich?“

Da Buchholz auf diese Frage schwieg, fuhr Eduard Lang fort: „Wenn uns Gott den Sieg gibt, so gibt er uns sein Reich. Das Reich der Gerechtigkeit, der Ordnung und des Friedens in seinem Namen. Das müssen wir verwalten. Unser Sieg wird sein Auftrag sein. Und dazu müssen wir uns erhalten.“

„Das Reich. . . das Reich“, sagte Bernhard Buchholz (Roberts Bruder – R. G.), indem er in die Flamme sah. „Es war einst groß in seinem Namen. Wenn ich an die Kaiser denke: Karl den Großen und Friedrich II., Otto und Heinrich und alle Gewalten des Mittelalters, dann kommt Musik über mich. Für solch ein Reich würde ich gern sterben.“

---

<sup>66</sup> Wehner, a. a. O., S. 88.

Wie selbstverständlich wird der Sieg Gott zugerechnet und als Auftrag von ihm empfangen, aber das geistige Durcheinander ist unüberhörbar: wenn das Reich Gottes mit dem mittelalterlichen Reich identifiziert, wenn Musik den Logos verdrängt und Bernhard Buchholz durch das Lagerfeuer zur Todesbereitschaft stimuliert wird, wenn an die Stelle von Erkenntnissen und geistigen Differenzierungen die Gefühle der Erhabenheit aus dem leeren Gerede erwachsen.

Hier erhob sich der lange Werner. Er schien unmutig, als er begann: „Das Reich, das Reich und wiederum das Mittelalter! Verdun . . . das war noch vor zweihundert- undachtzig Jahren freie deutsche Reichsstadt. Jetzt bluten wir hier, wo unsere Vorfahren gepflegt haben. Das Reich, das ist das deutsche Reich, und das ist überall, wo wir einst waren. Sie haben es abgebröckelt und verschlungen und der Name Reich ist fast verklungen. Deutsches Reich – ist das jenes unregelmäßige Viereck zwischen den Festungen der Natur und den Grenzen unseres Willens? Ist das jener kleine Leberfleck innerhalb unserer Staatsgrenzen? Wir haben nicht Platz, wir haben nicht Raum. Wir müssen hinaus, bewußt und geschlossen. Kein Tropfen unseres Blutes darf mehr in fremden Völkern untergehen, wie die Jahrhunderte hinaus, bis jetzt. Die Wanderung beginnt wieder, wir sind die äußerste Welle. Und wo wir stehen, da ist deutsches Reich. Das ist für mich der Sinn des Krieges.“

Hier wird die Beantwortung der Frage konkreter und enthüllt sich als rassischer Imperialismus, der an die Stelle eines mittelalterlichen Reiches das Germanentum setzt und seine Schwungkraft aus der Geschichte der Völkerwanderung nährt.

Die jungen Soldaten stimmten Werner zu. Nur Eduard Lang verhielt. Er bewegte die Rechte, und erst als alle auf ihn sahen, rüstete er sich zu dieser Rede:

„Was streitet ihr über den Sinn des Krieges, da er noch nicht beendet ist, da er zwischen Völkern geht, und da Völker nach Jahrhunderten und Jahrtausenden leben? Der Sieg, das ist der Zweck des Krieges, nicht sein Sinn. Das Reich, das ist eine Sehnsucht des Krieges, nicht sein Sinn.“

Der Krieg stellt eine Frage an die Völker: Bist du bereit und geweiht, der Welt Ordnung und Gesetz zu geben? Willst du dich opfern, um des kommenden Gesetzes willen, das höher ist als du selbst? Das Gesetz aber ist unbekannt. Es offenbart sich nicht im Schlachtensturm, es kommt wie der Geist im Pfingstwind zu dem, den es erwählte. Und der wird dann der Welt den Frieden, die Gerechtigkeit und die Liebe bringen und den Sinn des Krieges erfüllen.

Wir haben nur die Gestalt des Krieges gesehen; den Schrecken des Wartens im Graben, die Lust des freien Sturms; die Vernichtung des Lebens und den Triumph der Tapferkeit. Wir haben das Wunder erlebt, wie einer dem anderen half durch das ganze Volk hin, wie alle Stämme zusammenstanden zu geheimnisvoller Waffenhilfe und wie einer für den anderen das Leben fortwarf, für den Bekannten und für den Unbekannten.

Wir sind niemals getröstet worden, denn die Welt hinter uns ist kleinmütig, und sind dennoch zum Opfer gegangen. Damit haben wir ein Gesetz erfüllt, das größer ist als wir selbst. Wir haben den Tod überwunden, nicht einmal, sondern zehnmal, und wenn wir dennoch fallen sollen, so haben wir den Tod schon in unserem Herzen vernichtet, denn wir sterben ja nicht blind, sondern wir sterben für die anderen, die unseres Volkes sind, damit der Geist zu ihnen komme, wenn wir nicht mehr sind.

Diesen Geist zu befreien, das ist der Sinn unserer Mühsal und unseres Todes. Er geht noch in Wolken und Blitzen, zuweilen sehen wir sein feuriges Auge, aber

wir dürfen ihn noch nicht nennen und rufen, denn er will von selber kommen zu seiner Zeit.

Er heißt nicht Frontgeist; der Frontgeist sei nur das Gespann vor seinem Wagen. Er heißt nicht Einigkeit; denn Einigkeit seien nur die Räder seines Wagens. Er heißt nicht Sieg; denn der Sieg ist nur der Hufschlag seiner Rosse. Er fährt langsam, und der Verzweifelnde erkennt ihn nicht. Aber er wird geboren werden aus unserem Blute, denn es ist notwendig, daß er erscheine. Nennt ihn nicht ‚Genius des deutschen Volkes‘. Gebt ihm keinen Namen, dem ‚Sinn des Krieges‘. Er wird einst da sein, und man wird ihn dennoch nicht erkennen. Wer ihn nennt, der zieht ihn herab in seine Arme, und das wird den anderen ein Spott sein.

Wir aber sind Soldaten, und wir sind geboren, für das Vaterland zu kämpfen. Und das ist heute mehr, als für das Vaterland zu sterben. Denn das Leben der Soldaten ist bitter und der Tod ist nicht mehr einfach. Laßt uns nun nicht streiten, was das sei, das Vaterland: ein wachsendes Reich, ein schreitendes Volk, ein brauner Acker, ein blitzender Fluß, der Blick eines Menschen daheim oder ein Ungebornes, das befreit sein will. Wir wollen uns zuschließen in der Kraft der Liebe und still sein. Wir tun unsere Pflicht, wir können nicht anders. Wir wissen nur, daß unsere Opfer nicht den Lumpen gilt, den Leichtsinnigen und Wankelmütigen, den Händlern und Verrätern. Unser Leben zeugt für uns, und der Krieg beweist die Unsterblichkeit unseres Volkes.

Vielleicht können wir später auch mit Worten zeugen, wenn wir daheim sind. Aber das hat noch Zeit. Wir stürmen im Zeitlosen. Laßt uns darin verharren, den anderen Völkern zum Trotz, die auf die Zeit pochen. Sie werden von ihrer falschen Mutter verschlungen werden<sup>67</sup>.

Diese Rede ist eigentlich ungewollt eine blasphemische Predigt geworden. Der religiöse Wortbestand, die Anlehnungen an die Bibel liegen auf der Hand. Wir können uns hier nur mit der Funktion der sprachlichen Zwielfichtigkeit und mit der Denkstruktur des Gesagten auseinandersetzen. Zunächst fällt dabei auf, daß das religiöse Vokabular gar keine echten religiösen Verhältnisse bezeichnet, sondern daß es allenfalls einen religiösen „Stimmungsbereich“ evozieren soll. Dann steht es aber auch eindeutig für die Verflüchtigung des Realen in ein irgendwie religiöses Ungefähr. Das zufällige Überleben wird als Überwindung des Todes zu deuten versucht, das kameradschaftliche Zusammenhalten aller deutschen Stämme wird zu einem Geheimnis, der Tod, wenn er kommen sollte, wird der Opfertod für andere sein, nicht zu deren Schutz, nicht zur Sicherung der Staatsgrenze oder wie immer man politisch motivieren könnte, sondern der Opfertod muß vollbracht werden, damit der „Geist“ zum Volke komme. Auf Ostern folgt Pfingsten, und das Gesetz, das sich dann offenbaren wird, sucht sich selbst den Auserwählten.

Der Solipsismus und Narzißmus solcherart Religiosität vertreibt selbst jede Möglichkeit einer „Realität des Transrealen“ – wenn man einmal so paradox formulieren darf. Der so oft beschworene irrationale Bereich ist gar kein anderer Bereich, der etwa vom Menschen als außer sich seiend erfahren werden könnte. Die Soldaten selbst sind es, die Christi Heilstat vollbringen, sie haben den Geist zu befreien, und zwar durch ihr Opfer.

Eine formale Opferstruktur, wie wir sie kritisch beleuchtet bei Hermann Broch

---

<sup>67</sup> ebenda S. 112–116.

kennenlernen werden, ist hiermit zum Ausdruck gebracht. Es geht nicht um ein bestimmtes Opfer, nicht um ein Opfer für einen konkreten Wert, sondern es geht um das Opfer schlechthin. Dieses Opfer schlechthin wird als formalreligiöses Element einem höheren Gesetz unterstellt, von dem niemand weiß, wissen kann und wissen soll, was es ist, so, wie der zu befreiende Geist nicht mit Namen genannt werden soll, um ihn nicht in der Konkretheit dem Spott der anderen (wer ist das eigentlich?) preiszugeben. Gesetz und Geist müssen ewig nebulos bleiben, als das ewig Höhere, so darf man folgern, bis eben der Erwählte, der charismatische Führer „der Welt den Frieden, die Gerechtigkeit und die Liebe bringen“ wird.

Vom Geist, der kommen wird, wird nur seine Existenz vorausgesetzt, und an dieser Denkweise demonstriert sich die pervertierte Beweisführung dieser Rede. Denn die „Geburt“ dieses Geistes „aus unserem Blute“ ist „notwendig“, weil es „notwendig“ ist, daß der Geist „erscheine“. Hier werden Denkformen antizipiert, wie sie vom Nationalsozialismus am Ende des Zweiten Weltkrieges zur Behauptung des Endsieges aufgeboten wurden. Ihnen liegt als Modell der philosophische Trugschluß vom ontologischen Gottesbeweis zugrunde, in dem von einem als notwendig Gedachten auf dessen Existenz geschlossen wird.

Dieses Gespräch, das hier so ausführlich wiedergegeben wurde, ist ein Beispiel für die synkretistischen Elemente der völkisch-nationalsozialistischen Denkweise und zugleich deren beste Entlarvung als einer alogischen, beziehungslosen, zeit- und realitätsfernen Scharlatanerie.

Blicken wir nach dieser Analyse der Kriegsromane zurück auf unsere eingangs des Kapitels gestellten Fragen nach dem Entwicklungsschema, so ergeben sich aufschlußreiche Einsichten. Einmal, so haben wir gesehen, kann von einer Entwicklung im herkömmlichen Sinne kaum noch gesprochen werden. Entwicklung meint doch zunächst einen kontinuierlichen, graduellen Aufstieg, ein gleichmäßiges Sich-Entfalten. Dennoch behalten die Romane andererseits Erzählhaltung und geschichtsphilosophischen Dreischritt des Entwicklungsschemas bei.

In den Kriegsromanen erfuhr die einzelmenschliche Entwicklung einen Bruch, sie verlief und verlor sich in der Zeitlosigkeit des Frontdaseins. Aber diese Erfahrung führte nicht dazu, die herkömmliche Entwicklungskonzeption in Frage zu stellen, sondern wurde gerade zur Grundlage, um Vergangenheit und Zukunft neu zu betrachten.

Als Zeitromane politisch orientiert, nehmen diese Bücher ihren Ausgang von einer Ablehnung des Weltzustandes der Vorkriegszeit. Darin eingebettet aber, rational nicht motiviert, sondern gleichsam durch rückwärtsgewandte Visionen verklärt, steht der paradiesische Zustand einer Kindheit, den es – vor allem im „religiösen“ Sinne – wieder zu erreichen gilt. Das Verhältnis zur Kindheit ist nicht realitätsbestimmt, sondern sentimental. Die Gegenwart ist zeitlos und müßte fragwürdig werden, fordert aber die heroische Haltung des Trotzdem, die wirklichkeitsüberspringende Einstellung eines Menschen heraus, der weiß, wofür das alles gut ist. Auch dieses Wofür, dieser Zukunftsaspekt, erscheint nicht rational bestimmbar oder in konkreter dichterischer Gestaltung. Ja, die Zukunft darf gar nicht faßbar

werden, wie wir vor allem bei Wehner gesehen haben, denn sonst geht ihr Prinzip verloren, das jeweils Höhere zu sein. Und Vokabeln, wie Volk, Vaterland, Kampf um Deutschland usw., drücken ja genau die Unbestimmtheit der politischen Vorstellungen aus. Mit ihnen kann man alles und jedes rechtfertigen.

Die Visionen von Kindheit und Zukunft entspringen einer gleichen Gegenwärtserfahrung, nämlich der äußersten Reduktion des Menschen, gleichsam also einem Nullpunkt, und diese Situation macht die psychischen Gründe der realitätsfremden Selbstbehauptung der Frontsoldaten verständlich. Der einzelne kann nicht glauben, daß das, was er erleiden und ertragen mußte, sinnlos gewesen sein soll. Der Sinn des eigenen Lebens ginge verloren, wenn aus der Fronterfahrung Erkenntnisse der Realität erwüchsen. So „rettet“ sich der Frontsoldat selbst – ein neuer Münchhausen –, wenn er von vornherein einen Sinn im geschichtlichen und im einzelnen Dasein annimmt, so wie der Fortschrittsglaube einen historischen Sinn der Entwicklung postuliert.

Im Nullpunkt gründet die Hoffnung und Erwartung eines politischen Umschlags. So viel sieht der Romanheld selbst, daß keine kontinuierliche Entwicklung seine Wunschträume erfüllen kann. Er klammert sich an die Wende, den Einbruch des Neuen, an ein Wunder. Die Säkularisation christlich-theologischer Elemente fällt ins Auge und unterstreicht nur noch stärker das irrationale, pseudoreligiöse Fundament dieser Haltung. In dieser „Denkweise“ zeigt sich erneut jenes paradoxe Geschichtsverständnis, das gerade in einer Zeit- und Geschichts entfremdung seinen Ursprung hat. Daß eine solche Haltung der nationalsozialistischen Ideologie, die von ihr ja selbst wiederum mit geprägt wurde, verfallen mußte, liegt auf der Hand.

Die Absage an das geschichtliche Kontinuum und das gleichzeitige Festhalten an einer eschatologischen Geschichtskonzeption führt zu einer Scheinüberbrückung des Dilemmas. Die historische Situation, die dem Menschen die Fragwürdigkeit des geschichtsphilosophischen Fortschrittsoptimismus vor Augen führt und die konsequent in der Zeitlosigkeit des Fronterlebens ihren literarischen Niederschlag findet, will man als solche nicht wahrhaben. Der Mensch, im 20. Jahrhundert der Problematik eines überlieferten Entwicklungsgedankens ausgesetzt, sucht in diesen Romanen die politische Utopie. Es wird im folgenden zu zeigen sein, was es für eine Bedeutung für die menschliche Haltung und die literarische Form des Romans hat, wenn ein Dichter statt dessen ernst macht mit der Zeitlosigkeit und deren Konsequenzen durchdenkt und gestaltet, wenn er nicht vorschnell aus der Unerträglichkeit eines solchen Zustandes in einen gegensätzlichen hinüberspringt, sondern experimentell erst einmal den Standort des Menschen in der beschriebenen geschichtlichen Stunde auszumachen versucht.

## 5. „Der Zauberberg“ Thomas Manns

Die lebhafteste Diskussion, die der „Zauberberg“ auslöste, als er 1924 erschien, zeigte schon etwas von der besonderen Bedeutung dieses Werkes. Heute vollends muß man erkennen, daß dieses „Dokument der europäischen Seelenverfassung und geistigen Problematik im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts“ – wie Thomas Mann selbst seinen Roman später genannt hat<sup>1</sup> – den literarischen Gipfel einer ganzen Epoche bezeichnet. In ihm kommen die Welt- und Weltanschauungsprobleme, die Fragen der Zeit und der Geschichte und die Fragen nach der Zeit und der Geschichte mit all ihren Konsequenzen für die künstlerische Gestaltung so zusammen, daß gerade dieser Roman zum Exempel wird.

Aber nicht nur das ist der Grund, warum wir diesem Werk ein eigenes Kapitel widmen und es nicht im Rahmen der Dekadenromane behandelt haben, zu denen es zweifellos nach völkisch-nationalsozialistischer Auffassung gehört. – Wenn man von der Lektüre der von uns untersuchten Kriegsromane herkommt, ihre Struktur, ihre Aussage und ihr Menschenbild gegenwärtig hat, dann entdeckt man – wenn auch widerwillig, weil alle ästhetischen Urteile desavouierend – eine auffallende Ähnlichkeit zwischen diesen Büchern und dem „Zauberberg“. Für die Literatursoziologen gehört es zu den interessantesten Aufgaben, das Wechselspiel, das Auftauchen und Absinken literarischer Formen, Strukturen, Themen und Handlungsverläufe zwischen „höherer“ und „niederer“ Literatur zu studieren. Allerdings läßt sich gerade bei einer solchen Art der Literaturbetrachtung kaum eine ausreichend beweisbare Klärung erzielen. In unserem Falle können wir gewisse Gemeinsamkeiten zwischen dem „Zauberberg“ und der völkisch-nationalsozialistischen Kriegsliteratur ausmachen, die zumindest aus einer ähnlich empfundenen Zeitproblematik entstanden sein dürften. Welche Parallelen sich im einzelnen ergeben, wird die Interpretation des „Zauberbergs“ erweisen, die sich allerdings – und das scheint vom Ansatz unserer Arbeit gerechtfertigt – auch vor allem auf die Herausarbeitung dieser Züge konzentriert.

Aber wir können noch einen Schritt weitergehen. Früher geschrieben als die Bücher von Beumelburg, Schauwecker, Wehner und Zöberlein, läßt sich wohl die Vermutung einer bewußten – wenn auch polemischen – Anlehnung an den „Zauberberg“ vor allem bei Beumelburgs „Gruppe Bosemüller“ erhärten. Nicht nur der Anfang dieses Romans entspricht in seinem Aufbau und seiner Situation dem „Zauberberg“, nein, es tauchen auch bei Beumelburg Namen auf, die an literarische Vorbilder anklingen. Heißt im Grischa-Zyklus Arnold Zweigs der kritische „Held“, der die Kriegsmaschinerie durchschaut und zu einem leidenschaftlichen Kriegsgegner wird, Bertin, so erscheint bei Beumelburg ein Offizierstellvertreter mit Namen Benzin, dessen Feigheit und Angst und der sich regelmäßig vor einer Schlacht einstellende Magen-Darm-Katarrh ihn zum Gespött seiner Kame-

<sup>1</sup> Einführung in den „Zauberberg“. Für Studenten der Universität Princeton. (1939). In: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt 1960. Bd. XI, S. 602.

raden macht. Heißt der merkwürdige „Held“ im „Zauberberg“, der eigentlich ja gar kein Held ist, sondern eher ein passiver, vegetativ-bestimmter „Bildungsreisender“<sup>2</sup>, Castorp, so taucht bei Beumelburg ein dekadenter Schwächling namens Casdorp auf, der in seiner Angst und in seinen hypochondrischen Anfällen zum Gegenbild des Soldatentums der „Gruppe Bosemüller“ wird. Schließlich setzt diesem Casdorp die Angst vor einem Sturmangriff so zu, daß er eben aus Angst vor dem Tode Selbstmord verübt. Ein Deserteur also, ein Feigling, so läßt ihn Beumelburg erscheinen, der den Gegebenheiten ausweicht und unmännliche Verzärteltheit und Weichheit an den Tag legt. Ein bösesartiges Konterfei des Thomas Mannschen „Helden“, das aber nicht nur die Primitivität in der Wertskala der Tugenden offenbart, sondern eben auch ein völliges Unverständnis dem Hans Castorp des „Zauberbergs“ gegenüber.

Obwohl der „Zauberberg“ vor dem Ersten Weltkrieg spielt, abseits von allen vordergründigen Zeitereignissen, steht er am gleichen literarischen Ort wie die völkisch-nationalsozialistischen Kriegsbücher und wirft dieselben Probleme wie diese auf. Auch er ist Entwicklungsroman, in dem die Entwicklung des Helden in zeitloser Einerleiheit versandet, auch er schließt sich von der Welt der Geschichte und der Realität des „Flachlandes“ ab und öffnet sich in seiner zeitlosen Zauberwelt dem Mythischen. Auch in ihm ist für seinen Helden die Frage nach dem Bestehen dieses Zustandes und damit nach seiner Existenz gestellt. Aber während die Schriftsteller der Kriegsromane dies alles aus ihrem eigenen naiven Erleben gestalten, während in ihnen aus diesem Erlebnis ein mystischer Umschlag in die Scheinlösungen eines nationalistisch-chauvinistischen Auswegs erfolgt, hat Thomas Mann die gesamte Problematik auf das Experimentierfeld seines Romans gehoben und so von sich distanziert, ohne voreilige Schlüsse zu ziehen. Als Sammelpunkt aller geistigen Zeitströmungen wird er damit – so paradox das klingen mag – zum Weltkriegsroman katexochen.

Die Zauberberg-Situation ist nicht nur eine Erlebnis-, sondern vor allem eine Erkenntnissequenz, die sich u. a. aus dem Schaffen Thomas Manns selbst ergab. Schon in den „Buddenbrooks“ hatte sich Thomas Mann mit der Entwicklungsproblematik, mit Geschichte und Zeitlichkeit beschäftigt, und es war ein Roman der bürgerlichen Dekadenz entstanden, dessen Untertitel eben bezeichnend „Verfall einer Familie“ lautete. Die geschichtsphilosophische Skepsis gegenüber einer optimistischen Fortschrittsgläubigkeit hatte zur Umkehr der Entwicklungsromanstruktur im Dekadenzroman geführt, wie wir gesehen haben. Der „Zauberberg“ steht nun auf einer höheren Erkenntnisstufe innerhalb dieses Problembereichs. In ihm wird nämlich – und das ist neben dem ungeheueren Qualitätsunterschied die deutlichste Trennung zum völkisch-nationalsozialistischen Kriegsroman – die Verquikung der zeit- und geschichtsphilosophischen Fragen mit den Möglichkeiten des Erzählens, d. h. also, mit der Möglichkeit moderner Kunst, dargestellt.

<sup>2</sup> Thomas Mann: *Der Zauberberg*. In: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt 1960. Bd. III, S. 797.

Er („Der Zauberberg“ – R. G.) ist ein Zeitroman in doppeltem Sinn: einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist, den er nicht nur als Erfahrung seines Helden, sondern auch in und durch sich selbst behandelt<sup>3</sup>.

Von vornherein steht das rätselhafte Wesen der Zeit vom Dichter reflektiert vor uns, distanziert also, wägend und prüfend ins Auge gefaßt, was es mit diesem seltsamen Phänomen auf sich habe. Der Roman kreist um die Zeit in dreifacher Hinsicht: um die geschichtlich und konkret erfüllte Zeit, um die Zeit der Erzählung, die jeweils verschiedene Erzähltechniken verlangt und um die Zeit selbst und schlechthin. Um diesen Fragen näherkommen zu können, bedarf es eines größtmöglichen Ausschlusses eigener Erlebnisse und gleichsam objektiver Versuchsbedingungen. Es bedarf, um der Zeit auf die Spur zu kommen und gar noch dieser Zeit, die nur Verfall zu zeitigen scheint, einer zeitlosen, hermetisch abgeschlossenen Welt.

Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an... und ein magisches „nunc stans“ herzustellen<sup>4</sup>.

Mit dieser Vorentscheidung für ein Experiment in der Zeitlosigkeit ist schon eine Deutung der geschichtlichen Situation getroffen, die durch die Unhaltbarkeit geschichtsphilosophischer Fortschrittsgläubigkeit, aber auch durch das – wenn man so sagen kann – ethische Ungenügen am Verfallscharakter der spätbürgerlichen Kultur bestimmt ist.

Welche Lebenserkenntnis erwächst aus der Unmöglichkeit einer Fortschrittshoffnung und der Verzweiflung über den Verfall? Um diese Frage zu lösen, mußte der „Zauberberg“ immer noch – wollte er sich nicht von einer Grundgegebenheit des menschlichen Lebens trennen – als Entwicklungsroman konzipiert werden. Er ist es, auch wenn er gleich mit der Ankunft seines Helden in der zeitlosen Zauberwelt des Lungensanatoriums „Berghof“ bei Davos beginnt. Er ist es von seiner Grundanlage her, so wie die Kriegerromane Entwicklungsromane sind, deren Entwicklungslinien nur in den jahrelangen Materialschlachten abbrechen, um dann – nach dem Bruch – durch einen mystischen Neuansatz, durch einen Umbruch, weiter zu führen.

Daß hinter dem „Zauberberg“ der Gedanke des Entwicklungsromans steht, erhellt aus dem meist zu wenig beachteten 2. Kapitel, das die Vorgeschichte von Hans Castorp liefert. Daß aber diese Vorgeschichte nachgeliefert wird, ist nun seinerseits schon charakteristisch für die Erzählweise im „Zauberberg“. Auf diese Weise des nachträglichen Ausführens zuvor geschehener Ereignisse, der nachträg-

<sup>3</sup> Th. Mann, Bd. XI, S. 611 f.

<sup>4</sup> ebenda S. 612.

lichen Begründungen und Erläuterungen wird die Erzählung vorwärtsgebracht, ohne das Gefühl eines zeitlichen Fortschritts zu wecken<sup>5</sup>.

Diese Erzähltechnik, die von der leitmotivischen Verknüpfung, vom Funktionalismus aller Teile und der beziehungsreichen Durchorganisation des gesamten Materials unterstützt wird, leistet die eigentliche Entzeitlichung und damit die Verzauberung der Berghofwelt. Sie eröffnet jenseits von Fortschritt und Verfall die Dimension des Mythischen<sup>6</sup>, in die sich Hans Castorp so unvermittelt versetzt sieht.

Wie kunstvoll Thomas Mann im einzelnen die Zeitaufhebung gestaltet hat, ist hier nicht nachzuzeichnen, worin sie sich aber zeigt, das sei in einigen Punkten angemerkt. Die Reflexionen, die der Dichter über dieses Phänomen einflicht, erweisen die Zeiterfahrung von zwei Momenten her abhängig: Einmal ist sie dort, wo sie meßbar ist, abhängig vom Raum und der Bewegung. „Wir messen also die Zeit mit dem Raume<sup>7</sup>.“ Und wenn es gelingt zur räumlichen Entgrenzung vorzustoßen, wie es in den gelegentlichen Reminiszenzen an Strandspaziergänge und Meereserlebnisse geschieht, dann verschwindet auch das Zeitbewußtsein in seinem üblichen rastlos vorwärtstreibenden Grundzug. Auf der anderen Seite ist das Phänomen der Zeitverkürzung oder Zeitausdehnung gebunden an die subjektive Erfahrung und die Inhalte des Erlebens. „Wenn ein Tag wie alle ist, so sind sie alle wie einer<sup>8</sup>.“ Diese Bezogenheit auf die subjektive Erfahrung wird inhaltlich im Roman durch die Einerleiheit und Monotonie des Sanatoriumsbetriebes verdeutlicht, wo im gleichen Tagesablauf mit Mahlzeiten, Temperaturmessungen, Liegekuren, Arztvisiten u. a. m. jeglicher Unterschied zwischen den Tagen eingeebnet wird.

Die räumliche Entgrenzung ist schwieriger zu leisten, da die kleine Welt des „Berghofs“, die Beschränkung auf einen bestimmten, genau umgrenzten und fixierten Ort, gerade die gegenteilige Wirkung ausübt. Sie geschieht also vor allem durch die Art des Erzählens, das in dieser Welt keine kausalen und finalen Verknüpfungen aufkommen läßt, sondern alles in die mythische Gleichzeitigkeit überführt, obwohl das Erzählen an sich an das zeitliche Kontinuum gebunden ist. Entrückt vom bestimmten und zweckbeherrschten „Flachland“, eingebettet in ein Landschaftsklima, das keinen festen Jahreszeitenrhythmus kennt, sondern die Konfusion der Zeitverhältnisse sogar im Wetter spiegelt, fehlt der Berghofwelt auch der eigentliche Weltcharakter, nämlich die gesellschaftliche Strukturierung seiner Bewohner. Ihr Verhältnis ist so, „als seien sie überhaupt keine gesellschaftlichen Wesen und als

<sup>5</sup> Auch bei den völkisch-nationalsozialistischen Dichtern wird diese Technik angewandt, vor allem in den Romanen Friedrich Grieses. Aber im Vergleich mit Thomas Mann läßt sich die unterschiedliche Intention beider Autoren deutlicher machen. Bei Griese steht diese Erzählweise ganz im Dienste der Verdunkelung, der unpräzisen Verschwommenheit, während sie bei Thomas Mann die rationale Klarheit des Gestalteten nicht beeinträchtigt.

<sup>6</sup> Den mythischen Grundzug des „Zauberbergs“ hat besonders deutlich herausgearbeitet: Helmut Koopmann: Die Entwicklung des „intellektualen Romans“ bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von „Buddenbrook“, „Königliche Hoheit“ und „Der Zauberberg“. Bonn 1962.

<sup>7</sup> Th. Mann, Bd. III, S. 95.

<sup>8</sup> ebenda S. 148.

sei es nicht einmal nötig, daß sie miteinander sprächen . . .<sup>9</sup>“ Hans Castorp empfindet es zunächst schmerzlich, daß es trotz der Enge und Intimität des Sanatoriums so schwer ist, Kontakt zu finden. Dieser stellt sich höchstens zufällig ein und ist nicht zu bestimmen oder gar herbeizuführen.

Die Zauberbergwelt ist in ihrem mythischen Charakter die Schattenwelt des Totenreiches, als deren Beherrscher Hofrat Behrens erscheint, den Settembrini treffend als Rhadamanthys, als Totenrichter, bezeichnet. Koopmann<sup>10</sup> hat diese mythische Deutung besonders im Hinblick auf die Gestalt des Hermes durchgeführt, der den Toten in das Schattenreich bringt und im „Zauberberg“ in mancherlei Verwandlungen nachzuweisen ist. Eine mythische Welt also ist es, in die Hans Castorp geführt wird und in der seine Entwicklung abbricht, so abbricht wie im Tode die irdische Lebensbahn des Menschen. Er unternimmt – ein anderer Odysseus – eine Fahrt in die Unterwelt, dazu ausersehen durch seine frühe, in die Kindheit zurückreichende Affinität zum Tode, und es muß sich zeigen, ob er diese Totenwelt besteht, oder ob er ihr erliegt. Das ist Hans Castorps Geschichte, die eben eigentlich keine Geschichte mehr ist, sondern ein Experiment, der Versuch einer existentiellen Erfahrung einer Grenzsituation. Die Auseinandersetzung mit der Dekadenzsituation der Zeit und der großen Literatur führt Thomas Mann – wie später etwa auch Hermann Broch im „Tod des Vergil“ – zu einem Vorlauf zum Tode. Und indem er seinen mittleren Helden in eine solche extreme Situation bringt, versucht er den Weg aus einer geschichtsphilosophischen Sackgasse zu finden.

Mit dieser Thematik stimmen die Kriegsromane, wie wir gesehen haben, fast völlig überein. Auch den Frontsoldaten dieser Romane erwächst mythische Zeiterfahrung aus der unendlichen Einförmigkeit der Materialschlachten, auch sie begeben sich im Graben an den Rand des Totenreiches, müssen im Angesicht des Todes ihre Fragen nach Sinn und menschlicher Daseinsbestimmung stellen. Wir haben gesehen, welche Konsequenzen sie aus ihrer Todes- und Grenzerfahrung gezogen haben. Verfolgen wir nun Hans Castorps Lebensgeschichte vor und während seines Aufenthaltes bei Rhadamanthys und das Experiment seines Dichters, um zu sehen, wie Thomas Mann die gestellte Lebensaufgabe einer ganzen Generation des 20. Jahrhunderts zu lösen versucht.

Die Vorgeschichte zeigt uns Hans Castorp, der früh seine Eltern verloren hat, im Umkreis hanseatischer Großbürgerlichkeit. Zunächst vom Großvater, dann von seinem Onkel Tienappel erzogen, zeigt er die Züge eines mittelmäßig begabten Bürgersohnes, mehr die eines „Familiensöhnchen(s) und Zärtling(s)“<sup>11</sup> als die eines selbstbewußten, „forschen“ Knaben. Die frühen Todeserfahrungen, eine gewisse Blutarmut, die sich in Schwäche und Willenlosigkeit äußert, ist gepaart mit einem ästhetischen Sinn, der Hans Castorp bestimmt, gepflegte Wäsche zu lieben, sich später dem Genuß der Zigarre hinzugeben und etwa Butter nicht anders als in einer

<sup>9</sup> ebenda S. 289.

<sup>10</sup> Koopmann, a. a. O.

<sup>11</sup> Th. Mann, Bd. III, S. 12.

gewissen Formung zu genießen<sup>12</sup>. Die Skizze, die Thomas Mann von ihm entwirft, zeichnet ihn als einen dekadenten Jüngling, über dessen Leben, da die Zeit keinen Sinn zeitigt, eine lähmende Wirkung liegt. Unentschlossen, weiß er nicht recht, was er werden soll, und so studiert er dann ohne eigentlichen inneren Antrieb Schiffsbau. Wir lernen ihn zu Beginn des Romans kennen, als er mit 23 Jahren kurz vor seinem Eintritt in eine Schiffswerft einen Erholungsurlaub bei seinem lungenkranken Vetter Joachim Ziemßen, einem Fahnenjunker, in Davos verbringen will.

Die Entwicklung dieses dekadenten „Helden“ führt nun bis zu seiner Ankunft in Davos, wo ihn – wie gesagt – drei Wochen Ferien für seinen neuen Beruf stärken sollen und wo er schließlich sieben Jahre bleibt. „Hier oben“, in der Zauberbergwelt des Lungensanatoriums, gelöst und entrückt vom „Flachland“, zu dem die Kontakte immer loser werden und schließlich nach Joachim Ziemßens Tode und dem seines Pflegevaters ganz abrechnen, „hier oben“ findet die Entwicklung Hans Castorps ein vorläufiges Ende. Die Verlängerung seines Aufenthaltes wird zunächst notdürftig mit einer kleinen „feuchten Stelle“ motiviert, aber Hans Castorp bleibt auch nach seiner völligen Genesung wie gebannt in dieser Welt. Und so ist der Entwicklungsroman eigentlich – wie wir das auch bei den Kriegsromanen gesehen haben – ein Initiationsroman, der aus der Zeit herausführt in einen Bereich hinein, in einen Raum, der in seiner Zeitlosigkeit den „Helden“ in einen anderen Zustand überführt, ihn verzaubert.

In dieser Zauberbergwelt, der er – wie sich später zeigt – von Jugend an kongenial verbunden war, erfährt er nun die Einwirkungen einer „hermetischen Pädagogik“. Hier werden also Grundelemente des klassischen Bildungs- und Entwicklungsromans aufgenommen, aber in der Welt mythischer Gleichzeitigkeit nicht mit einer fortschreitenden Entwicklung des Helden verbunden. Denn diese hermetische Pädagogik ist eben keine Bildung und Erziehung der Zeit nach, sondern sie hat eine „räumliche“ Dimension, sie erweitert die Denkmöglichkeiten Castorps, ohne aber realisiert und d. h. in der Zeit von ihm konkretisiert zu werden.

Es ist eine Art von Lebens-Ersatz, der den jungen Menschen in relativ kurzer Zeit dem wirklichen, aktiven Leben vollkommen entfremdet<sup>13</sup>.

Aber dieses Ersatzleben gibt ihm gleichzeitig die spielerisch-experimentelle Freiheit mit all den angebotenen Möglichkeiten.

Pädagogisch gesehen, leistet die Zauberbergwelt eine „alchemistische Steigerung“ sowohl Castorps als auch aller geistigen Strömungen, die auf ihn einwirken. Wie diese Welt es an sich hat, die verborgene Krankheit erst einmal ans Licht zu bringen, damit sie erkannt und geheilt werden kann, so evoziert sie auf jedem Gebiet das Extreme. Die geistigen Strömungen, denen Hans Castorp begegnet, kennen wir ebenfalls schon aus den völkisch-nationalsozialistischen Kriegsromanen, wo sie als geschichtsbestimmende Mächte und Kräfte auftreten. Es sind dort: der unter-

<sup>12</sup> ebenda S. 49.

<sup>13</sup> Th. Mann, Bd. XI, S. 605.

gehende liberale Humanismus der Vorweltkriegszeit, das charismatisch-mystische Führertum der Frontoffizierspersönlichkeit und der kollektivistisch-terroristische Organisationsmechanismus einer totalen Integration und Einebnung allen individuellen Lebens, wie er aus dem mystischen Umschlag der Kriegserfahrung für die NSDAP erwächst. Aber in der Losgelöstheit von der Zeit und der damit verbundenen extremen Zuspitzung offenbart sich in der hermetischen Welt des „Zauberbergs“ zugleich auch die Fragwürdigkeit aller dieser Positionen.

Nun aber sind der Humanist Settembrini, der fromme und zugleich terroristische Naphta und die mystische „Persönlichkeit“ Peeperkorn nicht nur Ideenträger, sondern Menschen, die ebenfalls in einer ganz bestimmten Ausnahmesituation stehen. So werden zwar Ideen verleiblicht, aber damit zugleich modifiziert und aus der Gefahr einer Spruchbandpoesie herausgehoben. Sie sind an das Schicksal der sie verkörpernden Personen gebunden, deren Zusammenhang mit dem Leben durch die Zauberbergwelt zerrissen ist. Damit sind die in ihnen liegenden Konsequenzen – und vor allem auch die politischen Konsequenzen – für die drei „hermetischen Pädagogen“ selbst zwar insgesamt nicht sichtbar – sie erkennen jeweils nur die Fehler und Schwächen ihrer Gegner –, wohl aber für den Leser.

Im Roman erscheinen alle drei geistigen Positionen ambivalent, jeweils von den anderen korrigiert. Und wenn sie auch nacheinander auftreten – dem Gesetz des Erzählens folgend –, so bedeuten sie für Hans Castorp doch keine Entwicklung, sondern ein „räumliches“ Ausschreiten geistiger Bezirke. Ihr Wechsel stellt sich zwar immer dann ein, wenn Hans Castorp die Fragwürdigkeit einer Position selbst erkannt hat, aber auch diese Erkenntnis bleibt in einer Welt der Zeitlosigkeit ohne Folgen, markiert also keine neue innere Verfassung. Hans Castorp wird gerade nicht im Sinne eines e-ducare aus seinem Zustand herausgeführt. Im Gegenteil, er versinkt im Laufe der Romanhandlung immer tiefer in der Schattenwelt des Berghofes, bis ihn erst der „Donnerschlag“ des Krieges erlöst und entzaubert.

Weil Hans Castorp keine Schlüsse aus der Grenzsituation des „Zauberbergs“ zieht, vermeidet er auch den Kurzschluß der Helden der Kriegsromane, die aus der mythischen Erfahrung ihres auf den Tod bezogenen Daseins einen mystischen Umschlag erwarten und postulieren, ohne dessen Konsequenzen zu bedenken, und die an der nationalistisch-chauvinistischen Vorstellung der Selbstrechtfertigung einer erfahrenen Sinnlosigkeit festhalten ohne Rücksicht auf die Realität. Ja, in einer ungeheuren Willensanstrengung wollen sie die Realität mit ihren zeitlichen, räumlichen und gesellschaftlichen Bedingtheiten nach der Vision ihres Grabenlebens umgestalten. Hans Castorp dagegen verbleibt in der spielerischen Distanz des „Bildungsreisenden“, affiziert zwar jeweils, aber im ganzen dem Experiment der hermetischen Welt treu, so daß er nicht verführt wird, Bezüge von seinen Daseinsbedingungen zu denen des „Flachlandes“ herzustellen, und d. h., Rückschlüsse auf die geschichtliche Welt zu ziehen.

Aber das ist keine sittliche Leistung Castorps, sondern die Leistung seines Autors, der in der Zeitentrücktheit seiner gestalteten Welt jede Möglichkeit einer realbezogenen Konsequenz unterbindet. Denn wie den Frontsoldaten geht es auch Hans

Castorp, ja, die Beschreibung, die Thomas Mann von dessen Zustand gibt, ist nahezu eine interpretierende Beschreibung auch des Zustandes der Frontsoldaten:

denn seine Aufmerksamkeit war wohl nach außen gerichtet aber auf *einen* (hervorgehoben – R. G.) Punkt; das übrige, Menschen wie Dinge, verschwammen im Nebel, einem in Hans Castorps Hirn erzeugten Nebel, . . . ohne daß diese Einsicht das Vermögen oder auch nur im entferntesten den Wunsch in ihm zeitig hätte, des Rausches ledig zu werden.

Denn das ist ein Rausch, dem es um sich selber zu tun ist, und dem nichts unerwünschter und verabscheuungswürdiger scheint als die Ernüchterung<sup>14</sup>.

Antipode dieser verzauberten Totenwelt, und doch mit in sie hineingenommen, ist Settembrini, dem Hans Castorp zuerst begegnet. Settembrini warnt ihn vor der Zauberwelt und setzt ihm auch später immer wieder zu, den „Berghof“ zu verlassen und ins „Flachland“ zurückzukehren.

„Götter und Sterbliche haben zuweilen das Schattenreich besucht und den Rückweg gefunden. Aber die Unterirdischen wissen, daß, wer von den Früchten ihres Reiches kostet, ihnen verfallen bleibt<sup>15</sup>.“

Dieser italienische Literat, dessen Vorfahren Revolutionäre und Humanisten waren, ist der Anwalt der Zeitlichkeit, des Fortschritts, des gesunden Menschenverstandes und der Demokratie. In seinem humanen Menschenbild der Einheit von Seele und Leib, von Natur und Geist zeigen sich Menschenwürde und individuelles Freiheitsbewußtsein und ein Glaube an die Kraft der menschlichen Vernunft, der angesichts der Ausweglosigkeit seiner eigenen Situation nahezu grotesk erscheinen will. Er ist es, der fürchtet, daß Hans Castorp „dem Leben verlorengelasse“<sup>16</sup>, und der immer wieder mahnt:

halten Sie heilig, was Ihnen, dem Sohn des Westens, des göttlichen Westens, – dem Sohn der Zivilisation, nach Natur und Herkunft heilig ist, zum Beispiel die Zeit. Diese Freigebigkeit, diese barbarische Großartigkeit im Zeitverbrauch ist asiatischer Stil, . . . Wo viel Raum ist, da ist viel Zeit, – man sagt ja, daß sie das Volk sind, das Zeit hat und warten kann. Wir Europäer, wir können es nicht. Wir haben so wenig Zeit, wie unser edler und zierlich gegliederter Erdteil Raum hat, wir sind auf genaue Bewirtschaftung des einen wie des anderen angewiesen, auf Nutzung, . . .<sup>17</sup>“

Aus diesem Gedanken der Nützlichkeit entspringen seine Wertschätzung der Arbeit, die Einsicht in eine gewisse Sittlichkeit der Technik und seine Mitgliedschaft etwa in der „Liga zur Organisation des Menschheitsfortschritts“, ja, seine Bestrebungen, vom Sozialen her die Bekämpfung der individuellen Leiden aufzunehmen.

Nach Settembrinis Anordnung und Darstellung lagen zwei Prinzipien im Kampf um die Welt: die Macht und das Recht, . . . das Prinzip des Beharrens und dasjenige der gärenden Bewegung, des Fortschritts<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Th. Mann, Bd. III, S. 317 f.

<sup>15</sup> ebenda S. 493.

<sup>16</sup> ebenda S. 278.

<sup>17</sup> ebenda S. 339.

<sup>18</sup> ebenda S. 221.

Und so sehr Thomas Mann durch die Kontrastfiguren eines Naphta und eines Peepkorn, ja durch die Liebesbeziehung Hans Castorps zur asiatisch-kirgisen-ägigen Clawdia Chauchat diese Haltung Settembrinis in Frage stellt, so gesteht er doch in seiner Einführung in den „Zauberberg“ für die Studenten der Universität Princeton, daß Settembrini „zuweilen auch das Mundstück des Autors“<sup>19</sup>, allerdings nicht der Autor selbst sei. Denn Settembrini zeigt in seinem Denken selbst Inkonssequenzen, die in der Diskussion mit Naphta, dem zweiten pädagogischen Lehrmeister Castorps, schließlich zu jener Konfusion führen, die den verzweifelnden „Helden“ bereit macht für die Begegnung mit der mystischen „Persönlichkeit“ Pieter Peepkorns.

Auf zweifache Weise erwächst Hans Castorp dem Einfluß Settembrinis. Einmal als er den toten „Herrenreiter“ sieht, also als er hinter die Kulissen des alltäglichen Berghoflebens blickt, dorthin, wo das Sterben und der Tod zu Hause sind. Diese reale Todeserfahrung treibt ihn zu den Moribunden, deren letzte Tage er durch Besuche und freundliche Geschenke zu erleichtern sucht, und es erscheint ihm das Ausklammern des Todes aus der Gedankenwelt Settembrinis nahezu unmoralisch. Aber gerade in diesem Sich-Einlassen auf den Tod taucht eine Gefahr für Hans Castorp auf – und damit exemplarisch für den Menschen schlechthin –, die ebenfalls Settembrini schon formuliert hat. Für ihn muß der Tod mit dem Leben im Zusammenhang gesehen werden:

Denn der Tod als selbständige geistige Macht ist eine höchst liederliche Macht, deren lasterhafte Anziehungskraft zweifellos sehr stark ist, aber mit der zu sympathisieren die greulichste Verirrung des Menschengestes bedeutet<sup>20</sup>.

Zum anderen erschüttert die Anziehungskraft der lässigen, kirgisen-ägigen Madame Chauchat die unbezweifelte Gültigkeit der Settembrinischen Lehren. In seinem sehnsüchtigen Verlangen nach ihr, vor deren asiatisch-verschwenderischem Wesen Settembrini immer wieder gewarnt hat, tritt jene geheimnisvoll-irrationale Korrespondenz wieder auf, die er während seiner Schulzeit erfahren hatte, als ihn grundlose Verehrung und Liebe zu Pribislav Hippe, einem älteren Schüler, erfaßte. In der leitmotivischen Verkoppelung dieser beiden flüchtigen und eigentlich unerfüllten Erlebnisse wird etwas von den Unter- und Abgründen der Seele sichtbar, von denen Settembrini sich nichts träumen läßt. Und so ist Hans Castorps Zustand der Verliebtheit in seiner „Liederlichkeit“ verwandt mit der Unordentlichkeit des Todes, und er rückt gerade durch diese Liebe in die Nähe der Moribunden. Damit ist er für Madame Chauchats Äußerung aufgeschlossen, daß das Sich-Verlieren besser sei als das Sich-Bewahren, wie sehr auch Settembrini gegen diese Auffassung zu Felde ziehen mag.

Aufgeschlossen ist er nun auch für Leo Naphta, den kleinen, mageren, „scharfen“ Mann von „ätzender Häßlichkeit“, den fromm-aggressiven Jesuiten und Widerpart Settembrinis. Was Naphta verkündet, ist zum Teil eine Antizipation faschistischer

<sup>19</sup> Th. Mann, Bd. XI, S. 615.

<sup>20</sup> Th. Mann, Bd. III, S. 280.

Gedankengänge, allerdings hier gebrochen in einem hierarchischen und religiösen Vorstellungshorizont. Naphta geht es um das Absolute, und da es in der Welt nicht zu finden ist, wird er zum Weltverneiner, zum Weltvernichter. Sein pädagogisches Ziel ist die Verleugnung des Ich, sind das Opfer, die Disziplin, das Aufgehen des Individuums im Dienst für ein Größeres, für ein „transzendentes Heil“. Das dialektische Prinzip des Widerstreits von Diesseits und Jenseits, von Natur und Geist ist seine Grunderkenntnis, aus der er die Notwendigkeit des „Terrors“<sup>21</sup> für diese Zeit und den Krieg als das Mittel gegen alles und für alles ableitet. Seine Realitätsverachtung, die im 20. Jahrhundert der Scholastik gegen den Kopernikus zum Siege verhelfen will, weil es keine voraussetzungslose Wissenschaft gäbe, die den Menschen und das, was ihm frommt, zum Maß aller Dinge macht, ist gepaart mit einem luxuriösen Ästhetizismus. Durch ihn wird die deutsch-romantische und aristokratisch-vornehme Geisteshaltung so „gesteigert“ repräsentiert, daß deren Bezogenheit auf den Tod, deren Todesverfallenheit, offenkundig wird. Und konsequenterweise gibt sich Naphta ja dann auch später selbst den Tod. Der Rückgriff auf das Mittelalter mit einer Verachtung von Liberalismus, Individualität, moderner Arbeits- und Technikwelt, der Kritik an der demokratischen Staatsform und am kapitalistischen Ökonomismus zeitigen eine Katastrophentheorie, die der Wirklichkeit am Vorabend des Ersten Weltkrieges wohl besser zu entsprechen scheint als der harmlose Fortschrittsoptimismus Settembrinis.

Aber in den Streitgesprächen dieser beiden, die gar zu einem Duell führen, bei welchem Settembrini in die Luft, Naphta sich eben in den Kopf schießt, kommt nur eine große Konfusion zutage. Sie verbaut Hans Castorp jegliche Einsicht und treibt ihn nun zu einem wagemutigen Unternehmen, das mit einem Stoßtrupp aus den Kriegsromanen verglichen werden kann. Es handelt sich um jenes Winterabenteuer des Abschnitts, der mit „Schnee“ überschrieben ist, und das Hans Castorp zu bestehen hat. Als er mit Skiern in die Einsamkeit und Leere der „Winterwildnis“ aufgebrochen ist, verirrt er sich im Schneesturm, und es überkommt ihn – gleichsam also bei dem Versuch aus der Zauberwelt seines Berghofdaseins auszubrechen – eine Vision vom echten Menschentum<sup>22</sup>. Und er zieht, halb träumend noch, die Konsequenz aus den gesehenen Bildern:

„Dacht' ich's doch, daß das geträumt war“, faselte er in sich hinein. „Ganz reizend und fürchterlich geträumt. Ich wußte es im Grunde die ganze Zeit, und alles hab' ich mir selbst gemacht, – den Laubpark und die liebe Feuchtigkeit und dann das Weitere, Schönes wie Scheußliches, ich wußte es beinahe im voraus. Wie kann man aber so was wissen und sich machen, sich so beglücken und ängstigen? Woher hab' ich den schönen Inselgolf und dann den Tempelbezirk, wohin die Augen des

<sup>21</sup> ebenda S. 555.

<sup>22</sup> Solche Visionen und Traumgesichte tauchen auch in den völkisch-nationalsozialistischen Kriegsbüchern auf. Sie bilden dort den kitschigen Höhepunkt einer gefühlsseligen Erlebnisweise, deren Mutter- und Marienerscheinungen peinlich auf eine Sphäre religiös verschleierter Erotik hinweisen. Im Gegensatz zum Traum Hans Castorps sind sie aber ohne Erkenntniswert, sondern bereiten in der Verdrängung jeglicher Realität und Rationalität nur den mystischen Umschlag vor.

einen Angenehmen, der für sich stand, mich wiesen? Man träumt nicht nur aus eigener Seele, möcht' ich sagen, man träumt anonym und gemeinsam, wenn auch auf eigene Art. Die große Seele, von der du nur ein Teilchen, träumt wohl mal durch dich, auf deine Art, von Dingen, die sie heimlich immer träumt, – von ihrer Jugend, ihrer Hoffnung, ihrem Glück und Frieden. . . und ihrem Blutmahl. Da liege ich an meiner Säule und habe im Leibe noch die wirklichen Reste meines Traums, das eisige Grauen vor dem Blutmahl und auch die Herzensfreude noch von vorher, die Freude an dem Glück und an der frommen Gesittung der weißen Menschheit. Es kommt mir zu, behaupte ich, ich habe verbrieft Rechte, hier zu liegen und dergleichen zu träumen. Ich habe viel erfahren bei Denen hier oben von Durchgängerei und Vernunft. Ich bin mit Naphta und Settembrini im hochgefährlichen Gebirge umgekommen. Ich weiß alles vom Menschen. Ich habe sein Fleisch und Blut erkannt, ich habe der kranken Clawdia Pribislav Hippe's Bleistift zurückgegeben. Wer aber den Körper, das Leben erkennt, erkennt den Tod. Nur das ist nicht das Ganze, – ein Anfang vielmehr lediglich, wenn man es pädagogisch nimmt. Man muß die andere Hälfte dazu halten, das Gegenteil. Denn alles Interesse für Tod und Krankheit ist nichts als eine Art von Ausdruck für das am Leben, wie ja die humanistische Fakultät der Medizin beweist, die immer so höflich auf lateinisch zum Leben und seiner Krankheit redet und nur eine Abschattung ist des einen großen und dringlichsten Anliegens, das ich mir nun mit aller Sympathie bei seinem Namen nenne: Es ist das Sorgenkind des Lebens, es ist der Mensch und ist sein Stand und Staat. . . Ich verstehe mich nicht wenig auf ihn, habe viel gelernt bei Denen hier oben, bin hoch vom Flachlande hinaufgetrieben, so daß mir Armen fast der Atem ausging; doch hab' ich nun vom Fuße meiner Säule einen nicht schlechten Überblick. . . Mir träumte vom Stande des Menschen und seiner höflich-verständigen und ehrerbietigen Gemeinschaft, hinter der im Tempel das gräßliche Blutmahl sich abspielt. Waren sie so höflich und reizend zueinander, die Sonnenleute, im stillen Hinblick auf eben dies Gräßliche? Das wäre eine feine und recht galante Folgerung, die sie da zögen! Ich will es mit ihnen halten in meiner Seele und nicht mit Naphta – übrigens auch nicht mit Settembrini, sie sind beide Schwätzer. Der eine ist wollüstig und boshaft, und der andere bläst immer nur auf dem Vernunfthörnchen und bildet sich ein, sogar die Tollen ernüchtern zu können, das ist ja abgeschmackt. Es ist Philisterei und bloße Ethik, irreligiös, soviel ist ausgemacht. Doch will ich's auch mit des kleinen Naphta Teil nicht halten, mit seiner Religion, die nur ein guazzabuglio von Gott und Teufel, Gut und Böse ist, eben recht, damit das Einzelwesen sich kopfüber hineinstürze, zwecks mystischen Untergangs im Allgemeinen. Die beiden Pädagogen! Ihr Streit und ihre Gegensätze sind selber nur ein guazzabuglio und ein verworrener Schlachtenlärm, wovon sich niemand betäuben läßt, der nur ein bißchen frei im Kopfe ist und fromm im Herzen. Mit ihrer aristokratischen Frage! Mit ihrer Vornehmheit! Tod oder Leben – Krankheit, Gesundheit – Geist und Natur. Sind das wohl Widersprüche? Ich frage: sind das Fragen? Nein, es sind keine Fragen, und auch die Frage nach ihrer Vornehmheit ist keine. Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie, und in der Mitte ist des Homo Dei Stand – inmitten zwischen Durchgängerei und Vernunft – wie auch sein Staat ist zwischen mystischer Gemeinschaft und windigem Einzeltum. Das sehe ich von meiner Säule aus. In diesem Stande soll er fein galant und freundlich ehrerbietig mit sich selber verkehren, – denn er allein ist vornehm, und nicht die Gegensätze. Der Mensch ist Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn, und also ist er vornehmer als sie. Vornehmer als der Tod, zu vornehm für diesen, – das ist die Freiheit seines Kopfes. Vornehmer als das Leben, zu vornehm für dieses, – das ist die Frömmigkeit in seinem Herzen.

Da habe ich einen Reim gemacht, ein Traumgedicht vom Menschen. Ich will dran denken. Ich will gut sein. Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken! Denn darin besteht die Güte und Menschenliebe, und in nichts anderem. Der Tod ist eine große Macht. Man nimmt den Hut ab und wiegt sich vorwärts auf Zehenspitzen in seiner Nähe. Er trägt die Würdenkrause des Gewesenen, und selber kleidet man sich streng und schwarz zu seinen Ehren. Vernunft steht albern vor ihm da, denn sie ist nichts als Tugend, er aber Freiheit, Durchgängerei, Uniform und Lust. Lust, sagt mein Traum, nicht Liebe. Tod und Liebe, – das ist ein schlechter Reim, ein abgeschmackter, ein falscher Reim! Die Liebe steht dem Tod entgegen, nur sie, nicht die Vernunft, ist stärker als er. Nur sie, nicht die Vernunft, gibt gütige Gedanken. Auch Form ist nur aus Liebe und Güte: Form und Gesittung verständig-freundlicher Gemeinschaft und schönen Menschenstaats – in stillem Hinblick auf das Blutmahl. Oh, so ist es deutlich geträumt und gut regiert! Ich will dran denken. Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren. *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.* Und damit wach' ich auf. . .<sup>23</sup>

Aber Hans Castrop lebte nicht in einer Welt folgenloser Zeitentrücktheit, wenn diese Erkenntnis von der Mittelstellung des Menschenwesens und von seinem Auftrag zur Liebe nicht wieder verschüttet ginge. Aus These und Antithese, aus den Gedanken Settembrinis und Naphtas, erfolgt keine die Entwicklung des „Helden“ bestimmende Synthese und damit ein krönender Abschluß für die pädagogischen Bemühungen um Hans Castrop. Das Leben des „Helden“ verläuft nach dem Schneesturm weiter in der Gleichförmigkeit des Sanatoriumslebens ohne irgendeine Wendung oder einen Bruch. Und am Ende des Romans, wo der Gedanke dieser Menschheitsdichtung noch einmal vom Autor aufgenommen wird, erscheint er nicht als realisierte Haltung, sondern nur als geschichtliche Hoffnung über der Katastrophe des Krieges.

Auch das Auftreten Peeperkorns ist nicht als Synthese zu den Gegensätzen von Naphta und Settembrini zu verstehen, viel eher als eine neue Antithese zu den beiden feindlichen Brüdern zusammen. Mit Peeperkorn kommt als Erziehungsmacht das irrationale Lebensgefühl in den Blickkreis Castorps. Der große, untergründige und unfaßbare Lebenszusammenhang macht den stammelnden Peeperkorn zu einer „Persönlichkeit“ mit magischer Ausstrahlungskraft. Mit ihm, als seine Begleiterin, kehrt auch Clawdia Chauchat in den „Berghof“ zurück. Und so kommt zugleich mit dem charismatischen Menschentum das Mysterium der Liebe wieder auf Hans Castrop zu.

Für Peeperkorn und Madame Chauchat ist das Gefühl bestimmend, und in der „Verpflichtung zum Gefühl“<sup>24</sup> sieht Peeperkorn die einzig gerechtfertigte Seinsweise des Menschen vor der Welt:

„Die Niederlage des Gefühls vor dem Leben, das ist die Unzulänglichkeit, für die es keine Gnade, kein Mitleid und keine Würde gibt, sondern die erbarmungslos

<sup>23</sup> Th. Mann, Bd. III, S. 683 ff.

<sup>24</sup> ebenda S. 836.

und hohnlachend verworfen ist, – er-ledigt, junger Mann, und ausgespien... Schmach und Entsetzen sind gelinde Worte für diesen Ruin und Bankerott, für diese grauenhafte Blamage. Sie ist das Ende, die höllische Verzweiflung, der Weltuntergang...<sup>25</sup>

Und angesichts dieser Gefühlsrevolte gegen den erstarrenden Verstandesformalismus werden beide früheren Erzieher für Hans Castorp fragwürdig. Dieser „königliche“ Mann hat Clawdia Chauchats These der Selbstaufgabe ins Überdimensionale gesteigert zu einer Allverbundenheit mit dem Lebendigen, die man eigentlich schon religiös nennen müßte. Wie sehr diese Position die verschiedenartige Logizität Settembrinis und Naphtas begrenzt und in Schranken verweist, ist einsichtig. Deutlich richtet sie sich aber auch gegen Castorps deutsche und bürgerliche Bildungsbeflissenheit, die Madame Chauchat schon während des Faschingsgesprächs ihres ersten Aufenthaltes ironisch angemerkt hatte. An dieser späteren Stelle sagt sie zu ihm:

„Leidenschaft, das ist: um des Lebens willen leben. Aber es ist bekannt, daß ihr um des Erlebnisses willen lebt. Leidenschaft, das ist Selbstvergessenheit. Aber euch ist es um Selbstbereicherung zu tun. C'est ça. Sie haben keine Ahnung, daß das abscheulicher Egoismus ist, und daß ihr damit eines Tages als Feinde der Menschheit dastehen werdet<sup>26</sup>“

Die Steigerung innerhalb der Zauberbergwelt macht es hier sogar möglich, daß von einer Haltung echter irrationaler Lebensbessenseheit und Selbstverlorenheit aus Kritik an der pseudonahen Erlebnishaltung einer ganzen – besonders aber in Deutschland verbreiteten – lebensphilosophischen Geistesströmung geübt werden kann. Aber eben auch die Preisgabe an das Leben reißt den Menschen aus seiner ihm wesensnotwendigen Mittelstellung heraus, um die es Thomas Mann in seiner visionären Deutung des Wesens des Menschen gegangen ist. So wählt Peeperkorn in Befolgung seiner eigenen Anforderungen beim Verlassen seiner Gefühlskräfte den Freitod.

Nur in der Liebe Hans Castorps zu Clawdia Chauchat, im brüderlichen Kuß, den die beiden zur Besiegelung ihrer Freundschaft tauschen, scheint noch einmal etwas vom Wesen des Menschen in der Mitte auf, eines Wesens allerdings, das ambivalent und zweideutig ist. Denn die Liebe als das wahre Menschenwesen wird in diesem Kuß gerade als ein das Selbst auflösendes und zugleich als grenzsetzendes Wesen erfahren:

Das ist vollkommene Eindeutigkeit in der Zweideutigkeit, denn die Liebe kann nicht unkörperlich sein in der äußersten Frömmigkeit und nicht unfrohm in der äußersten Fleischlichkeit, sie ist immer sie selbst... Aber man lasse in Gottes Namen den Sinn der Liebe doch schwanken! Daß er schwankt, ist Leben und Menschlichkeit...<sup>27</sup>

<sup>25</sup> ebenda S. 784.

<sup>26</sup> ebenda S. 824.

<sup>27</sup> ebenda S. 831 f.

Nach Peeperkorns Tod und Madame Chauchats erneuter Abreise verliert sich Hans Castorp völlig im Leben der Zauberbergwelt. Es schien:

dem jungen Mann, als sei es mit Welt und Leben nicht ganz geheuer; als stehe es auf eine besondere Weise und zunehmend schief und beängstigend darum; als habe ein Dämon die Macht ergriffen, der schlimm und närrisch, zwar schon beträchtlichen Einfluß geübt, jetzt aber seine Herrschaft so zügellos offen erklärt habe, daß es wohl geheimnisvolle Schrecken einflößen und Fluchtgedanken nahelegen konnte, – der Dämon, des Name Stumpfsinn war<sup>28</sup>.

Dieser Stumpfsinn treibt auf dem „Berghof“ absonderliche Blüten, zu denen vor allem die Geisterbeschwörungen und spiritistischen Sitzungen zu rechnen sind. Für Hans Castorp bedeutungsvoller wird die Anschaffung eines Grammophons, dessen Plattensammlung er in seine Obhut nimmt. Die Wendung zur Musik, deren „Quietismus“ Settembrini schon früher getadelt hatte, macht die wachsende Todesverfallenheit und die immer größere Loslösung vom normalen Leben deutlich. Denn was Hans Castorp an der Musik liebte, war ihre Realitätsüberwindung,

war die fliegende Idealität... die hohe und unwiderlegliche Beschönigung, die sie der gemeinen Gräßlichkeit der wirklichen Dinge angedeihen ließ<sup>29</sup>.

Und obwohl

er wußte, was er sah: Das Leben ohne Zeit, das sorg- und hoffnungslose Leben, das Leben als stagnierend betriebsame Liederlichkeit, das tote Leben<sup>30</sup>,

gab er sich doch der Irrealität und dem Traum hin, den die Musik in ihm erzeugte.

Hier gab es kein „Rechtfertige dich!“, keine Verantwortung, kein priesterliches Kriegsgericht über einen, der der Ehre vergaß und abhanden kam. Hier herrschte das Vergessen selbst, der selige Stillstand, die Unschuld der Zeitlosigkeit: Es war die Liederlichkeit mit bestem Gewissen...<sup>31</sup>

Liederlichkeit aber bedeutet Hingegebensein an den Todesgedanken, und so kennzeichnet die Hinwendung zur Musik die Fluchtsituation und Todesaffinität Hans Castorps. Was einmal in einer äußersten Situation ihm traumhaft aufgegangen war, das Menschenbild, das ist längst versunken in der „Fülle des Wohllauts“.

Vier Platten faszinieren ihn besonders. Alle sind ausdrücklich oder thematisch vorbereitet und ziehen sich als Inhalts- oder Stimmungskomplexe durch das ganze Buch: So „Todwillige Verblendung und wärmster Liebeskummer“ in der Vereinigung des liebenden Paares in Verdis „Aida“, wo die Liebenden in der Grabkammer gemeinsamer Verwesung entgegensehen, so daß nur noch von ihnen das Skelett bleiben wird, wie Hans Castorp nur die Röntgenaufnahme von Clawdia Chauchat geblieben ist; oder das Carmen-Thema, das auf Madame Chauchats zweiten Aufenthalt in Begleitung Peeperkorns zurückweist; die Valentin-Arie aus Gounods

<sup>28</sup> ebenda S. 871 f.

<sup>29</sup> ebenda S. 896.

<sup>30</sup> ebenda S. 872.

<sup>31</sup> ebenda S. 898.

Faust-Oper mit der Erinnerung an seinen soldatischen Vetter Joachim Ziemßen und schließlich die Schubertsche Vertonung des „Lindenbaumes“.

Gerade an der Bedeutung dieses Liedes wird die Todesbezogenheit Hans Castorps verständlich gemacht. Denn die Welt, die er in der mächtigen Sehnsuchtsbewegung dieses Stückes liebte, „war der Tod“<sup>32</sup>. Keine Befreiung aus den Zauberspannen der mythischen Welt gelingt ihm nach allen pädagogischen Experimenten, sondern nur eine immer tiefere Verstrickung in diese Welt selbst, deren Ausdruck eben nun das Lied „Am Brunnen vor dem Tore“ wird. Und in der Auseinandersetzung mit diesem Lied führt der Autor zugleich eine Auseinandersetzung mit einem Grundzug deutschen Wesens.

Es (das Lied – R. G.) mochte seinem eigenen ursprünglichen Wesen nach nicht Sympathie mit dem Tode, sondern etwas sehr Volkstümlich-Lebensvolles sein, aber die geistige Sympathie damit war Sympathie mit dem Tode, – lautere Frömmigkeit, das Sinnige selbst am Anfang, das sollte auch nicht auf das leiseste bestritten werden: aber in ihrer Folge lagen Ergebnisse der Finsternis<sup>33</sup>.

Im Wirkungscharakter von Musik und Romantik – einem Thema, das Thomas Mann immer wieder, vor allem dann im „Dr. Faustus“, beschäftigt hat –, in der Problematik dessen, was man deutsches Gemüt nennen könnte, wird die Todesbedrohung des Daseins offenbart, weil von diesem Kunstwerk eine Verzauberung ausgeht, deren Wesen ambivalent ist und die Gefahr heraufbeschwört, eben von einer verantwortungsbewußten Realitätsbeziehung fort zur „Liederlichkeit mit bestem Gewissen“ zu führen.

In der Rückwärtswendung der Seele, die das Lied evoziert, in der Sehnsucht nach dem Verlorenen steckt die Gefahr der Verfehlung der Gegenwart. Das kann nur einsichtig werden in einer zeitlosen Welt, eben in der Welt des Todes selbst, deren gegenwärtiger Ausdruck dieses Lied im Roman geworden ist. Um den Doppelaspekt des Liedes ganz zu verdeutlichen, heißt es:

Allein das war eine Frucht, die, frisch und prangend gesund diesen Augenblick oder eben noch, außerordentlich zur Zersetzung und Fäulnis neigte, und, reinste Labung des Gemüts, wenn sie im rechten Augenblicke genossen wurde, vom nächsten unrechten Augenblicke an Fäulnis und Verderben in der genießenden Menschheit verbreitete. Es war eine Lebensfrucht, vom Tode gezeugt und todesträchtig. Es war ein Wunder der Seele, – das höchste vielleicht, jedoch mit Mißtrauen betrachtet aus triftigen Gründen vom Auge verantwortlich regierender Lebensfreundschaft, der Liebe zum Organischen, und Gegenstand der Selbstüberwindung nach letztgültigem Gewissensspruch<sup>34</sup>.

Je mehr Hans Castorp in der Welt des Todes versinkt, desto nachdrücklicher erhebt der Autor seine kommentierende Stimme, um für den mit Todes- und Seelenzauber geschlagenen „Helden“ die Erkenntnisse des Zaubergebergs experimentes einzusammeln. „Verantwortung“ und „Gewissen“, diese Vokabeln tauchen immer

<sup>32</sup> ebenda S. 905.

<sup>33</sup> ebenda S. 906.

<sup>34</sup> ebenda S. 906f.

wieder auf, nur in ihrem Horizont ist die Überwindung des Seelenzaubers möglich, auf daß die Liebe erstehe. Und, die deutsche Gemütskrankheit kritisch betrachtend und dabei die Gefahren nationalsozialistischer Kulturpropaganda antizipierend, heißt es im Roman:

Oh, er war mächtig, der Seelenzauber! Wir alle waren seine Söhne, und Mächtiges konnten wir ausrichten auf Erden, indem wir ihm dienten. Man brauchte nicht mehr Genie, nur viel mehr Talent als der Autor des Lindenbaumliedes, um als Seelenzauberkünstler dem Liede Riesenmaße zu geben und die Welt damit zu unterwerfen. Man mochte sogar Reiche darauf gründen, irdisch-allzuirdische Reiche, sehr derb und fortschrittsfroh und eigentlich gar nicht heimwehkrank, – in welchen das Lied zur elektrischen Grammophonmusik verdarb. Aber sein bester Sohn mochte doch derjenige sein, der in seiner Überwindung sein Leben verzehrte und starb, auf den Lippen das neue Wort der Liebe, das er noch nicht zu sprechen wußte<sup>35</sup>.

In solcher Art kommentierender, mit essayistischen Formen durchsetzter Erzählkunst wird nun bei Thomas Mann die Konsequenz aus dem Verhältnis von Geschichtsverständnis und Erzählhaltung gezogen. Die Geschichte kennt keine Gerichtetheit auf ein Absolutes mehr, weder im Sinne des Fortschrittsoptimismus noch in der Verbindlichkeit der Verfallskurve. Indem die Möglichkeiten im zeitlosen Raum der Zauberbergwelt experimentell vorgeführt wurden, zeigte sich, daß es der Tat und der Liebe des Menschen bedarf, damit das Jeweilige geschehe. Überläßt der Mensch sich wie Hans Castorp dem einfachen Dasein, so verbleibt er im mythischen Zirkel, der zwar zur Wesensmöglichkeit des modernen Menschen gehört, aber dennoch der jeweiligen Transzendierung bedarf. In einer solchen geschichtlichen Situation kann sich auch die Erzählung nicht mehr von ihrer Geschichte tragen lassen, obwohl Thomas Mann gerade das immer wieder verschleiern vorgibt. Sie bedarf der kommentierenden Distanz, sie bezieht den Leser mit ein, läßt wie im Dekadenroman keine völlige Identifikation mit den Helden mehr zu, sondern leistet als Ganzes eine Erkenntnis, die über die der auftretenden Personen hinausragt. Die Funktionalität aller Teile, die Anwendung einer „doppelten Optik“, Komplexität und Verschiedenartigkeit der Beurteilung aller Aussagen im Buch je nach dem Blickpunkt, das alles führt zu einer Haltung, die man kritisch nennen muß. Die geschichtsphilosophische Skepsis äußert sich in der Kritik an allem Gewordenen, um es bewahrend zu verwandeln für diesen Tag und diese Stunde.

Der „Donnerschlag“, der Hans Castorp aus seiner siebenjährigen Verzauberung befreit – längst hat er weder Kontakt zum „Flachland“ noch einen Kalender, weder liest er Zeitungen noch hat er der „Liederlichkeit“ „hier oben“ widerstanden, wie das Bärtchen zeigt, das er sich stehen ließ –, reißt ihn aus einer Haltung der Sicherheit und des Endgültigen eines Mannes, der „den Gedanken der Rückkehr ins Flachland überhaupt nicht mehr zu fassen imstande war . . .“<sup>36</sup> Es ist ein Donnerschlag, der aus der „lang angesammelten Unheilmenge von Stumpfsinn und Ge-

<sup>35</sup> ebenda S. 907.

<sup>36</sup> ebenda S. 892.

reiztheit<sup>87</sup> entstanden ist. „Der große Stumpfsinn“ und „Die große Gereiztheit“ sind zwei Abschnittsüberschriften des letzten Romanteils, in dessen verworrenen Begebenheiten in nuce die Vorweltkriegszeit zur Darstellung gebracht worden ist. Und indem Thomas Mann seinen Helden Hans Castorp im letzten Bild seines Romans bei einem Angriff eines Freiwilligen-Regiments zeigt, das Lied „Am Brunnen vor dem Tore“ singend, schließt sich noch einmal ein mythischer Kreis durch die Erzähltechnik leitmotivischer Verbindung. Denn nun erweist sich der Roman im ganzen als eine Vorwegnahme dessen, was Hans Castorp im Kriege widerfahren wird. Daß diese Antizipation des Weltkrieges nach dem Kriege geschrieben wurde, bringt noch einmal das verwirrende Spiel mit der Zeit zu Gesicht. Was also auf den Helden zukommen wird, ist das, was er sieben lange Jahre erlebt und erfahren hat. Die Hoffnungen, diesen Krieg zu überleben, sind gering, ihn zu bestehen, ist möglich: aber nur wenn Hans Castorp erkennt, daß der Krieg aus Stumpfsinn und Gereiztheit entsprungen ist, aus jener dämonischen Totenweltverfassung, der Hans Castorp nach seinen pädagogischen Experimenten verfallen war, und nur wenn er weiß, daß die Entzauberung, die der Donnerschlag des Krieges mit ihm vorgenommen hat, bleiben muß, daß also bleiben muß die Verbindung zur Geschichte und zur Zeit als den Bedingungen des Menschen, die ihn zu einem Wesen der Mitte konstituieren. Und so verknüpft der Dichter den Schluß seines Romans nicht nur mit der leitmotivischen Wiederaufnahme des „Lindenbaumliedes“, sondern auch mit der wiederholten Hoffnung, daß das neue Wort der Liebe aus dem Chaos des Krieges erstehen möge.

Was Thomas Mann mit diesem Roman für das Selbstverständnis seiner Epoche leistet, kann nicht hoch genug veranschlagt werden. Es wird deutlich, wenn man die Ähnlichkeiten und Unterschiede zu den völkisch-nationalsozialistischen Kriegsromanen noch einmal ins Auge faßt. Wie diese führt Thomas Mann seinen Helden in die existentielle Grenzerfahrung der Totenwelt, wie in den Kriegsromanen erwächst daraus ein mythisches Weltverständnis, dessen Grundzug Zeitlosigkeit, Realitätsferne und Geschichtsentfremdung bildet. Die hermetische Pädagogik läßt im zeitlosen Raum angesichts des Todes Vergangenheit und Zukunft zusammenfallen zu dem einen mystischen „nunc stans“. Was dadurch an berechtigter Zeitkritik am liberalen Humanismus der Vorweltkriegswelt – mit Fortschrittsglaube, Gesichertheit, Überschätzung der Vernunft und der rationalen Lösungsmöglichkeiten menschlicher Antinomien – möglich wird, deckt sich bei Thomas Mann weitgehend mit den Angriffen, die in den Kriegsromanen gegen die liberale Weltanschauung dieser Zeit erhoben werden.

Aber Thomas Mann unterwirft nicht nur den liberalen Humanismus vom Standpunkt der Zeitlosigkeit aus der Kritik, sondern erweist im Ausharren in der Zeitlosigkeit auch die in Naphta und Peeperkorn sich manifestierende Grundhaltung dem Leben gegenüber als äußerst fragwürdig. Er setzt nicht an die Stelle eines Lösungsversuches menschlicher Daseinsbewältigung einen anderen konkreten Ver-

<sup>87</sup> ebenda S. 985.

such, wie er in den nationalistischen und gemeinschaftsbetonten Utopien der Kriegeromane auftaucht, sondern er macht mit der Erfahrung der Zeitlosigkeit – und d. h. mit der Erfahrung eines problematischen Geschichtsbewußtseins – ernst, indem er alle drei pädagogischen Denkhaltungen in Gleichzeitigkeit darstellt. So übergibt er etwa nicht die kritisierte humanistische Position der Vergänglichkeit, das würde einen Rückfall ins Zeitliche bedeuten, sondern gerade diese Vorstellungsweise erfüllt als konstitutives Element im Roman eine kritische Funktion gegenüber den anderen Geisteshaltungen. Und da erweist sich denn doch, daß viel Substanz im Humanitätsdenken Settembrinis steckt, wenn er auch nicht die radikale Existenzbedrohung als notwendig zum Leben gehörig begreifen will, wenn er auch verschlossen bleibt gegenüber der ständigen Anwesenheit des Todes in der Welt.

Indem Thomas Mann die Seinsmöglichkeiten des Menschen unseres Jahrhunderts in Gleichzeitigkeit darstellt, befreit er sich und seine Leser von der vermeintlichen Zwangsläufigkeit eines geschichtlichen Prozesses. Gerade die Kriegeromane aber wollen aus dem Todeserlebnis eine neue Gerichtetheit der Geschichte, den Anfang eines neuen Weges, ableiten. Im Felde des steigenden und überspitzenden Experiments erweisen sich *alle* leitbildhaften Möglichkeiten als gefährlich.

Im Unterschied zu den Visionen der Frontsoldaten, die in ihnen nur zum mystischen Umschlag geführt werden, scheint Hans Castorp dort, wo er an die Grenze der hermetischen Todeswelt vordringt – wie im Schneesturm – etwas von der Wahrheit des Menschseins auf. Die Menschlichkeit, die es zu begreifen gilt, besteht darin, daß man

die Todesidee und alles Dunkle, Geheimnisvolle des Lebens zwar nicht rationalistisch übersieht und verschmäh, . . . (sondern – R. G.) sie einbezieht, ohne sich geistig von ihr beherrschen zu lassen<sup>38</sup>.

Für den Menschen gilt es, standzuhalten zwischen Rationalität und Irrationalität als dem ihm zukommenden Bereich der Mitte, dessen Wesen die Liebe ist. Der Roman versetzt in einen nahezu positionslosen Schwebезustand, wie er in der kritisch-ironischen Erzählweise Thomas Manns auch seinen sprachlichen Ausdruck findet, aber gerade dieser ambivalente Zustand ist der einer vollgültigen Menschlichkeit, weil er individuelle Verantwortung und Gewissensentscheidung herausfordert, die sich nicht auf irgendeine geschichtliche Gesetzmäßigkeit oder Zwangsläufigkeit entlastend berufen und damit auch letztlich nicht der Zeit und der Realität mit ihren Forderungen des Tages entziehen können.

## 6. *Heroismus als dekadentes und ästhetisches Phänomen bei Ernst Jünger*

In struktureller Hinsicht bestanden, wie im Vorstehenden gezeigt wurde, zwischen den heroischen Kriegerromanen und der Dekadenzliteratur Berührungspunkte. Ihnen eignete vor allem Ambivalenz und Entrückung aus der Zeitlichkeit.

<sup>38</sup> Th. Mann, Bd. XI, S. 613.

In beiden artikuliert sich das Verhältnis des einzelnen zur Masse und zur Alltäglichkeit des modernen Daseins. Zugleich kam aber der ganze Unterschied der „beiden Literaturen“ zum Ausdruck. Er wird noch deutlicher werden, wenn wir uns nach der Analyse des „Zauberbergs“ Ernst Jünger zuwenden, der in seinen Kriegsromanen die Haltung des Heroismus am reinsten herausgearbeitet hat. Wenngleich Jünger sich weltanschaulich und – vor allem – durch seine literarische Qualität von den völkisch-nationalsozialistischen Autoren unterscheidet, so geht es doch auch ihm darum,

die seelische Haltung eines Menschenschlages (darzustellen – R. G.), der unmittelbar nach der Überwindung der größten Anstrengungen sich bemühte, das Geleistete zu sichten, die Härte seiner Taten vor sich selbst zu rechtfertigen und den Blick auf neue Ziele zu werfen.

Und wie die anderen Autoren setzt auch Jünger seinen Gedanken fort:

vielleicht verdanken wir diesen Drang nach innerer Klärung nur der Tatsache, daß wir den Krieg verloren haben<sup>1</sup>.

Die stilistische Brillanz und die technische Perfektion seiner Darstellung erhöhen den Wert Jüngers für unsere Untersuchung, kommen doch erst bei einer solchen schriftstellerischen Begabung die Probleme und Anschauungen zu ihrer eigentlichen – wenn auch zugespitzten – Formulierung. Von seiner extremen Position aus, die gleichsam die angelegten Tendenzen dieser literarischen Richtung bis zu ihren Konsequenzen vortreibt, lassen sich für unseren Zusammenhang entscheidende Einsichten über den Heroismus gewinnen.

In reflektierender Weise hat Jünger die Auswertung der Kriegserlebnisse in seinem Buch „Der Kampf als inneres Erlebnis“ unternommen. Ist schon der Titel bedeutsam, so fällt auch in diesem Buch die ambivalente Grundverfassung auf, der wir nun schon mehrfach begegnet sind. Aber nirgendwo sonst ist die Ambivalenz so extrem ausgeprägt, nirgendwo sonst in unserer Kriegsliteratur lebt die schriftstellerische Gestaltung so vom Umschlag ins Gegensätzliche wie bei Jünger. Auf der einen Seite feiert und verherrlicht er die Wiedergeburt eines triebhaften „Barbarentums“<sup>2</sup>, eines angeblich das Leben voll entfaltenden Biologismus, der sich dem Rausch des Blutes überläßt und seine Bildersprache aus den wuchernden Zonen des Urwaldes holt, auf der anderen Seite steht die Eiseskälte eines selbstbewußten Machtstrebens, das „energisch, fachmännisch und mit zielbewußter Technik“<sup>3</sup> ans Werk geht, um das Vorgenommene zu erreichen.

Da Kampf und Leben für Jünger identisch sind, deckt sich für ihn die Sinngebung des Krieges mit der des Lebens. Und wir müssen fragen, um welche Ziele es Jünger im Ersten Weltkrieg geht. Erst deren Sinnhaftigkeit und Wertbezogenheit vermag einiges über den Heroismus des „Kriegers“ – wie Jünger den Frontsoldaten

<sup>1</sup> Ernst Jünger: Der Kampf als inneres Erlebnis. 4. Aufl. Berlin 1929. Vorwort zur 2. Aufl., S. XIII f.

<sup>2</sup> ebenda S. 30.

<sup>3</sup> ebenda S. 92.

am liebsten nennt – auszusagen. Aber gerade auf diese Fragen gibt Jünger keine klare, rational bestimmte Antwort; denn unhaltbar scheint es ihm,

den Krieg als höchste sittliche Tat gesetzt, ihn mit der Idee des Fortschritts zu verquicken, wie es den Anschauungen unseres beginnenden Jahrhunderts noch durchaus entspricht. . .<sup>4</sup>

Es ist also kein irgendwie zivilisatorisch-geschichtliches Ziel, das in rationaler Konsequenz auf einen bestimmten Menschheitszustand aus ist, sondern es ist ein Ziel, das nur in seiner Wirksamkeit für das Individuum erfahrbar wird, so aber, daß das Persönliche und Individuelle jeweils aufgehoben wird:

es ist die potentielle Energie der Idee, die sich hier kinetisch umsetzt, und die unbarmherzig ihre Anforderungen stellt<sup>5</sup>.

Soweit der Mensch hier (im Kampf – R. G.) Individuum ist, ist er nur aus Angst zusammengesetzt. Aber gerade, daß er sich trotzdem bewegt, das beweist, daß ein höherer Wille hinter ihm steht<sup>6</sup>.

Dieses Ziel, dieser höhere Wille, äußert sich im Mut:

Mut ist der Einsatz der eigenen Person bis zur eisernten Konsequenz, der Ansprung der Idee gegen die Materie, ohne Rücksicht, was daraus werden mag. Mut heißt, sich als einzelner ans Kreuz schlagen lassen für seine Sache. Mut heißt, im letzten Nervenzucken mit verlöschendem Atem noch den Gedanken bekennen, für den man stand und fiel<sup>7</sup>.

Die Konsequenzen dieses „Zieles“, dieser „Sache“, werden deutlich: sie weisen auf Tod und Opferbereitschaft, auf ein ewiges „Über-sich-hinaus“, auf eine persönliche Unbedingtheit, die irdisch realen Gegebenheiten, gar verstandesmäßigen Überlegungen keinen Raum läßt. Beherrscht vom Ziel und von einer Idee, entsteht eine neue harte Sittlichkeit, deren Rigorismus sich als „Sprache der Macht“ offenbart, als Macht und Vermögen auch gegen sich selbst, indem das eigene Ich bereit sein muß, zu jeder Zeit sich für ein Höheres in die Schanze zu schlagen.

Und daß diese Sprache nur von wenigen verstanden wird, das macht sie vornehm, und es ist gewiß, daß nur die Besten, das heißt die Mutigsten, sich in ihr werden verständigen können<sup>8</sup>.

Der aristokratisch-elitäre Zug dieser neuen Sittlichkeit ist das Entscheidende an der Jüngerschen Haltung. Vornehm sein wollen, das Außergewöhnliche kraft eigenen Vermögens aufzubringen, sich vom demokratischen Massenschicksal des 20. Jahrhunderts abzusondern, darum geht es im Grunde. Und wenn dieses Ausnahmesein erreicht, wenn es geglückt ist, sich über das Gewöhnliche und Alltägliche des kleinen Tuns und Versagens selbst emporzuschwingen, dann interessieren

---

<sup>4</sup> ebenda Vorwort zur 2. Aufl., S. XIII.

<sup>5</sup> ebenda S. 97.

<sup>6</sup> ebenda S. 97.

<sup>7</sup> ebenda S. 47.

<sup>8</sup> ebenda S. 50.

Wert- und Sinnfragen so wenig, daß sie ungeheuerlich frivol und leichtfertig beantwortet werden.

Ja, der Soldat in seinem Verhältnis zum Tode, in der Aufgabe der Persönlichkeit für eine Idee, weiß wenig von den Philosophen und ihren Werten. Aber in ihm und seiner Tat äußert sich das Leben ergreifender und tiefer, als je ein Buch es vermöchte. Und immer wieder, trotz allem Widersinn und Wahnsinn des äußeren Geschehens, bleibt eine strahlende Wahrheit: Der Tod für eine Überzeugung ist das höchste Vollbringen. Er ist Bekenntnis, Tat, Erfüllung, Glaube, Liebe, Hoffnung und Ziel; er ist auf dieser unvollkommenen Welt ein Vollkommenes und die Vollendung schlechthin. Dabei ist die Sache nichts und die Überzeugung alles. Mag einer sterben, in einen zweifellosen Irrtum verbohrt; er hat sein Größtes geleistet<sup>9</sup>.

Die asoziale Egozentrik dieser Ethik wird hier, wo es um das pure Überzeugtsein geht, ganz deutlich. Es offenbart sich darin ein grundsätzlicher Nihilismus, dem das Wirkliche nur als Material der Selbststilisierung dient. Das Versagen jeglichen kommunikativen Verhaltens ist auffallend. Es geht um die eigene Überzeugung, deren Wesenszüge aber nicht Einsicht, Erfahrung, Urteil ausmachen, sondern deren Ursprung irrational ist. Sie bekommt gerade wegen dieses Ursprungs ihre Hoheit und Würde, sei sie auch „zweifelloser Irrtum“. So wird jede „Sache“ durch die formale Haltung des kämpferischen Daseins „geheiligt“<sup>10</sup>. Die Idee, das Höhere, erweist sich demnach – ohne daß das von Jünger eigens begriffen wird – als gar nichts Eigenständiges, sondern als hervorgebracht vom einzelnen selbst, der sich gleichsam in einem narzißtischen Verhältnis zu der oben erwähnten Vollendung stimuliert.

Dann kam, nur den Rassisten vergönnt, der Rausch vor der eigenen Kühnheit<sup>11</sup>.

Und das Erlebnis der Selbstvollendung mündet in eine Ekstase:

Dieser Zustand des Heiligen, des großen Dichters und der großen Liebe ist auch dem großen Mute vergönnt. Da reißt Begeisterung die Männlichkeit so über sich hinaus, daß das Blut kochend gegen die Adern springt und glühend das Herz durchschäumt. Das ist ein Rausch über allen Rauschen, eine Entfesselung, die alle Bande sprengt. Es ist eine Raserei ohne Rücksicht und Grenzen, nur den Gewalten der Natur vergleichbar. Da ist der Mensch wie der brausende Sturm, das tosende Meer und der brüllende Donner. Dann ist er verschmolzen ins All, er rast den dunklen Toren des Todes zu wie ein Geschöß dem Ziel. Und schlagen die schwarzen Wellen über ihn zusammen, so fehlt ihm längst das Bewußtsein des Übergangs. Es ist, als gleite eine Woge ins flutende Meer zurück<sup>12</sup>.

Hier verknüpft sich die individuelle Haltung mit dem Höheren und Allgemeinen auf die enthüllendste Art. Hinter dem formalen Überzeugtsein steht der Rausch, der dem Tode gilt, der die Fesseln der Individualität sprengt und den einzelnen in ein unbestimmtes All aufgehen läßt: unüberprüfbar, ob sich dafür der Einsatz

<sup>9</sup> ebenda S. 109 f.

<sup>10</sup> ebenda S. 48.

<sup>11</sup> ebenda S. 51.

<sup>12</sup> ebenda S. 53 f.

lohne, unbefragt, ob ein Opfer helfe, unbewertbar, jenseits jeder Sinnfrage. Das Verlöschen des Bewußtseins wird verherrlicht im Bilde von Welle und Meer, in einem Bilde, das den Umschlag der künstlich heroischen Selbststilisierung in das andere Extrem einer unterschiedslosen und einebnenden Naturverfallenheit beschwört. So wird „der Krieg, aller Dinge Vater“<sup>13</sup>; und „der Kampf ist eine Lebensform von vornherein“<sup>14</sup>.

Gerade diese Verbindung von formaler Haltung des Trotzdem und todessüchtiger Selbstausslöschung ist nicht nur ein charakteristisches Phänomen der Dekadenz, sondern zugleich ein Ausdruck ästhetizistischer Gesinnung. Gehören Dekadenz und Ästhetizismus nach Meinung der völkisch-nationalsozialistischen Literaturpolemik zusammen, so bestätigt das der Jüngersche Heroismus in hervorragender Weise. Das Formprinzip durchzieht beide Pole, zwischen die Jünger sich gespannt sieht. Es bestimmt wesentlich die Selbstaufstachelung und -stilisierung, prägt aber auch noch den Willen zur Selbstaufgabe im Tode. Denn der ekstatische Held sucht nicht allein den Tod, sondern den schönen, spektakulären, wenigstens vor sich selbst inszenierten Tod des außerordentlichen Menschen<sup>15</sup>.

Die ästhetische Gestaltung der Todessucht wird zum Hauptziel des Lebens. Man müßte das ganze frühe Werk Jüngers zitieren, um den Ästhetizismus gerade dieses Themas deutlich zu machen. Schon seine Wortwahl, die in unserem Zusammenhang nicht ausführlich untersucht werden kann, verwendet mit Vorliebe Attribute aus einem sinnlich-funkelnden Bereich oder gar solche aus der ästhetischen Geschmackswertung. Der immer wiederkehrende Gebrauch von: prächtig, prachtvoll, glänzend, kostbar, köstlich ist auffallend. Es sind Attribute, die dem betreffenden Substantiv keine eigentlichen Wesensqualitäten beifügen, sondern nur seinem ästhetischen Aufputz dienen. Des weiteren werden scheinbar realistische Situationsbeschreibungen zu kunstvollen Bildern aufgemacht, deren Einzelelemente aus einer vorformulierten Sprach- und Vorstellungswelt stammen<sup>16</sup>:

Oft hielt ein Fähnlein eherner Gesellen sich endlose Tage im Gewölk der Schlacht, verbissen in ein unbekanntes Stückchen Graben oder eine Reihe von Trichtern, wie sich Schiffbrüchige beim Orkan an zertrümmerte Masten klammern. In der Mitte hatte der Tod seine Feldstandarte in den Boden gestoßen. Leichenfelder vor ihnen, von ihren Geschossen gemäht, neben und zwischen ihnen Leichen der

<sup>13</sup> ebenda S. 2.

<sup>14</sup> ebenda S. 48.

<sup>15</sup> Daß es bei Jünger um ästhetische Lust geht, die die Welt als Schauspiel betrachtet, darauf hat aufmerksam gemacht: Rainer Gruenter: Formen des Dandyismus. Eine problemgeschichtliche Untersuchung über Ernst Jünger. In: Euphorion, Bd. 46, 1952, S. 170–201. Gruenter entfaltet in diesem Aufsatz den Zusammenhang von Dandytum, Dekadenz und Ästhetizismus bei Jünger mit gleichen Erscheinungen der europäischen Geistesgeschichte.

<sup>16</sup> Gruenter, a. a. O., S. 180 charakterisiert Jüngers Stil wie folgt: „Die Merkmale dieses Stils sind Leserverachtung, Vorliebe für erlesene Kuriosa und abseitige Kostbarkeiten, eine Aussageart, die durch genaue Beobachtung von Satzrhythmus, Klausel und syntaktischer Anordnung die Illusion der Urteilsunfehlbarkeit erzeugt, schließlich ein durch Zurückhaltung und Ausmerzung jedes emotionalen Bestandteils wirkungsvoll grundiertes Selbstbewußtsein im Sinne der ‚indépendance‘ Baudelaires.“

Kameraden, Tod selbst in ihren Augen, die seltsam starr in eingefallenen Gesichtern lagen, diesen Gesichtern, die an die grausige Realistik alter Kreuzigungsbilder erinnerten. Fast verschmachtet hockten sie in der Verwesung, die unerträglich wurde, wenn wieder einer der Eisenstürme den erstarrten Totentanz aufrührte und die mürben Körper hoch in die Lüfte schleuderte<sup>17</sup>.

Aber nicht nur das Einzelschicksal erfährt eine ästhetische Gestaltung, die Geschichte selbst ist in dem, was wir von ihr wissen – was aus einer Zeit hinüberraagt in andere Gegenwart – nur im Kunstwerk erfahrbar.

Und dann besitzen die großen geschichtlichen Leistungen die Eigenschaft, sehr bald eine höhere Form der Selbständigkeit anzunehmen, sie scheiden alles Organische aus und gewinnen ein ehernes Gesicht, das verrät, daß an ihnen der Mensch nur als das Werkzeug einer höheren Vernunft tätig war. Was während des Baues der Pyramiden an seelischer Bewegung vor sich ging, die Leiden der Unzähligen, alles Glück, das vernichtet wurde, die Hoffnungen von Reichen und Königen – davon ist keine Spur zurückgeblieben. Aber immer noch werden wir erschüttert durch den Anblick dieser Massen aus Stein, aus denen, losgelöst von allem Menschlichen, ein großer und feierlicher Wille zu uns spricht<sup>18</sup>.

Im Kunstwerk vollzieht sich die Loslösung vom Leben. Und es ist für Jünger bezeichnend, daß er als Beispiel für eine solche Art geschichtsentfremdeten Kunstverständnisses die Pyramide wählt. Kunst als Grabkammer, als Monument des Todes, als der Versuch, den Tod zu ästhetisieren und dabei alles das der Vergessenheit anheimzugeben, was an Qual und Hoffnung zur Zeit des Baus lebendig war. Das auf den Tod bezogene Kunstwerk Jüngers, zu dem auch seine heroische Selbststilisierung gehört, ist unmenschlich. Denn der Absolutheitswillen seines Formalismus erstickt jegliche Zusammenhänge.

Dieser Ästhetizismus entspringt aus der Gefährdung des Lebens durch die Erfahrung der Sinnlosigkeit des Daseins, der massenhaften, alltäglichen Existenz und der Gleichheit dessen, was Mensch heißt. Er ist der Versuch, im Zeitlichen ein Ewiges zu etablieren. Hier verbinden sich dekadent-ästhetische Gesinnung mit einem anderen Problemkreis unserer Untersuchung, mit dem der Zeitlosigkeit, in der ein neues Mythos-Denken sich begründet.

Jüngers heroischem Formalismus fehlt der Gegenstand, der ihn in geschichtlichen Bezügen verankern könnte. Seine Haltung als Krieger und Künstler ist der des Technikers vergleichbar, dem eine Einstellung den Dingen gegenüber eignet, die nicht aus den Gegenständen selbst erwachsen ist. Die Haltung der formalen Selbststeigerung ist im tiefsten Grunde ungeschichtlich. Für sie ist die Geschichte höchstens als Spiel oder als ästhetisches Phänomen zu begreifen:

Und wenn erst die Reiche zerfallen sind, über deren Schicksal dort und damals in Stunden und Minuten entschieden wurde, dann bleibt wirklich nichts als der erschütternde Rückblick auf ein wildes Aufluten des Lebens, das sich hier mächtig in seinem eigentlichen Sinne offenbarte als ein prächtiges, blutiges Spiel, an dem

<sup>17</sup> ebenda S. 13f.

<sup>18</sup> ebenda Vorwort zur 2. Aufl., S. XIV. Vgl. dazu die gegensätzliche Auffassung in Brechts Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters“.

die Götter ihre Freude hatten. Dann bedeuten alle Mühen und Leiden einer Generation nicht mehr als uns vielleicht der Speer, den ein Krieger in der Schlacht bei Issus aus seiner brennenden Wunde riß<sup>19</sup>.

Als Spiel verstanden, erhält das Leben in seinem Vergängnischarakter gerade einen Zug in sich ruhender, zeitenthobener Geschlossenheit. Spiel, Tanz und Artistik – die Frontsoldaten werden als „Jongleure des Todes“<sup>20</sup> bezeichnet – kommt eine Zirkelstruktur zu, die in sich kreisend auf höherer Ebene das wiederholt, was Jünger in der rauschhaften Selbstentflammung beschrieben hat. Das alles wird arrangiert für unbekannte und auch nicht weiter ernst genommene Götter – oder gar von diesen selbst –, gleichsam letzten ästhetischen und nicht sittlichen Instanzen, die entscheiden, ob ein Leben prächtig und schön, nicht aber, ob es gut gewesen ist. Im Wesenszug des Spiels, dem gleichermaßen der Mut des Hasardeurs als auch die festen Regeln einer ästhetischen Form innewohnen, erweist sich die nihilistische Abgründigkeit von Jüngers Heroismus.

Der Zusammenklang aller angeführten Elemente von Schönheit, Macht, Technik, Kunst und Natur wird noch einmal deutlich, wenn man einen längeren Text betrachtet.

Wir schreiben heute Gedichte aus Stahl und Kompositionen aus Eisenbeton. Und wir kämpfen um die Macht in Schlachten, bei denen das Geschehen mit der Präzision von Maschinen ineinandergreift. Es steckt eine Schönheit darin, die wir schon zu ahnen imstande sind, in diesen Schlachten zu Lande, auf dem Wasser und in der Luft, in denen der heiße Wille des Blutes sich bändigt und ausdrückt durch die Beherrschung von technischen Wunderwerken der Macht. Und ich kann mir wohl vorstellen, daß später eine Einstellung möglich ist, die diesen Äußerungen einer mit einem mächtigen Tatsachensinn begabten Rasse gegenübersteht wie etwa einer prächtigen Orchidee, die keiner anderen Berechtigung bedarf als der ihrer Existenz<sup>21</sup>.

Aus dieser Lebensauffassung erwächst eine Kunstansicht, die sehr enge Berührungspunkte mit den französischen Symbolisten hat und die man wohl zweifellos ebenfalls als *l'art pour l'art* bezeichnen kann. Und in der Tat liest Jünger im Graben französische Dichter, vor allem Baudelaire<sup>22</sup>, und gleich diesem entdeckt er die Ästhetik des Häßlichen und Grauenhaften. Denn:

der Wollust, dem Rausche des Blutes und der Lust des Spieles ist es (das Grauen – R. G.) nahe verwandt. Lauschten wir nicht alle als Kinder lange Winterabende unheimlichen Geschichten? Da bebten alle Fibern, man hätte sich in eine sichere Höhle verkriechen mögen und konnte doch nicht genug bekommen. Das war, als ob man, in Schilf und Schlamm verirrt, auf ein Nest gefleckter Schlangen gestoßen wäre und könnte nicht fliehen aus Lust, das scheußliche Geringel zu betrachten.

An Stätten, wo das Volk gesteigertes Leben sucht, auf jedem Jahrmarkt, jedem Schützenplatz lockt auf bemalter Leinwand das Grauen in grellen Farben. Lustmorde, Hinrichtungen, Wachskörper, mit eitrigen Geschwüren besät, lange Reihen

---

<sup>19</sup> ebenda Vorwort zur 2. Aufl., S. XV.

<sup>20</sup> ebenda S. 33.

<sup>21</sup> ebenda S. 113.

<sup>22</sup> ebenda S. 63.

anatomischer Scheußlichkeiten, wer das zur Schau stellt, kennt die Masse und füllt die Tasche<sup>23</sup>.

Und im scheinbaren Realismus seiner Beschreibungen des Stellungs- und Spähtruppkrieges offenbart sich nichts anderes als Jüngers Ansinnen, einem Seinsbereich Ausdruck zu geben, der sich bislang der Darstellung entzog, ist also nicht aus realistischer, sondern aus einer ästhetischen Intention konzipiert. Und zu fragen bleibt, ob nicht Jünger selbst mit dem von ihm apostrophierten Jahrmarktsschausteller verwandt ist, der in der Darstellung solchen Grauens auf Effekt aus ist.

Alle Geheimnisse des Grabens lagen offen in einer Scheußlichkeit, vor der die tollsten Träume verblichen. Haare fielen in Büschen von Schädeln wie fahles Laub von herbstlichen Bäumen. Manche zergingen in grünliches Fischfleisch, das nachts durch zerrissene Uniformen glänzte. Trat man auf sie, so hinterließ der Fuß phosphorische Spuren. Andere wurden zu kalkigen, langsam zerblätternen Mumien gedörnt. Anderen floß das Fleisch als rotbraune Gelatine von den Knochen. In schwülen Nächten erwachten geschwollene Kadaver zu gespenstischem Leben, wenn gespannte Gase zischend und sprudelnd den Wunden entwichen. Am furchtbarsten jedoch war das brodelnde Gewühl, das denen entströmte, die nur noch aus unzähligen Würmern bestanden<sup>24</sup>.

Diese Äthetik des Grauens, die alle Scheußlichkeiten minutiös beschreibt und die Verwesung sinnlich-wirksam aufputzt, ist Jüngers Weise, der Ohnmacht und Unfähigkeit aller Sinndeutung des Krieges zu begegnen. Es geht um das Bestehen, nicht um das Verstehen von Zusammenhängen und eine Begründung dessen, was ist. Die Welt wird hingegenommen, wie sie erscheint, ohne jegliche Veränderungsabsicht, ohne Kritik. Das Ästhetische ist die Weise, wie sie bestanden werden kann. Und es ergibt sich eine Parallele zwischen Dichter und Krieger:

Diese Männer waren so vom Grauen durchsättigt, sie wären verloren gewesen ohne den Rausch. Wer kann das ermessen? Nur ein Dichter, ein poète maudit in der wollüstigen Hölle seiner Träume<sup>25</sup>.

Erst ein Dichter solcher Art, erst ein poète maudit, wie er nach einem Verlaine'schen Ausdruck von Jünger hier genannt wird, der in sich selbst die Extremlagen des Erfahrbaren zu fassen vermag, dessen ambivalente Spannung groß genug ist, um aus sich das Bild der modernen Welt zu entwerfen, kann die Pole von Urwald und Stahlkonstruktion, von Rausch und Präzision zusammenschauen. Was Jünger in dieser Art des Zusammenzwingens zu leisten vermag, geht aus folgendem hervor:

Trotzdem: Diese großen Würger (Jünger meint hier große Despoten der Geschichte – R. G.) sind sympathischer. Sie handelten, wie es ihrem Wesen entsprach. Töten war ihnen Moral, wie den Christen Nächstenliebe. Sie waren wilde Eroberer, doch ebenso geschlossen und rund in ihrer Erscheinung wie die Hellenen in der ihren. Man kann Genuß an ihnen empfinden wie an bunten Raubtieren, die mit kühnen Lichtern in den Augen durch tropische Dicken brechen. Sie waren vollendet in sich<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> ebenda S. 10.

<sup>24</sup> ebenda S. 14.

<sup>25</sup> ebenda S. 15.

<sup>26</sup> ebenda S. 55.

Es drängt sich die Deutung auf, daß Jünger hier Nietzsches Kategorien des Dionysischen und des Apollinischen wieder zusammendenkt und den dionysisch-rauschhaften Despoten die apollinisch-hellenische Vollendung zuspricht. Darin liegt aber die Gefahr, zurückzugehen auf den mythischen Ursprung beider ästhetischer Anschauungen und die Nietzsche'sche Differenzierung wieder aufzuheben, die allein deswegen dem Dionysischen das Wort reden konnte, weil sie es denkend vom Apollinischen abhob. Vor der Differenzierung liegt aber, um im mythischen Rahmen zu bleiben, das Chaos. Indem Jünger dies ästhetisch verführend macht, löst er jedes objektive Weltverhältnis auf.

In seiner „Kultur der Dekadenz“ schreibt E. von Sydow über Amiel:

Eine doppelte Ekstase also wurde Amiel zuteil. Beide sind untereinander gegensätzlich. Die positiv-mystische Ekstase schweißt den Menschen mit der Umwelt ganz und gar zusammen, um ihn des Lebens der Ganzheit der Wirklichkeit teilhaftig zu machen. Die reale, explizierte Welt wird dann verflüchtigt; der Lebensstrom tritt gleichsam über seine Ufer... Die negative Ekstase durchdringt nicht minder, aber doch in ganz anderer Weise die Wirklichkeit... Der Mensch und die Welt zergehen und zerstäuben. Die Weltwirklichkeit wird zum Abgrund, wird Wirbel und Auflösung, Gleiten, Stürzen, Sinken und Fallen. Der Abgrund tut sich auf, wird zum Mithandelnden; das Nichts wird zur *Macht*<sup>27</sup>.

Das liest sich wie eine Paraphrase zu Jüngers Gesamtauffassung. Und wenn Jünger sich auch in vielen Punkten von der völkisch-nationalsozialistischen Vorstellungswelt entfernt, vor allem in seinem Einzelgängertum, so entlarvt er doch in der Konsequenz seines Heroismus die geistige Haltung einer ganzen literarischen Richtung, und er nötigt die Erkenntnis auf: daß der Heroismus im völkisch-nationalsozialistischen und konservativen Verstande in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts selbst ein Produkt der Dekadenz ist. Nur daß hier Gestaltung und Formulierung von einem unverantwortlichen Ästhetizismus vollständig beherrscht sind<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> E. v. Sydow, a. a. O., S. 40f.

<sup>28</sup> Zum Phänomen der Ästhetisierung vgl.: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Schriften Bd. I, Frankfurt a. M. 1955. Und: Hans Jochen Gamm: Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion – Ein Beitrag zur politischen Bildung. Hamburg 1962.

## ZUM MYTHOS-PROBLEM

Die Untersuchungen zu den Phänomenen der Dekadenz und des Heroismus in der deutschen Literatur der zwanziger und frühen dreißiger Jahre haben ein überraschendes Ergebnis gezeitigt. Unsere begriffliche Ausgangsposition, die wir aus der völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritik übernommen hatten, wurde nahezu ins Gegenteil verkehrt. Der in den völkisch-nationalsozialistischen Kriegsromanen dargestellte Heroismus enthüllte sich selbst als eine Dekadenzerscheinung, während in den sogenannten Dekadenzromanen (in der Wendung zur Erkenntnis, zu Verantwortung und Gewissen) Ansätze einer Überwindung von Verfall, Zersetzung und Todesaffinität offenbar wurden. Beide „Literaturen“ – wie Fechter sie unterscheiden wollte – sind bezogen auf einen gleichen Wirklichkeits- und Zeitgrund, nur daß die Art ihrer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Situation jeweils verschieden ist. Den Kriegsromanen ging es darum, die problematische Gegenwart zu überspringen und in einem Neuansatz durch die Willenstat politischer Gestaltung „eine neue Zeit“ herbeizuführen, während die Dekadenzromane sich um Lösung und Überwindung der gegenwärtigen Lage durch Kritik und Erkenntnis von Gründen bemühen. Verherrlichen die Kriegsromane das aushaltende „Trotzdem“, so liegt im unpathetischen Aushalten der Dekadenzsituation, das jede voreilige Scheinlösung verschmäht, etwas von einer individuellen Tapferkeit, wie sie der Alltag erfordert.

Wie sehr beide „Literaturen“ zusammengehören – allerdings nicht im Verhältnis von „Literatur und Dichtung“, sondern eher umgekehrt im Verhältnis von Dichtung und politisch-propagandistischer Unterhaltungsliteratur –, wurde an der gemeinsamen Bezogenheit auf den Entwicklungsroman deutlich, noch mehr aber daran, daß in beiden das Phänomen des Mythischen auftauchte. Der Vorstoß zum Mythischen ist beiden sonst so extremen literarischen Strömungen gemeinsam. Und so muß sich gerade an der Art der Mythosauffassung – gleichsam alle Aspekte zusammenfassend – noch einmal der fundamentale Unterschied in der geistigen Haltung zeigen, die jeweils hinter diesen „Literaturen“ steht.

Man kann noch einen Schritt weitergehen und feststellen, daß das Mythische zu einer bewegenden Frage in der behandelten Zeit schlechthin geworden ist. Hermann Broch schrieb seinen großen Essay von der „mythischen Erbschaft der Dichtung“, Thomas Mann wandte sich nach der zum Mythos drängenden Darstellungsweise des „Zauberberg“ dem mythischen Geschehen im Vorderen Orient zu, indem er den biblischen Stoff von „Joseph und seinen Brüdern“ gestaltete, Alfred Döblin ließ am Schicksal seines Zuchthäuslers Franz Biberkopf die Hiobgestalt lebendig werden, James Joyce stieg in die Abgründe der Seele und hatte in einer Tiefenschicht seines

Annoncenakquisiteurs Leopold Bloom den Mythos des Odysseus wiedergefunden. Und mythisch ist auch die Bilderwelt Franz Kafkas.

Auf völkisch-nationalsozialistischer Seite berühren nicht nur die Kriegsromane mit ihrem Erleben des Ersten Weltkriegs das Mythische, sondern es wird noch viel stärker in der Heimatkunst, in den Sippen- und Bauernromanen, zum zentralen Gestaltungsmerkmal. Die Zeit- und Geschichtsfucht in dieser Blut-und-Boden-Literatur, die sich in der Gleichförmigkeit des Daseins, in der Reduktion auf das Kreatürliche und im Insistieren auf die Ewigkeit bäuerlichen Seins verdeutlichen, werden als neuer Mythos verstanden.

So versucht Friedrich Griese, den Mythos als das allgemein verbindende der gesamten völkisch-nationalsozialistischen Literatur verstehend, die beiden Richtungen des gegenwartsbezogenen Kriegsromans und der ewigkeitsgebundenen Blut-und-Boden-Werke zusammenzuführen. In seinen Romanen „Der ewige Acker“ (1930) und „Das letzte Gesicht“ (1934) spiegeln sich Krieg- und Nachkriegszeit in Schicksalen aus dem Dorfe Reth. Der Krieg wird hier nicht unmittelbar dargestellt, sondern nur in seinen Auswirkungen erfahren und gezeigt. Das Geschehen wird nicht von der Frontperspektive, sondern vom Blickpunkt der Heimat aus dargestellt. Aber die Heimat ist kein so homogenes Gebilde, wie es in der eigentlichen Kriegsliteratur den Anschein hat. Sondern Griese macht vor allem Differenzierungen zwischen Stadt und Dorf. Hier lebt die feindliche Einstellung der Heimatliteratur gegenüber allem Städtischen fort.

Es hatte schon immer ein Niemandland zwischen dem Dorf und der Stadt gelegen; ein anderer war, der auf seinem Hof in Reth saß, und ein anderer war der geworden, dessen Vorvater in die Stadt gezogen war; . . .<sup>1</sup>

In der nahegelegenen Stadt herrschen im Krieg Schiebertum und Drückebergerei, moralische Verkommenheit und Verfall. In Reth dagegen geht trotz der Kriegereignisse alles in fester Zuversicht seinen Gang:

Die Leute von Reth wußten es, daß die Glocken nicht nur die Nachricht von einem neuen und großen Sieg weitergeben wollten; ihr Rufen sollte zugleich anzeigen, daß dieser Streit nicht allein zwischen Menschen ausgetragen würde, er war auch die Sache eines anderen. Gott selber kämpfte mit, und er stand auf der Seite der deutschen Heere<sup>2</sup>.

Da es mehr um das Kollektivschicksal des Dorfes als um das Leben einzelner Personen geht, werden die Einzelschicksale unverbunden nebeneinandergestellt und erst in ihren Handlungslinien zum Romanganzen kunstvoll verflochten. Denn es war ja überall so „in diesem Lande“:

ein Dorf war nicht etwas, was an einem Tage zwischen Hügel und Hügel oder in der Ebene hineingesetzt war wie ein Stein, um den man andere herumlegte, es hatte sein Leben, das lag hinter ihm, neues wuchs wohl dazu, aber welcher Mensch mochte seine Jugend vergessen, wenn sie auch hart und dumpf gewesen war und schon weit zurücklag?<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Friedrich Griese: *Der ewige Acker*. Bremen 1940, S. 362.

<sup>2</sup> ebenda S. 159.

<sup>3</sup> ebenda S. 30.

Von diesem gleichsam mythischen und personifizierten Ort her bestimmt sich die Erzähltechnik Grieses. Sein scheinbarer Realismus will gerade das Mythische dieser Gegebenheit verdeutlichen. So bleibt seine Erzählperspektive unklar. Kausale Folgerichtigkeit wird aufgegeben zugunsten von unverknüpften Vor- und Rückblenden und Wiederaufnahmen schon erzählter Ereignisse. Überhaupt werden Begründungen – auch im Handeln der Personen – vermieden. An deren Stelle treten Unwissenheit, Geheimnistuerei und eine erzählerische Umständlichkeit, die vor allem den archaisch-mythischen Eindruck hervorrufen sollen. So werden die faktischen Kriegsgeschehnisse im Unbestimmten und Ungefähren gelassen, und Begriffe, vor allem technische, werden aus einer zivilisationsfeindlichen Einstellung heraus – oft in Anlehnung an die altnordische Kenning – nur umschrieben. So heißt es statt Telefon:

an seinem Hause endigte der Draht, der vor einigen Jahren von der Stadt herübergeleitet worden war, um besondere Nachrichten schnell in Reth bekanntzumachen<sup>4</sup>.

Oder die Inflation wird personifiziert:

Dieses Geschlecht war von einem unheimlichen Gast überfallen. Von Woche zu Woche stellte er sich ein, er kratzte ihnen das Geld, das Ersparte, das sie noch besaßen, auseinander, . . .<sup>5</sup>

In der Darstellung der Personen herrschen Typik und Anonymität vor, mit Ausdrücken wie „man“, „es“ oder „ein Mann“. Eine Aufhellung dessen, was gemeint ist, erfolgt allenfalls nachträglich, so daß der Leser lange im ahnenden Halbverständnis belassen bleibt.

Im Zentrum dieser Romane steht das Geschlecht der Fanna, deren Urahn nach dem Dreißigjährigen Krieg auf Ruinen das Dorf Reth gegründet hatte, so wie zehn Jahre nach dem Ersten Weltkrieg ein aus russischer Gefangenschaft heimkehrender Fanna das Moor urbar macht und neu siedelt, weil nach dem Tode der Mutter sein verstärkter Bruder den Fanna-Hof in Reth verkauft hatte. So muß der Heimkehrende wie sein Vorfahre neu beginnen.

Die zyklische Gestaltung, die die Nachkriegszeit auf den Dreißigjährigen Krieg bezieht, auf jene Zeit, die verstanden wird als

die Auflösung des Gesetzmäßigen, die wilde Verhöhnung des dörflichen Friedens, sie war der öffentliche Mord, der Hunger, die Seuche und endloses Sterben, alles in allem das über die Dörfer rasende Tier der Offenbarung<sup>6</sup>,

diese Gestaltung erinnert an Thomas Manns leitmotivische Bezüge. Doch was dort konkret und genau zur Klarheit des Überprüfbaren gestaltet wird, Zeugnis eines luziden, konstruktiven Geistes, bleibt bei Griese ein dumpfes und daher nichts erhellendes Ungefähr. Der Roman ergeht sich in Allgemeinheiten.

Über die verheerenden Auswirkungen des Krieges heißt es:

<sup>4</sup> ebenda S. 35.

<sup>5</sup> Friedrich Griese: Das letzte Gesicht. München 1934, S. 93.

<sup>6</sup> ebenda S. 32.

Die vier Jahre hatten die Zahl geschaffen, das Mächtige, Riesenhafte, nicht im Ausmaß des Einzelnen, sondern im Zusammenlegen der Vielen, die Menge war entstanden, das Zahlenmäßige. Aber es war doch zu bedenken, daß die Zeit, die lange, die lange, die langsame Zeit nichts von der Zahl gewußt hatte<sup>7</sup>.

In diese vermeintliche Ursprünglichkeit schleichen sich bei der Kritik des Mißverhältnisses von Einzelem und Vielen politische Aversionen gegen die Demokratie ein. Und vorwurfsvoll wird im Verlaufe der Politisierung des Mythos dem Lande eine ungeheuerliche Pflichtvergessenheit vorgeworfen:

Das Land hatte Urlaub vom Tode genommen, von einem Tode, der seine Pflicht gewesen wäre<sup>8</sup>.

Diese Pflicht zum Tode bewahren die Freikorps mit ihrer Femegerichtbarkeit, in deren Reihen Mutter Fannas jüngster Sohn fällt:

Sie hielten sich nicht nur für die heimlichen Richter, sie hielten sich auch für die Vorläufer einer anderen Zeit<sup>9</sup>.

Aber diese politische Aktualisierung wird bald verlassen, um durch den heimkehrenden Fanna das Alte wieder lebendig werden zu lassen, das Alte, das das Ewige ist, das „letzte Gesicht“ der Zeit, die auch ihr erstes war: „der ewige Acker“. Denn Fanna verließ die Erde nicht, da verließ sie ihn auch wohl nicht. Niemals verließ sie die Menschen. Sie war eine Mutter, . . .<sup>10</sup>

Wer war Fanna gewesen? Reth war er gewesen, das Dorf war er gewesen, die Höfe mit den Krautgärten, Wiesen und Weiden und die Senke zum Rethbach hin, die Äcker und die Hügel mit den langsam abfallenden Hängen und dem Rethmoor, das alles war dieser Mann gewesen, . . .<sup>11</sup>

Er stand im Gegensatz zu den Leuten in den Dörfern nach diesem Krieg, denn die waren

vom Wege abgekommen, sie hatten sich verirrt, man durfte ihnen deshalb wohl keinen Vorwurf machen. Die Zeit, die keine Zeit war, hatte sie verleitet, wen verleitet sie nicht? Die Zeit, die wahrhaft Zeit war, hatte nach den vier Jahren den reinen Menschen gewollt, nun, da sie den tapferen gegeben hatte<sup>12</sup>.

Das Doppelgesicht der Zeit führt nun aber nicht wie bei Thomas Mann zu einer Erkenntnis Konsequenz, sondern zu einer neuen Geschichtsmythologie. Die wahrhaftige Zeit wird der vordergründigen, sich im Gesellschaftlichen und Politischen manifestierenden Zeit gegenübergestellt. Damit erhält das „Schicksal“ den Vorrang vor der – durch und für die Menschen bestimmten – Gegenwartsgestaltung. Der Blut-und-Boden-Mythos Grieses möchte den Menschen befreien von seiner Verantwortung für alles, was er tut, und ihn zurückgeben in die Obhut der „Mut-

<sup>7</sup> ebenda S. 118.

<sup>8</sup> ebenda S. 196.

<sup>9</sup> ebenda S. 197.

<sup>10</sup> ebenda S. 319.

<sup>11</sup> ebenda S. 253.

<sup>12</sup> ebenda S. 255.

ter“ Erde. Er möchte ihn davon entbinden, Schöpfer und Schuldiger seiner eigenen Welt zu sein, und ihn statt dessen Mächten ausliefern, die ihm den Freibrief geben, zu dem, was Thomas Mann genannt hatte: „Liederlichkeit mit bestem Gewissen“.

Der neue „reine Mensch“ bei Griese ist der erdverbundene Einzelgänger. Das neue Wort der „Liebe“ in Thomas Manns „Zauberberg“ dagegen birgt kommunikativen Sinn. Es war in der hermetischen Zeitlosigkeit der Zauberbergwelt erwachsen aus der Analyse der gesellschaftlichen, psychologischen und moralischen Wurzeln des Verfalls. Die Gründe des Verfalls müssen vom Menschen verantwortet werden. Und er kann es, indem er sie freilegt, weil nur aus der Erkenntnis der Gründe des Zerfalls die Gegenpositionen entwickelt werden können. Diesen ethischen Zug der Dekadenzliteratur zu verkennen, gehörte zu den deprimierenden Zeichen geistigen Unverstandes bei ihren völkisch-nationalsozialistischen Kritikern.

Diese unterschiedliche Mythos-Auffassung soll uns nun noch näher beschäftigen. In beiden „Literaturen“ – wenn wir zur Vereinfachung diese Feichtersche Terminologie beibehalten dürfen – ergab sich das Mythische aus dem Abbruch der Entwicklungslinie des Romanhelden. Die Romane, als Entwicklungsromane angelegt, führen den Helden in einen Zustand der Zeitlosigkeit, in der sein Leben jegliche Richtung verliert. Das Einzelleben geht auf in der es umgebenden Zuständlichkeit. Im völkisch-nationalsozialistischen Kriegsroman sah das so aus, daß das Individuelle im Geist der Frontkameradschaft eingeebnet, das Private in der Gleichmachung der Materialschlachten nichtig wurde. Diese Auffassung führte zu jenen namenlosen Helden und zu jener heldischen Namenlosigkeit, deren Typik und Gemeinsamkeit besonders stark die Vorstellungen des Mythischen hervorriefen. Damit ist aber die Rolle des Romanhelden im üblichen Sinne an ihr Ende gekommen. Als heldisch wird in diesen Büchern gerade das Aufgehen im Volk und die Grunderfahrung des Wir angesehen. Damit stoßen sie, ungewollt und Gegenteiliges beabsichtigend, zu einer den Dekadenzromanen ähnlichen Problematik vor.

Wir werden weiter unten sehen, was es mit der mythischen Struktur der nationalsozialistischen Dichtung auf sich hat. Hier sei vorgreifend nur so viel bemerkt, daß diesem Mythos eine ganz bestimmte ideologische Funktion zukommt, die Alfred Rosenberg in seinem Buch „Der Mythos des 20. Jahrhunderts“, das für die nationalsozialistische Mythos-Anschauung richtunggebend war, ausgesprochen hat:

Das ist die Aufgabe unseres Jahrhunderts: aus einem neuen Lebensmythos einen neuen Menschentypus schaffen<sup>13</sup>.

Zunächst wollen wir aber, um den völkisch-nationalsozialistischen Mythos um so deutlicher davon absetzen zu können, referieren, was Thomas Mann unter Mythos verstand. In Erklärung seiner Josephs-Romane bestimmt er das Wesen des Mythos „als zeitlose Immer-Gegenwart“. Auch hier scheint die Geschichtlichkeit in der Gegenwart mythischer Bilder aufgehoben zu sein,

---

<sup>13</sup> Alfred Rosenberg, a. a. O., S. 2.

denn der Mythos ist Lebensgründung; er ist das zeitlose Schema, die fromme Formel, in die das Leben eingeht, indem es aus dem Unbewußten seine Züge reproduziert<sup>14</sup>.

Damit scheint dasselbe gesagt, was die Nationalsozialisten gewollt haben: eine neue, aus dem Unbewußten – nationalsozialistisch verstanden: aus Blut und Rasse – aufbrechende Gründung des Lebens. Aber die Aussagen scheinen nur gleich zu sein. In einem Brief an Karl Kerényi vom 20. 2. 1934 schreibt Thomas Mann:

Ja, erlauben Sie mir das Geständnis, daß ich kein Freund der – in Deutschland namentlich durch Klages vertretenen – geist- und intellekt-feindlichen Bewegung bin. Ich habe sie früh gefürchtet und bekämpft, weil ich sie in allen ihren brutal-antihumanen Konsequenzen durchschaute, bevor diese manifest wurden. . . Um jene „Rückkehr des europäischen Geistes zu den höchsten, den mythischen Realitäten“, von der Sie so eindrucksvoll sprechen, ist es wahrhaftig eine geistesgeschichtlich große und gute Sache, und ich darf mich rühmen, in meinem Werke gewissermaßen teil daran zu haben. Aber ich vertraue auf Ihr Verständnis, wenn ich sage, daß mit der „irrationalen“ *Mode* häufig ein Hinopfern und bubenhaftes Über-Bord-Werfen von Errungenschaften und Prinzipien verbunden ist, die nicht nur den Europäer zum Europäer, sondern sogar den Menschen zum Menschen machen<sup>15</sup>.

Wie nun wird im Mythos, den Thomas Mann gestalten will, das, was den Menschen zum Menschen macht, einbehalten? Ein Mythos, in den all das eingeht, was man menschliche „Errungenschaften“ und „Prinzipien“ nennt, ist gar nicht so sehr Neuanfang und Neugründung, in deren Dienst der Mythos bei den Nationalsozialisten treten sollte. Es ist ein verwandelter Mythos, ein Mythos nicht am Anfang der Welt wie die alten Schöpfungs- und Göttermythen, sondern ein Mythos nach dem Durchgang durch eine geschichtliche Entwicklung. Dem Mythos am Ende einer Entwicklung, der natürlich auch Keime weiteren Lebens in sich trägt, muß man die geschichtliche Erfahrung und die menschliche Erkenntnisammlung einer vieltausendjährigen Geschichte anmerken. Dieser neue Mythos, der aus den Zerfallsstrukturen unserer Welt erwächst, ist nach Thomas Mann „als weihevollte Wiederholung eine *historische* (hervorgehoben – R. G.) Lebensform“<sup>16</sup>. Die Beispiele, die Thomas Mann für ihn gibt und worin die mythische Grundstruktur sichtbar wird, nämlich ein Neues auf einer geprägten Folie des Alten zu sehen – etwa Cäsars Nachahmung des Alexander –, diese Beispiele setzen die historische Dimension geradezu voraus. Der neue Mythos ist nicht ex nihilo geschaffen, kein Neubeginn, sondern bezogen auf die Erscheinungen und Erkenntnisse des menschlichen Geistes und seiner Geschichte.

<sup>14</sup> Thomas Mann: Freud und die Zukunft. In: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Frankfurt 1960. Bd. IX, S. 493.

<sup>15</sup> In: Gesammelte Werke, Bd. XI, S. 631 f.

<sup>16</sup> Th. Mann, Freud und die Zukunft, a. a. O., S. 494. Vgl. dazu ebenda: „Denn dem Menschen ist am Wiedererkennen gelegen; er möchte das Alte im Neuen wiederfinden und das Typische im Individuellen. Darauf beruht alle Traulichkeit des Lebens, welches als vollkommen neu, einmalig und individuell sich darstellend, ohne daß es die Möglichkeit böte, Altvertrautes darin wiederzufinden, nur erschrecken und verwirren könnte.“ S. 492.

Thomas Mann verbindet demnach den Mythos mit der Geschichte und – wie wir hinzufügen müssen – mit der Psychologie:

denn tatsächlich ist die Psychologie das Mittel, den Mythos den faschistischen Dunkelmännern aus den Händen zu nehmen und ihn ins Humane „umzufunktio-  
nieren“. Diese Verbindung repräsentiert mir geradezu die Welt der Zukunft, ein Menschentum, das gesegnet ist oben vom Geist herab und aus der Tiefe, die unten liegt,

schreibt er am 18. 2. 1921 an Karl Kerényi<sup>17</sup>.

Der neue Mythos ist geistgesättigt. Er gibt auch dort den Bezug zum Rationalen nicht auf, wo er an Irrationales grenzt. Er ist Erkenntnis mehr als Bekenntnis, wie Hermann Broch die Aufgabe der modernen Dichtung formelhaft genannt hat. Und so leistet Thomas Manns Mythos-Auffassung etwa in der Darstellung der Geschichte Josephs zugleich die Erkenntnis einer ganzen Geschichtsphilosophie, und zwar jener Geschichtsphilosophie von der dreischrittigen Entwicklung des Menschengeschlechts, wie wir sie als Grundlage für die Entwicklungsromane gefunden haben. Hier aber ins Mythische enthoben, verliert diese Geschichtsauffassung ihre verbindliche Wirklichkeit, ihre lebensnahe Notwendigkeit und wird in eine spielerische Schwebelage entrückt, wie sie erst erreicht werden kann, wenn man selbst außerhalb einer solchen Geschichtskonzeption steht. Der Leser wird nicht durch Einfühlung in die geschichtliche Entwicklung hineingezogen, sondern ihm wird das Ganze als ein Bild und d. h. als ein Gegenüber präsentiert: die Geschichtsphilosophie wird zum Mythos, zum ästhetischen Phänomen, zum Märchen.

In der ersten Phase dieser Josephs-Romane

bleiben diese Menschen mit einem starken Teil ihres Wesens im Mythischen, im Kollektiven befangen . . . und ihr Ich löst sich aus dem Kollektiven etwa so, wie gewisse Figuren Rodins sich aus dem Stein losringen . . .

In einer zweiten Phase, der des jungen Joseph, sieht man,

das sich befreiende Ich ist sehr bald ein künstlerisches Ich . . . Dies Künstler-Ich ist in der Jugend von sträflicher Egozentrität, es lebt in der halsbrecherischen Voraussetzung, daß jedermann es mehr lieben müsse als sich selbst.

In Joseph dem Ernährer, in der dritten Phase,

mündet das Ich aus übermütiger Absolutheit zurück ins Kollektive, Gemeinsame, und der Gegensatz von Künstlertum und Bürgerlichkeit, von Vereinzelung und Gemeinschaft, Individuum und Kollektiv hebt sich im Märchen auf . . .<sup>18</sup>

Besonders deutlich wird die mythische Darstellungsart Thomas Manns vielleicht an der Gestalt des Teufels im „Dr. Faustus“. Ist der ganze Roman von der mythisch-erkenntnismäßigen Wiederbelebung einer Gestalt durchwirkt, indem er das Leben eines modernen Tonsetzers, nämlich das Adrian Leverkühns, auf die Ge-

<sup>17</sup> In: Gesammelte Werke, Bd. XI, S. 651.

<sup>18</sup> Thomas Mann: Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag. In: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt 1960. Bd. XI, S. 666f.

schichte des D. Johann Faustus projiziert und in diesem Ganzen – biographische Elemente aus Nietzsches Leben einbeziehend – dann wiederum deutsches Volksschicksal verdeutlicht, so ist das Erscheinen des Teufels selbst in seinen stets sich ändernden Gestalten während der Paktszene konkretes Beispiel für unseren Sachverhalt. Die mythische Darstellungsweise besteht einmal darin, daß viele Einzelerscheinungen zusammenfallen und sinnfällig werden: hier etwa die frühneuhochdeutsche Ausdrucksweise des Teufels, die dieser mit dem Theologieprofessor Ehrenfried Kumpf gemeinsam hat, während sein Kollege, der Privatdozent Eberhard Schleppfuß, seinerseits die Theologie in enge Nachbarschaft zur Dämonologie setzt. Zudem ist diese Sprache auch die Sprache Luthers, dessen Realitätserfahrung des Teufels – etwa auf der Wartburg – an diese Sprache gebunden ist, und zugleich ist sie die Sprache des historischen Georg Faust (1480–1540 etwa) und des Volksbuches von D. Johann Fausten, die hier in der Verleiblichung des Teufels relevant werden<sup>19</sup>.

Neben diesem historischen Aspekt steht der psychologische. Was ist der Teufel? Wie bringt er Adrian Leverkühn zu einem Vertragsabschluß? Leverkühn geht ihm vor allem deswegen ins Netz, weil der Teufel ihm in der Gestalt eines intellektuellen Musikfachverständigen deutlich und überzeugend die Möglichkeiten und Notwendigkeiten der modernen Kunst aufzeigt: ihren zerebralen Zug, ihre Schöpfung aus der Einsamkeit und asketischen Isoliertheit. In all diesen esoterischen Kunstspekulationen ist der Teufel wohl nichts anderes als der durch paralytische Erscheinungen freigesetzte Geist Leverkühns selber. Er ist das Selbst Leverkühns, das vor der Welt zu sichern und auf dem in völliger Isoliertheit zu insistieren nötig ist, will er aufsehenerregende künstlerische Leistungen hervorbringen. Der Pakt besteht gerade darin, daß Leverkühn sich an dieses sein Selbst bindet und dem Teufel für dessen Hilfe als Gegenleistung verspricht, auf die Liebe zu verzichten, auf Liebe, die über das Selbst hinaus zum anderen Menschen und damit zur Wirklichkeit führen würde. Zugleich wird in dieser Art Selbstüberheblichkeit und Lieblosigkeit etwas vom deutschen Geschichtsverhängnis in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ausgesagt, das in selbstbespiegelnder Wirklichkeitsfremdheit gesehen wird. Denn Wirklichkeit ist nur erfahrbar im Selbstüberstieg, im Offensein für anderes.

Genau entgegengesetzt zu diesem humanen, weil auf Geschichte und Psychologie bezogenen Mythos entsteht der nationalsozialistische Mythos des Weltkriegserlebnisses. Auch bei ihm sind die entscheidenden Kriterien das Aufgehen des Individuellen und die Hingabe an das Wir des Kollektiven. Aber das Typische erwächst nicht als Notwendigkeit aus einer Erkenntnis, sondern ist das Produkt der Materialschlachten. Wir verwenden das Wort Produkt mit Absicht, liegt doch darin die Passivität des Geformten, hier des Menschen, der als ein bestimmtes Ich, als eine bestimmte Person an die Front kam und nun umgestaltet wird zu jenem gesichts-

---

<sup>19</sup> Vgl. dazu die gute Zusammenstellung der vielen Schichten durch Hans Poser: *Thomas Mann. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. In: *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*. Hrsg. Rolf Geißler. Frankfurt a. M. 1962.

losen Typ des Frontsoldaten, der durchhält, ohne es auf sich zu nehmen – und auch auf sich nehmen zu können –, den Sinn des Ganzen erkenntnistmäßig zu erfassen.

Dieser Frontsoldat verliert sein Ich doch nicht, weil er – wie der Joseph in Thomas Manns Roman – die Eitelkeit und Egozentrizität seines Daseins durchschaut hat, sondern weil die übermächtige Umwelt, wie wir gesehen haben, ihn auf das rein Kreatürliche reduziert. In dieser Reduktion liegt jedoch nichts von der mythischen Erkenntniserweiterung, wie sie die Projektion eines neuen Bildes auf ein altes zu leisten vermag. Wird durch solche Projektion ein neuer Zusammenhang konstituiert, bekommt das Leben Adrian Leverkühns etwa erst durch dieses Verfahren der mythischen Darstellung eine tiefere, verbindlichere Dimension, die über die Einmaligkeit hinausweist, so wird der Frontsoldat in der mythischen Gestaltung gerade blaß und flächig. Ihm verkümmern jegliche Beziehungen. Heimat, Familie, von politischer Verantwortung und einer Frage nach Recht und Unrecht ganz zu schweigen, werden nichtig angesichts des Grauens und der Abgründe, in die er blicken muß. Der Frontsoldat ist auf den letzten Kern des Nur-Erlebens zurückgedrängt, und die Gewalt des Erlebten ist so groß, daß dem Menschen, der da besteht, jeglicher Erkenntnishorizont und jeder Zusammenhang verlorengeht. Dort, wo die Kriegsrealität sich in die Erkenntnis von der Sinnlosigkeit des Krieges umsetzen müßte, klappt ein Riß.

Wir haben dieses Resümee unserer früheren Untersuchungen hier noch einmal knapp zusammengefaßt, weil der Mythos vom Frontsoldaten eben in diesem Riß seine Wurzeln hat. Der Mythos überwindet diesen Riß nicht, indem er sich in geistige Bezügen wie bei Thomas Mann verwandelt, sondern indem er seinen „Inhalt“ aus einem mystischen Umschlag erfährt. Das Mysterium des Umschlages liegt in der Idee des Opfers, das die Folgerichtigkeit einer Entwicklung zu unterbrechen und einen Neuanfang zu schaffen in der Lage ist.

Indem der millionenfache Tod als Opfer interpretiert wird, wird ihm ein Wert schlechthin zugesprochen, der aus dem Bereich des Heiligen und Kultischen entlehnt ist. Dieser gleichsam mystische Wert besteht unabhängig von einer inhaltlichen Bestimmtheit. Das Wofür des Opfers ist zweitrangig und wird nur in allgemeinen Wendungen als das Neue, die Zukunft, eine seelische Wiedergeburt usw. apostrophiert, verdichtet sich aber nicht zu einer erkenntnisbezogenen und rationaler Auseinandersetzung zugänglichen Gestaltung. So kann Rosenberg die richtige Einsicht des Heldentodes als „Opfer der Katastrophe einer wertlos gewordenen Epoche“<sup>20</sup> zugleich umfunktionieren für seine Zukunftsvorstellungen:

Das feldgraue deutsche Volksheer war der Beweis für die mythenbildende Opferbereitschaft. Die heutige Erneuerungsbewegung aber ist das Zeichen dafür, daß noch ungezählte zu verstehen beginnen, *was* die zwei Millionen toter Helden sind: die Märtyrer eines neuen Lebensmythus, eines neuen Glaubens schlechtweg<sup>21</sup>.

Die Selbstbezogenheit und Zirkelstruktur dieses Mythos-Denkens wird vollends deutlich, wenn man nun wiederum sieht, daß der „Mythus des Blutes“ und der

<sup>20</sup> Rosenberg, a. a. O., S. 2.

<sup>21</sup> ebenda S. 701.

„Mythus der Seele“ beschworen werden müssen, um den Tod der Frontsoldaten eben als Opfertod verstehen zu können. Da es keine rationale Gedankenführung gibt, zeigt sich der Willkür- und Willenscharakter dieses Mythos bei Rosenberg ganz deutlich.

Er (der Mythos – R. G.) fordert für das deutsche Volk, daß die zwei Millionen toter Helden nicht umsonst gefallen sind, er fordert eine Weltrevolution und duldet keine anderen Höchstwerte mehr neben sich<sup>22</sup>.

Mythos solcher Art ist frei von allen Bezügen, die gerade im mythischen Ansatz bei Thomas Mann die Geistigkeit und Menschlichkeit ausmachten. Er hat keine Erkenntnisrichtung und besitzt keine Einsicht schenkenden Vergleichsbilder. Er verdunkelt durch nebulose Postulierung, statt zu enthüllen. Er erwächst aus dem Überspringen der Wirklichkeit und ist antihuman, weil er jede rationale Bemühung um das Gegebene von vornherein ausklammert. Stiftet der Mythos in der großen Literatur der Moderne im Einlassen auf die Wirklichkeit Bezüge – etwa zwischen dem Joyceschen Helden und Odysseus –, auf daß das Rätsel des Daseins begreiflicher – vielleicht auch nur als Rätsel begreiflicher werde, so lehnt Rosenberg diesen Erkenntnisbezug, der ja immer auch im Vergangenen ein überprüfbares und rationalen Gedanken zugängliches Korrektiv besitzt, rundweg ab.

Mythus ist für Hunderttausende von Seelen nicht etwas, was man mit gelehrter Überheblichkeit als Kuriosität in Katalogen vermerkt, sondern das Neuerwachen des zellenbildenden seelischen Zentrums. Das „allein, ich *will*“ des Faust nach Durchwanderung der ganzen Wissenschaft ist das Bekenntnis der neuen Zeit, die eine neue Zukunft will, und dieser Wille, das ist unser Schicksal. Dieser Wille aber „erkennt“ nicht nur das Wesen alter und neuer Kulturen, um sich dann zurückzuziehen, sondern dieser Wille lehnt im bewußten Selbstgefühl die Höchstwerte der uns überlagernden Kulturkreise ab. . . . Der neue Mythos und die neue mythenschaffende Kraft, die heute bei uns nach Ausdruck ringen, können überhaupt nicht „widerlegt“ werden. Sie werden sich Bahn brechen und Tatsachen schaffen<sup>23</sup>.

Der nationalsozialistische Mythos ist gar nicht als Bild der gegebenen Wirklichkeit gemeint, sondern schafft erst diese Wirklichkeit. Er erhält politische Funktion und ist Voraussetzung dafür, „daß sich die Atome des Volkes, die Einzelseelen, nach und nach gleichgesinnt einzustellen beginnen“<sup>24</sup>. Er ist der pseudoreligiöse Aufputz eines ganz einfachen und eindeutigen machtpolitischen Strebens. Oder im literarisch-künstlerischen Zusammenhang: Er ist die Postulierung des „ästhetischen Willens“.

Der Formwille und der Geist ergreifen gestaltend Besitz von der Umwelt und Innenwelt. Dieses Formen ist, so sehr die Erkenntnis auch mitbestimmen mag, eine *Willenstat*, mag dieser Wille nun zum Heiligen, Forscher, Denker, Staatsmann oder Künstler führen. *Jede Gestalt ist Tat, jede Tat ist wesentlich entladener Wille*<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> ebenda S. 699.

<sup>23</sup> ebenda S. 699 f.

<sup>24</sup> ebenda S. 450.

<sup>25</sup> ebenda S. 317.

Das Mythos-Problem entfaltet sich in der Literatur neu zu einer Zeit, da das geschichtsphilosophische Fortschrittsbewußtsein zu schwinden beginnt und die Richtungen der Entwicklung fragwürdig werden. Die Ausrichtung einer Epoche auf ein ganz bestimmtes Wertzentrum gehört der Vergangenheit an, die Kunst hat auf die Situation des gegenwärtigen Verfalls zu antworten. Sie tut es in der Weise der Verantwortung, wie wir die bezugsetzende, auf Erkenntnis gerichtete und analytische<sup>26</sup> Literatur der sogenannten Dekadenzliteraten bezeichnen können, oder sie tut es in der willkürlichen Setzung eines Tatwillens, dessen formale Kategorien und inhaltslosen Stimulantien eben keine wie immer geartete Verantwortung, d. h. keinen Bezug mehr kennt. Ein solcher Mythos, der als „zellenbildendes seelisches Zentrum“ begriffen wird, erweist sich dann allerdings – um im Bilde zu bleiben – als ein Krebsgeschwür, eine ziel- und bezugslose Wucherung, die den Tod des Geistes zur Folge haben muß.

---

<sup>26</sup> Vgl. dazu Thomas Mann, *Freud und die Zukunft*, a. a. O., S. 501 : „Die analytische Einsicht ist weltverändernd; ein heiterer Argwohn ist mit ihr in die Welt gesetzt, ein entlarvender Verdacht, die Verstecktheiten und Machenschaften der Seele betreffend, . . . Er infiltriert das Leben, untergräbt seine rohe Naivität, nimmt ihm das Pathos der Unwissenheit, betreibt eine Entpathetisierung, indem er zum Geschmack am ‚understatement‘ erzieht. . .“

## WENDUNG ZUM POLITISCHEN

Unsere Untersuchungen, die von den polaren Wertungsbegriffen der völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritik ausgegangen waren, hatten bei näherer Betrachtung ergeben, daß den „Literaturen“ der Dekadenz und des Heroismus gegenläufige Tendenzen innewohnten. Beiden literarischen Phänomenen war eine eigentümliche Zeitaufhebung und ein Bezug zum Mythos gemeinsam, beiden aber auch der Versuch, der Zeitlosigkeit, die aus einer Zertrümmerung geschichtsphilosophischer Grundvorstellungen entstanden war, zu entgehen. Die völkisch-nationalsozialistische Literatur machte es sich zur Aufgabe, den Boden zu bereiten für einen totalen Neubeginn, der sich selbst erst durch den neuen Mythos seine Wirklichkeit schafft. Als bezugsloser Beginn ist er nur am Erfolg zu messen, er ist folglich der politischen Macht, die ihn zu nutzen versteht, preisgegeben. Die „dekadenten“ Romane dagegen durchbrachen die mythische Entzeitlichung in einem neuen Verantwortungsbewußtsein und in einer neu entdeckten Bindung an das Leben. Sie versuchten der Affinität zum Tode der Zeitlosigkeit durch ein bewußtes Engagement an die Wirklichkeit zu entgehen.

Zwar werden durch die Zeitaufhebung, wie wir am „Zauberberg“ gesehen haben, verschiedene geistesgeschichtliche Richtungen zur Gleichzeitigkeit erhoben, aber gerade das Mythos-Denken Thomas Manns macht die Bezugssetzung als Grundlage des humanitären Daseins deutlich. Die Projektion des Daseins auf ein geschichtlich Vorgegebenes, wie es in dieser Art Mythos geschieht, erstellt den einsichtschenkenden Bezug nicht automatisch oder mit Notwendigkeit, wie das aus einer geschichtsphilosophischen Deutung erwachsen würde, sondern verlangt nach der Verantwortung des Menschen, der diesen Bezug erbringt und so sein Denken und Handeln rational überprüfbar und deutbar macht. Beziehungen setzend, dient der Mythos einer aufhellenden Erkenntnis.

Dort, wo die Zeit problematisch wird, wird auch das Erzählen, von seinem Wesen her an ein zeitliches Kontinuum gebunden, fragwürdig. Einer nach der subjektiven Erfahrung der Wirklichkeit richtungslosen Zeit, die nichts mehr zeitigt, ist auch nichts Erwähnenswertes mehr zu entnehmen. Die Erschütterung des Entwicklungs- und Fortschrittsgedankens, an die sich jedes Erzählen anlehnen konnte, zieht ästhetische Konsequenzen nach sich. Ein „Geschichtel-Erzählen“ ist nach Hermann Broch in einer solchen Weltsituation nicht mehr möglich, ja, es wird sogar als unmoralisch angesehen. Damit ist das Verhältnis von Darstellung und Wirklichkeit neu zur Aufgabe geworden. Alle Elemente, die wir als konstituierend für den Dekadenzroman kennengelernt haben: das Zurücktreten des Helden, die Beziehungen des einzelnen zur Masse, die Rolle des Zufalls im Dasein und die Alltäglichkeit,

machen es der modernen Dichtung vor allem in der Stoff- und Motivwahl schwer. Ihr Hauptaugenmerk richtet sie daher auf Struktur- und Kompositionsfragen.

Für die Literatur ergab sich aus der Eigenartigkeit der Zeiterfahrung die Aufgabe, dieses Phänomen einer gleichsam „flächigen“, in die „Breite“ gehenden Zeit und d. h. einer „räumlichen“ Zeiterfahrung darzustellen, wollte sie realitätsbezogen bleiben. Die Austauschbarkeit von Raum und Zeit, die Thomas Mann im „Zauberberg“ aufgewiesen und gestaltet hatte und die ihre Voraussetzung in der Philosophie Bergsons und ihre Entsprechung in der Raum-Zeit-Korrelation von Einsteins Relativitätstheorie hat, ermöglichte es, das erzählerische Zeitkontinuum durch eine „räumliche“ Darstellungstechnik aufzuheben, wie es die Leitmotivik Thomas Manns zeigte. Der Roman besteht dann aus Zuordnungen und nicht aus Nachordnungen, er ist ein Gewebe, dessen Teile auf ein Zentrum bezogen sind, von dem er sich – dem subjektiven Leserbewußtsein nach – nach „allen Seiten“ entfaltet.

### 1. *Hans Grimm: „Volk ohne Raum“*

Wenn im modernen Roman die Erfahrung einer Welt ohne Fortschritts- und Zukunftshorizont eine erzähltechnische, ästhetische Spiegelung erfuhr, so lag andererseits die Versuchung nahe, nicht nur die Gestaltungsprobleme „räumlich“ zu lösen, sondern den Raum selbst zum inhaltlichen Gegenstand zu machen, im Raum den Halt zu suchen, die die Zeit nicht gewährte. Eine so entleerte Zeit ohne Weltbezug und bestimmte Zukunftsrichtung drängte dazu, das bedeutungslose Menschenleben, seine nivellierte Existenz durch Raumlösungen wertvoll und wieder bedeutend zu machen. Die Brüchigkeit der Zeiterfahrung soll auch im sozialen und politischen Bereich durch den Raum kompensiert werden.

Dieser Verführung ist auch der einzige völkische Erzähler von Rang, Hans Grimm, in seinem Roman „Volk ohne Raum“ (1926) erlegen. Bei ihm sollte der Raum als politisch-imperiale Idee die Problematik eines – im herkömmlichen Sinne – „geschichtslosen“ Weltzustandes überwinden. Einer Zeit, der es an Werten, an Hierarchien und Gliederungen fehlt, die in Alltäglichkeit, Monotonie und Unbedeutendheit eines nivellierten Massendaseins nichts Darstellungswürdiges nach den Vorstellungen der alten Ästhetik aufzuweisen hat, sollte nach Grimm mit dem exorbitanten Gegenstand „Raum“ begegnet werden. Dieser Raum, konkret politisch verstanden als Land und Besitz, würde die Entmassung fördern, er würde individualisierend wirken. Während der einzelne in der Bevölkerungsdichte eines Industriegebietes in namenloser Unterschiedslosigkeit untergeht, bekäme er in der Weite einer afrikanischen Farm neue Bedeutung und individuelle Bestimmtheit.

Mit diesem Problem von individuellem und Masse sind wir bei einem Kernthema der Dekadenz, und schon deshalb erhält Grimms Roman exemplarische Bedeutung. Vorweg sei aber bemerkt, daß Grimm, während er sich thematisch dem Raum zuwendet, in seiner formalen Erzählstruktur gerade das zeitliche Kontinuum beibehält, damit also das Verhältnis von Wirklichkeit und Dichtung auf das Inhaltliche beschränkt. Sein Roman, so wuchernd und von Episoden durchsetzt er auch

zu einer neuen Erzählweise drängen mag, ist dennoch ganz im herkömmlichen Sinne – wenn man von der manieriert-archaisierenden Sprache einmal absieht – erzählt, während es sich bei Thomas Mann und, wie wir sehen werden, bei Hermann Broch genau umgekehrt verhält: dort wird die Zeit zum inhaltlichen Thema und die „räumliche“ Darstellung zum formalästhetischen Prinzip. Vom Handlungsablauf her handelt es sich bei Grimms „Volk ohne Raum“ also um einen Entwicklungsroman. Vom Entwicklungsgang her müssen erste Einsichten in das Verhältnis zum Dekadenzproblem gefunden werden.

Hans Grimms voluminöser Roman von 1299 Seiten, ist aus persönlichen Erlebnissen des Dichters entstanden. Grimm war selbst um die Jahrhundertwende als Kaufmann in Südafrika tätig gewesen und hatte Land, Leute und koloniale Politik kennengelernt. Weil er in den Erlebnisbereich des Romans mit hinein gehört, taucht er auch selbst als Kaufmann Hans Grimm und später als Schriftsteller, der den Roman „Volk ohne Raum“ schreibt, im Buch mit auf. Damit soll der fiktive Charakter des Romans gesprengt und die Thematik bewußt auf die Realität bezogen werden.

Die Entwicklung Cornelius Friebotts, der Hauptfigur des Romans, wird zwischen den Jahren 1887 und 1923 geschildert. Die Romanhandlung führt nach Friebotts Tod dann noch bis ins Jahr 1925 und verknüpft im ganzen die politische Geschichte der Zeit mit der Geschichte seines Helden.

Cornelius wächst auf einem abseitsgelegenen Bauernhof im Weserbergland auf. Durch eine Viehseuche ruiniert, wird der Vater gezwungen, als Arbeiter in einem Steinbruch sein Geld zu verdienen. Er verliert also seine Selbständigkeit. Cornelius selbst erlernt das Tischlerhandwerk. Sein niederer sozialer Stand zerstört seine Jugendliebe zu Melsene Vollmers, der Tochter eines Oberförsters. Der Schatten über seiner Jugend und die Sehnsucht nach der Weite der Welt treiben ihn aus der Enge der Heimat hinaus. Er hofft seinen Welthunger durch den Militärdienst bei der Marine stillen zu können und kommt auch während der Dienstzeit zum erstenmal an die afrikanische Küste. Dort wird ihm die Größe und Vormacht Englands bewußt, und von nun an werden alle politischen Erwägungen dieses Buches fast ausschließlich im Hinblick auf die englische Kolonialpolitik geführt, die Cornelius halb bewundert, halb kritisiert.

In der Ausbildungszeit in Wilhelmshaven schließt er Freundschaft mit Martin Wessel und wird durch ihn mit den Ideen des Sozialismus vertraut. Die sozialistischen Erkenntnisse, die er gewinnt, sind aber von Anfang an frei von der Rationalität marxistischer Denkweise. Sie gründen vielmehr im Gefühl, sie sind emotional bestimmt und können sich darum später mit dem Irrationalismus völkischer Ideen verbinden.

Denn die Seele Cornelius Friebotts, der ein guter Sohn, ein verzückter Liebhaber und durch Erbe und Unterweisung ein andächtiger Mensch, aber zugleich der einzige Sohn eines abgerückten Hauses und ein Einzelgänger war, lernte in jener Nacht fühlen, daß es zwischen ihren gewohnten Geliebten und den Allgemeinheiten Gott, Natur und Vaterland mitten inne den blutvollen, ringenden Mitmenschen

gäbe, um den sie sich mitkümmern und mitquälen müsse als ihr eigen. Sobald einer solches gespürt hat, und obgleich er es noch nicht weiß, ist er verändert. Ja, vielleicht ist das die größte Veränderung, die ein Mensch erfährt, wenn seine erschreckende Seele zum ersten Male den uralten Zuruf gehört hat: „Wo ist Dein Bruder<sup>1</sup>?“

Als er seinen Militärdienst abgeleistet hat, kehrt er nach Hause zurück, arbeitet zunächst mit seinem Vater im Steinbruch, geht dann aber den Weg vieler Arbeitssuchender westwärts, um in einem Bochumer Bergwerk Stellung anzunehmen. Dort ist er bald als „Roter“ verschrien, und als er nach einer Schlagwetterkatastrophe das Wirtschaftssystem mit Gewinnsucht und Ausbeutung und daher mangelnden Sicherheitsmaßnahmen verantwortlich macht, wird er mit Gefängnis bestraft. Nach seiner Entlassung beschließt er die Auswanderung.

Cornelius Friebott lernt die politischen Spannungen zwischen Buren und Engländern in Südafrika kennen und arbeitet schließlich als Verwalter auf der Farm einer gewissen Carlotta Prinsloo. Das Verhältnis zwischen ihm und Carlotta – eine verhaltene, schüchterne Liebe – findet keine rechte Erfüllung. Im Burenkrieg wird er auf der Insel St. Helena gefangengesetzt, während Carlotta in einem englischen Lager stirbt.

Nach dem Burenkrieg trifft er seinen Freund Martin Wessel in Kapland wieder. Auch Martin Wessel ist ausgewandert, und Ilsebeth Rödden, eine Jugendbekannte aus Friebotts Heimatdorf, folgt ebenfalls. Eigentlich treibt sie die Liebe zu Cornelius nach Südafrika, aber diese Liebe, die schon in der Heimat sichtbar geworden war, bleibt auch hier von Cornelius unerwidert. Ilsebeth heiratet später Martin Wessel. Martin gerät in Johannesburg sofort wieder in politische Verwicklungen. Cornelius kritisiert die utopische internationale Einstellung des Sozialismus. Er zieht aus den Schwierigkeiten, die er als Deutscher erfahren muß und die nach seiner Meinung auch nicht durch die internationale Idee des Sozialismus überwunden werden können, zwei Konsequenzen. Einmal modifiziert er seine sozialistischen Gedanken:

Cornelius Friebott sagt: „Martin, ich möchte doch, daß du mich verstehst. Der Sozialismus hat bei den Klassen angefangen statt bei den Völkern. Die internationale Sozialdemokratie hat die Völker zu gering geachtet, vielleicht darum, daß ihr Begründer ein Jude war. Wenn der Sozialismus den vergessenen Schritt nicht nachholt, wenn er nicht noch einmal bei den Völkern beginnt, dann wird er niemals bestehen<sup>2</sup>.“

Zum anderen beschließt er mit seinem Vetter George Friebott, den er zufällig getroffen hat, Kapland zu verlassen, um in Deutsch-Südwestafrika eine Farm zu erwerben. Vor dieser Übersiedlung trifft er in East-London den Kaufmann Hans Grimm, mit dem er vor allem koloniale Probleme der Politik erörtert.

Kaum in Südwestafrika angelangt, beteiligen sich die beiden Vettern am Zug des Hauptmanns von Erckert gegen einen aufständischen Hererohäuptling. Nach mehreren Verwicklungen, bei denen es u. a. um den Fund eines Diamantenfeldes geht,

<sup>1</sup> Hans Grimm: Volk ohne Raum. München 1926. Zit. nach d. 446.–475. Tausend, S. 160.

<sup>2</sup> ebenda S. 575.

gelingt es, die Farm „Gute Hoffnung“ zu gründen. George heiratet die benachbarte Farmerstochter Greta Born, die im Grunde aber Cornelius liebt. Um allen möglichen Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen, baut sich Cornelius etwas abseits von der Farm ein eigenes Haus.

Schließlich entzieht er sich der ganzen Situation durch einen Besuch in Deutschland. Dort wird er durch zwei Bücher vor einen Kreuzweg gestellt. Er liest einmal Thomas Manns „Buddenbrooks“ und zum anderen von Gerhard Hildebrand „Die Erschütterung der Industriegherrschaft und des Industriesozialismus“. In diesem zweiten Buch des aus der SPD ausgeschlossenen Hildebrand findet er die Forderungen nach landwirtschaftlicher Raumexpansion ausgesprochen. Dieses Thema wird von nun an den Kern seiner eigenen politischen Theorien bilden. Über die Wirkung der Bücher heißt es:

Er griff zuerst nach den Buddenbrooks, weil sie gestaltetes, fertiges Leben enthielten und es also schien, als könnten sie ihn am raschesten und leichtesten von sich hinwegführen. Er ging auch an fünf Abenden in der bürgerlichen, wohlhabenden Händlerfamilie auf, die sich in enger Selbsttäuschung wie freier Adel fühlt, und trug deren Schicksal. Der Rauschzustand war besonders tief aus drei Gründen: Er horchte der ungemein gebildeten Geschicktheit der Sprache zu, nach der ein besonderes Verlangen in ihm von je beehrte; er las von einem Geschehen durch Geschlechterfolgen und hatte so oft im Elternhause vom Geschehen an der Geschlechterfolge reden gehört; endlich nach Jahren körperlicher und geschäftlicher und nüchterner Arbeit in der neuen, weiten Kolonie war das vieltönige Buch aus einer reichen Enge wie drängender Samen in frisches, wartendes Land. Aber als das Schicksal der Händlerfamilie deutlich und schwächlich zu zerrinnen begann an ihrer Beschränktheit, gab es in dem einsamen Leben einen Widerstand. Er wußte ihn nicht gleich zu nennen. Er merkte zuerst nur, daß er den Roman hinlegte und nach dem anderen Buche faßte. Er las laut vor sich hin: „Die Erschütterung der Industriegherrschaft und des Industriesozialismus“<sup>3</sup>.

Und:

Und während von dem müden Stoffe des Romans in den nächsten Tagen nichts hinüberstand als größere Empfindlichkeit und im besten Falle ein Verzicht und eine Gleichgültigkeit gegenüber den *wirklichen* Dingen, ritten und schafften und jagten sich die Überlegungen aus dem zweiten Buche als männliche Genossen mit durch<sup>4</sup>.

Während dieses Deutschlandaufenthaltes ergreift ihn die Liebe zu einer fünfzehnjährigen Melsene, die aber vorerst scheitert, als er erfährt, daß es sich um die Tochter seiner Jugendfreundin handelt.

In Afrika gerät er in die Wirren des Ersten Weltkrieges. Er wird gefangengenommen, bricht aus dem Gefängnis aus und ist erschüttert darüber, daß Deutschland nach 1918 alle Kolonien abtreten muß.

Nach Deutschland zurückgekehrt, erfährt er, daß Martin Wessel in Johannesburg erschossen wurde. Er aber macht sich auf, um als wandernder Redner im deutschen

<sup>3</sup> ebenda S. 920.

<sup>4</sup> ebenda S. 921.

Land seine Ideen eines völkischen Raumprogramms vorzutragen. Dabei trifft ihn Hans Grimm wieder, den das gleiche Problem zu seinem Roman „Volk ohne Raum“ inspiriert hatte. Cornelius Friebott aber, der nun doch die junge Melsene geheiratet hat und Vater eines Sohnes geworden ist, ficht enttäuscht und verbittert weiter für seine Sache, die in der politischen Grundkonzeption die Mitte zwischen kapitalistischem Besitzdenken und Sozialismus hält, bis ihn bei einer Rede – kurz vor dem 9. November 1923(1) – der Steinwurf eines Arbeiters tötet, der Cornelius für einen Verräter an den Arbeiterinteressen hält.

Die Geschichte Cornelius Friebotts, wie sie aus dieser Inhaltsskizze sichtbar wird, zeigt auffallende Merkmale der Dekadenz. Im Grunde ist die Nivellierung und der Zerfall einer Lebensbahn in Cornelius Friebott schon von Anfang an angelegt. Als einziger Sohn abseits von den Menschen aufgewachsen, legt schon sein Herkunft nahe, daß er keine Lebenserfüllung und keine Möglichkeit zu gestaltender Selbstverwirklichung finden wird. Er sagt von sich selbst:

„Mein Geschlecht hat in Deutschland in einem Jahrhundert, ich glaube ohne seine Schuld, seinen wirtschaftlichen Niedergang erlebt. Ich bin über die Volksschule nicht hinausgekommen, ich mußte also als gemeiner Mann dienen, und ich wäre auch im bürgerlichen Leben dort über die Feldwebelgrenze nie hinausgelangt, denn auch mir fehlt der Handelsinn wie meinen Vorfahren. Und um etwa ein Führer sein zu können auf den politischen Wegen der Masse, dazu habe ich viel zu altes Blut. Wo viel altes Blut ist, das will verstehen und überspült die Einseitigkeit. Der koloniale Sinn liegt doch darin, daß einer hier ein neues Leben anfangen darf, als wäre nichts vor ihm gewesen. Und bist du schließlich auf anderes aus?“

Verstehend und resignierend, von einer müden Menschlichkeit durchherrscht, ein Halbbruder Hans Castorps, der nach der ästhetischen Sprache und Gestaltung der „Buddenbrooks“ ein „besonderes Verlangen“ von je an gespürt hatte, geht sein Leben ohne eigentlichen Höhepunkt seinem zufälligen Ende entgegen. Resigniert merkt er am Ende

zu seinem Erstaunen, daß den Leuten an wirklicher Erkenntnis gar nicht gelegen sei. Entweder sie hörten trotz scheinbarer Anteilnahme über die ruhigen Erklärungen weg und wiederholten alsbald ihre alten törichten Meinungen, oder der jeweilige Redeführer zeigte sich feindlich. . .<sup>6</sup>

Das Scheitern herrscht in diesem Roman vor. Die keusche, ja prude Liebe zu den verschiedenen Frauen bleibt unerfüllt und ist in ihrer Schüchternheit und ihrem Zurückweichen symptomatisch für Friebotts Lebensansatz. Aber nicht nur vor dem Wagnis der Liebe weicht er zurück, sondern auch überall dort, wo er mit den Problemen nicht fertig wird, tritt er die Flucht an. Aus der Enge seiner heimatlichen Umwelt flieht er zum Militärdienst bei der Marine, das unerträgliche Los des Steinbrucharbeiters vertauscht er mit dem Aufgehen in der „brüderlichen“ Masse der Bergarbeiter, politisch scheiternd, nimmt er nach seinem Gefängnisaufenthalt nicht den Kampf wieder auf, sondern wandert aus. Den Verstrickungen in Johannis-

<sup>5</sup> ebenda S. 691.

<sup>6</sup> ebenda S. 941.

burg entzieht er sich durch die Farmgründung in Deutsch-Südwestafrika, der Liebe Greta Borns weicht er aus, indem er vorübergehend sogar nach Deutschland zurückkehrt.

Cornelius Friebott gelingt kein auskömmliches Verhältnis zu seinen Mitmenschen. Er ist ein Einzelgänger, der sich am liebsten in die Einsamkeit einer weiträumigen Landschaft zurückziehen möchte. Und die Reflexionen dieses Einzelgängers über Deutschheit, Vaterland und Volkszugehörigkeit sind sentimentale Wünsche, die aus einem gegensätzlichen Wesenszug entspringen.

Zwar behauptet Walther Linden:

Grimms monumentaler Roman vom deutschen Volksschicksal „Volk ohne Raum“, geschrieben in den Jahren 1919–25 und also ein Vierteljahrhundert später kommend, ist als bewußtes Gegenstück zu den „Buddenbrooks“ geschrieben. Dem Niedergangswerke wird ein Werk des Aufstiegs, dem unpolitischen ein bis in die letzte Zeile politisches Werk entgegengestellt<sup>7</sup>.

Aber von Aufstieg kann, wie wir gesehen haben, keine Rede sein. Vielmehr scheint es doch so, als zeige der Roman eine weit größere Ähnlichkeit zu den „Buddenbrooks“, als Verfasser und Interpret es wahrhaben wollen. Dieser dekadente Zug läßt Grimm am bürgerlichen Individualismus mit seiner ganzen Problematik im Verhältnis zur modernen Massengesellschaft festhalten und bringt ihn dadurch in einen gewissen Gegensatz zum Nationalsozialismus.

Grimm stellte sich auf die Seite der konservativen Reaktion und hielt

dem Nationalsozialismus den Vorwurf entgegen, den Proletarier zu begünstigen und so bolschewistisch zu werden. Seine 1932 gehaltene Rede „Von der bürgerlichen Ehre und bürgerlichen Notwendigkeit“ wendet sich in voller Schärfe gegen die widerbürgerliche Gesinnung des Nationalsozialismus, die in Grimms Augen einem „Paria-Ideal“ bolschewistischer Art gleichkommt<sup>8</sup>.

Aber es liegt gerade im ambivalenten Wesen dieser Dichtung, daß sie, von Grimm keinesfalls als „Parteibuch“<sup>9</sup> gewollt, dennoch in ihren Thesen und in ihrem schlagwortartigen Titel von der nationalsozialistischen Partei mißbraucht werden konnte.

Wir müssen daher unser Augenmerk darauf richten, wie in diesem Roman das Politische in der dekadenten Haltung und der unauffälligen, ja sogar absteigenden Lebensentwicklung des Helden begründet ist. Der Anstoß zur Politik kommt bei Cornelius Friebott durch die Erfahrung der eigenen Ohnmacht, durch den Widerstand, den er im Leben als Person im sozialen Bereich und als Deutscher im Ausland zu spüren bekommt. Die Hinwendung zur Politik bedeutet also eine Kompensation

<sup>7</sup> Walther Linden: Entwicklungsstufen scheidender Bürgerlichkeit. Thomas Mann, Hans Grimm und der neue Heroismus. In: Zeitschrift für Deutschkunde. Jg. 1933, Heft 1, S. 356.

<sup>8</sup> Linden, a. a. O., S. 358.

<sup>9</sup> Grimm schreibt 1927 in einem Artikel „Worte zu ‚Volk ohne Raum‘“: „Ich bin nicht zufrieden, weil mir das Buch zu einem Parteibuch gemacht zu werden scheint. Und darum ist es nicht aufgetragen worden; darum war nicht Fügung, nicht Gnade, darum hätte ich zuletzt mich nicht gemüht, nicht für Lob und nicht für Geld.“ Zit. nach: Hans Grimm: Der Schriftsteller und die Zeit. Bekenntnis von Hans Grimm. München 1931, S. 62.

der eigenen Dekadenz. Sie erwächst nicht aus einem vorherrschenden inneren Gestaltungstrieb, sondern ist die Folge davon, daß Cornelius mit sich und seinem Leben nicht ins reine kommt.

Was Cornelius Friebott anstrebt, ist ein platonisches Ideal der Gerechtigkeit, übertragen auf die soziale Wirklichkeit. Es ähnelt darin der kommunistischen Utopie, hat aber andere gedankliche Grundlagen. An die Stelle des entscheidenden Begriffs der Klasse tritt der vom Raum. In der Raumfrage scheinen alle Schwierigkeiten der Zeit zu münden, und so ist auch von dort her die Lösung aller Probleme möglich.

„Der als Bauer geboren wird, gehört an den Pflug auf sein Land und nicht in eine geschlossene Werkstube; und wer als Jäger geboren wird, gehört außen hin; und der Soldat, der es ist, gehört an die Waffen zum Schutze der Gemeinschaft; und zur Maschine gehört der, den sie nicht knechtet; und jede Liebe und jeder Verstand und jede Luft und jeder Mut gehören zu ihrer Sache. Aber bei einem überbevölkerten Volke, wie wir es sind, ist alles vertauscht, und wenn aus den Bauernkeln Barrikadenkämpfer und Krakeeler, aus den Jägern Strauchdiebe und Wilderer und aus den Soldaten Totschläger und Säufer werden, dann gehört es zur Überbevölkerung und ist wie Wasser bei verschütteten Gräben und Dampf bei verstopften Röhren und wie jegliche vergewaltigte Kraft, sie muß heraus, weil sie da ist, und wo sie nicht dienen darf, da muß sie zerstören<sup>10</sup>.“

Die Verkehrung der Anlagen, die Verrückung der Verhältnisse jeglicher Wertordnung hängen mit dem Mangel an Raum zusammen, in den der einzelne und das Volk sich schicken müssen. Raum schenkt Freiheit, die nach Grimm an die alte liberale Leistungsauffassung gebunden bleibt. Die bürgerlich-individuelle Entfaltung ist nur ins Wanken gekommen, weil es keine Entwicklungsmöglichkeit, kein Vorwärtskommen mehr gab. Bürgerliche Gesellschaft – auch unter den völkischen Gesichtspunkten Grimms – ist mit Notwendigkeit eine expandierende Gesellschaft.

„Doch nun komme ich zur wirklichen wahrhaftigen Freiheit des afrikanischen Landes, und die heißt nichts anderes als mächtige Fülle des Raumes. Du kannst immerfort weiter, Du findest immerfort eine Gelegenheit, so ist das heut'. Und es gibt keine Schranke als das, was einer von sich aus nicht abkaun<sup>11</sup>.“

Die Einsicht in die Bedeutung des Raumes verdichtet sich zur imperialistischen Politik. Und die politische Gefährlichkeit und Aktualität dieses Romans im Dritten Reich liegen darin begründet, daß er eine veraltete geschichtliche Forderung erhebt und daß er für Deutschland eine geschichtliche Situation nachholen will, zu einer Zeit, als die Politik des 20. Jahrhunderts schon längst andere Wege beschreiten

<sup>10</sup> Grimm, Volk ohne Raum, S. 1280.

<sup>11</sup> ebenda S. 260. Die afrikanische Raumerfahrung löst aber nicht die sozialen Probleme der Dekadenz, sondern verlagert sie nur. Der zunehmenden Gleichheit in Europa kann man durch neue, rassistisch begründete Herrschaftsverhältnisse in den Kolonien entgehen. Vgl. dazu folgende Stelle S. 714: „Wer viele Jahre in Südafrika gelebt hat in den mehr entwickelten Verhältnissen, weiß nicht nur, sondern lernt auch glauben aus festem Gefühle, daß die Rassen, die weiße und die farbige, sich nicht vermischen dürfen, wenn die weiße Rasse dauern soll in ihrer geistigen Herrschaft und ihrem kleinen, aber unersetzlichen menschlichen Gute an Heiterkeit, Sachlichkeit und Mystik.“

mußte und die Zeiger der Geschichte des wirklichen Lebens eine andere Stunde wiesen.

Auch die Katastrophe des Ersten Weltkrieges – und sein Roman ist ja in starkem Maße ebenfalls ein Kriegsroman – hängt für Grimm mit dem Raumproblem zusammen, das im Fehlen eines klaren materiellen Zieles offenkundig wird:

Deutschland hatte seine Massen nicht gewonnen, weil es ihnen kein großes allgemeines deutsches Ziel gezeigt hatte, ein deutsches Ziel derben, handgreiflichen Gewinnes, dabei hinter dem Vorteile die Würde stand für jeden, der etwas leistete. Deutschland hatte das Ziel nicht zeigen können, weil es freie Deutsche in der alten Führerschicht kaum wieder gab. Und weil die freien deutschen Männer und Führer fehlten und die durch die Schule aufgeweckten und durch den deutschen Menschenzuwachs ihre Scholle verlierenden Massen ohne irdische Hoffnung in einer reichen Welt mit Recht nicht länger leben wollten, deshalb hatten sich Fremde mit fremden Lehren einzuschieben vermocht, mit der auflösenden Lehre vom Internationalismus und Klassenkämpfe bei dem einen Volke, dessen Seelen am meisten die abgetrennte Heimlichkeit des eigenen Herdes und den friedlichen Aufbau verlangten<sup>12</sup>.

Die Gründe der Dekadenz, die schon Adolf Bartels in der egalitären Massengesellschaft gesehen hatte, tauchen wieder auf, und sie scheinen auch Hans Grimm nur überwindbar, wenn entweder der Mensch Raum genug hat, um sich vom anderen abzusondern, wie das Cornelius Friebott eine Zeitlang versucht, oder in einem Herrschaftsverhältnis über andere Rassen, wie es in der imperialistischen Konsequenz dieser Raumpolitik ebenfalls beschlossen liegt.

Von besonderem Interesse bei der Wendung ins Politische ist in Grimms Roman die auffallend gewollte Diffusion mit der Realität. Fiktive Wirklichkeit und reale Lebenswirklichkeit gehen ineinander über. Figuren des wirklichen Lebens – wie der Autor Hans Grimm – treten in den fiktiven Raum der Erzählung, während sich die Hauptfigur gleichsam aus dem Roman ins reale politische Leben zu begeben vermag. Auf diese Art Verwirrung stiftend, wird der Roman politisch und literarisch suspekt. Denn dort, wo Literatur auf die geschichtliche Realität einwirken will, muß sie gerade auf säuberliche Unterscheidung beider Bereiche bedacht bleiben.

Der Einfall, als Autor selbst im Roman aufzutreten, steht einmal im Zusammenhang mit der Intention, eine höhere Lebensechtheit hervorzurufen, und führt andererseits den Entwicklungsroman in die Nähe einer zyklischen Gestaltung. Denn Hans Grimm tritt auf als der, der die Lebensgeschichte Cornelius Friebotts schreiben will, weil sie ihm relevant zu sein scheint, seine eigenen Ideen zu gestalten. Er bezeichnet sich ausdrücklich als Autor von „Volk ohne Raum“, er bezieht also die Entstehung und das Schreiben des vorliegenden Buches in den Inhalt des Buches mit ein. Da er nun selbst als Romanfigur fungiert, läßt er sich auch zum Romanhelden in Beziehung setzen. Und da zeigt sich, daß sich die Lebensrichtungen von Held und Autor kreuzen und jeweils in entgegengesetzte Richtung führen.

Cornelius Friebott, durch die Lektüre zweier Bücher wachgerüttelt, entsagt der empfindsamen Existenz, die in ihrer Lebensführung schon Vorbild und Vorwurf

<sup>12</sup> ebenda S. 1240.

für eine mögliche literarische Gestaltung hätte sein können, und wendet sich ganz der Politik zu. In dem Moment, als er als politischer Einzelgänger seinen Weg zur Wirklichkeit sucht, der allerdings ebenso im Vergeblichen endet, wie alles, was er im Leben unternommen hat, entschwindet er seinem Autor aus den Augen. Grimm erfährt nur über Friebotts Frau Melsene noch indirekt von Cornelius, oder er sieht ihn einmal, distanziert, nicht als sein Geschöpf, sondern verselbständigt, bei einer seiner Reden. Den Tod Friebotts gar erfährt er aus der Zeitung, aber ohne sich bewußt zu sein, daß der getötete Wanderredner Cornelius sein könnte. Indem der Romanheld einer unverbindlichen Politisierung ausgesetzt wird, entgleitet er der Fiktion seines Dichters.

Dieser dagegen zieht sich schon vor dem Ersten Weltkrieg vom wirklichen Leben zurück, er gibt seinen Kaufmannsberuf auf, um nur noch als Schriftsteller zu leben. Grimm flieht jetzt die Realität, so wie es sein Held anfangs immer getan hat, und er kompensiert seinen Rückzug dadurch, daß er eben seinen Helden den politischen Weg gehen läßt, während er sich selbst in die „ästhetische“ Existenz einer Romanfigur rettet. Eine merkwürdige Vertauschung der Rollen.

## 2. Hermann Broch: „Die Schlafwandler“

Verbindung zur Realität und damit zur politischen Welt finden wir auch in Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“. Aber hier verhält es sich genau umgekehrt. Hier ist es der Dichter, der aus der Erkenntnis seines Romanwerkes die Konsequenz zur politischen Verantwortung zieht, dem Dichtung angesichts unseres Weltzustandes fragwürdig wird und der in den essayistischen, keiner fiktiven Person zugeschriebenen Romanteilen vom „Zerfall der Werte“ unmittelbar über die geschichtliche Wirklichkeit reflektiert. Broch schreibt sich also gleichsam aus seinem Roman hinaus und wird im Laufe seines Lebens immer stärker zu einer theoretischen Durchdringung demokratischer Politik und zu Untersuchungen zur Massenspsychologie geführt. Wenn er dennoch dichterisch weiter arbeitet, dann als „Dichter wider Willen“, wie ihn Hannah Arendt apostrophiert hat, als einer, der die Fragwürdigkeit des Ästhetischen zu Zeiten einer weltweiten Wertzersetzung eingesehen hat. Der Auftrag an den Menschen in einer solchen Weltsituation ist ein politischer. Und wenn Kunst, wenn Dichtung hier noch eine Rolle spielen sollen, dann müssen sie eine vertiefte Rechtfertigung erfahren, dann müssen sie neu und tiefer begründet werden. Brochs Lebenswerk ist der Versuch, beides – Dichtung und politische Verantwortung – zu leisten<sup>18</sup>.

In einem Brief vom 27. 2. 1946 an James Franck schreibt er:

Ob man will oder nicht, man wird zur Politik genötigt. Ich z. B. – wenn ich mir gestatten darf, einen Augenblick von mir zu reden – hatte mir vorgenommen, mit meinem 60. Jahr zur mathematischen Logik zurückzukehren, da ich mir stets eingebildet hatte, da etwas leisten zu können; doch statt dessen bin ich in die Massen-

<sup>18</sup> Der folgende Teil lehnt sich eng an eine ausführlichere Analyse der „Schlafwandler“ an, die der Verfasser in dem von ihm herausgegebenen Buch „Möglichkeiten des modernen deutschen Romans“, Frankfurt 1962, veröffentlicht hat.

psychologie geraten, um wohl bis zu meinem Lebensende darin zu bleiben: denn es schien und scheint dies einer der wenigen Wege zu sein, auf denen ein theorieverhafteter Mensch zu politischer Wirklichkeit zu gelangen vermag<sup>14</sup>.

Das Zentralproblem, dem sich Hermann Broch in seinem Leben gegenübergestellt sieht und von dem er sagt, daß es „zufällig mit mir gleichaltrig ist“, ist das Problem der Dekadenz – oder, wie er es bezeichnet, das Problem des Zerfalls der Werte. Von diesem Problem werden sowohl seine dichterischen als auch seine geschichtsphilosophischen, erkenntnistheoretischen und politischen Bemühungen beherrscht. Die Situation seiner Zeit sieht Broch bestimmt durch den „Absolutheitsverlust“, durch den „Relativismus, für den es keine absolute Wahrheit, keinen absoluten Wert und sohin auch keine absolute Ethik gibt“<sup>15</sup>. Zu fragen bleibt, wie in einer solchen Zeit der Dekadenz Dichtung noch möglich ist und welche Aufgaben sie nach Broch zu erfüllen hat.

In der Dichtung klassischen Gepräges kommt, wie wir gesehen haben, die Ganzheit einer Welt zur Darstellung. Diese Ganzheit verdeutlicht sich in einem Wertsystem, das, zentriert um einen höchsten Wert, eine hierarchische Ordnung schafft. Diese Ordnung gab dem Leben seinen Sinn, seine Notwendigkeit – und der künstlerischen Darstellung dieses Lebens die allgemeine Verbindlichkeit. Zerfällt ein solches Wertsystem, zerbricht die Totalität der Welt, so geht auch der Lebenssinn verloren. An die Stelle von Ordnung und Zusammenhang der verschiedenen Lebensgebiete treten eine Vielzahl von Lebensbereichen, die beziehungslos nebeneinander stehen. Diese verschiedenen „Weltbilder“ (kommerzielle, naturwissenschaftliche, militärische usw.) haben nichts mehr miteinander zu tun, ja, sie können sich sogar widersprechen.

Diese geschichtliche Situation aber bedeutet Chaos und Anarchie. Kunst scheint in einer solchen Welt nicht mehr möglich zu sein. Das Kunstwerk tendiert ja von sich aus zur Ganzheit. So ist Kunst ihrem tiefsten Wesen nach doch immer Nachahmung gewesen, Nachahmung jener Welttotalitäten, die durch ein Wertsystem repräsentiert wurden. Nun kann sie freilich auch versuchen, das Chaos der geschichtlichen Stunde nachzuahmen, aber dann ginge ihr eben ihr eigenes Wesen, dann ginge ihr Totalitätscharakter verloren.

Die epigonale und völkisch-nationalsozialistische Literatur versuchte dieser Problematik auszuweichen, indem sie so tat, als gäbe es sie gar nicht. Demgegenüber stellt Broch fest:

Joyce war der erste, welcher in aller Deutlichkeit erkannt hat, daß die Zeit des Wald- und Wiesenromans vorbei ist, daß der Umbruch der Welt auch einen Umbruch des Dichterischen erfordert, und daß es um eine ganz andere und neue Art der Totalität geht, als je zuvor<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Hermann Broch: Gesammelte Werke. Briefe. Von 1929 bis 1951. Hrsg. Robert Pick. Zürich 1957, S. 248.

<sup>15</sup> Hermann Broch: Gesammelte Werke. Massenpsychologie. Schriften aus dem Nachlaß. Hrsg. Wolfgang Rothe. Zürich 1959, S. 37.

<sup>16</sup> Broch, Briefe, S. 102.

Broch hält also am Totalitätscharakter der Kunst fest, ohne die geschichtliche Situation dabei zu verkennen. Im Gegenteil, aus dem Zustand der Dekadenz ergibt sich für ihn die ethische Forderung, das Wesen der Kunst neu zu begründen, tiefer über das Verhältnis von Zeitwirklichkeit und literarisch dargestellter Wirklichkeit nachzudenken, um so gegen das Weltchaos anzukämpfen. Seine Kritik an der Schlichtheit traditionell-epigonaler Fabulierkunst bekommt damit ethische Relevanz.

Denn Du hast völlig recht, das sich das Herabberzählen einer erfundenen Fabel schlechterdings nicht mehr verlohnt; es ist eben angesichts der Zeit und ihres Grauens einfach unmoralisch geworden, und mag der Leser es auch verlangen, es eckt einem zu sehr, sich zu solcher Unmoral herzugeben: wenn diese Dichterei überhaupt noch Lebensberechtigung haben soll, wenn sie imstande sein soll, z. B. neben dem Erkenntnisgebiet der Wissenschaft überhaupt noch zu bestehen, so muß sie sich ihrer eigenen Erkenntnispflicht erinnern, und die ist nicht „Ausdeutung“ der realen Verhältnisse, und sie ist nicht Lösung von „Problemen“ vermittels ausgedachter Geschehnisse, sondern es ist Aufspüren jener neuen Erkenntnisschichten und Ausdrucksschichten, die zweifellos jetzt im Aufbruch begriffen sind, wahrhaft in einem schmerzlichen Aufbruch, und für die nicht nur das äußere Weltgeschehen, sondern auch das geistige, wie z. B. das der wissenschaftlichen Grundlagenkrise bloß Symptom ist<sup>17</sup>.

Die „neue Art der Totalität“ der Dichtung hängt also bei Broch wesentlich mit der Einsicht in deren Erkenntnischarakter zusammen. Was Dichtung als Erkenntnis vor allem zeigen muß, ist „radikale Ehrlichkeit. D. h. Kunst ist realitätsgerichtet und befindet sich auf Realitätssuche“<sup>18</sup>. Dort, wo sie Realitätsüberwindung sein will oder gar die Realität flieht, ist sie keine Kunst mehr, sondern sie wird zum Kitsch. Kitsch aber ist nach Broch das „Böse“ im Wertbereich der Kunst. Enthüllt sich unter diesen Gesichtspunkten die Literatur des völkisch-nationalsozialistischen Heroismus als Kitsch, dann ist sie zugleich auch in ihrer ganzen ethischen und politischen Gefährlichkeit erkannt.

Die Realitätsgerichtetheit der Kunst versperrt nun Broch auch den anderen Ausweg aus der dekadenten Situation, nämlich den der *l'art pour l'art*-Richtung. In diesem Rückzug angesichts des allgemein herrschenden Wertrelativismus auf formal-ästhetische Möglichkeiten rettet die Kunst zwar ihren Totalitätscharakter, gibt damit zugleich aber ihren Wirklichkeitsbezug auf und genügt damit nicht mehr den Forderungen Brochs an das Wesen der Kunst.

In der Realitätssuche, wie Broch die Erkenntnis der Dichtung verstanden wissen will, steckt nun in der Tat ein neuer Totalitätsbezug. Im Suchen, das nie abgeschlossen, nie erfüllt wird, sondern weiter und weiter die grundsätzliche Offenheit des Fragehorizontes voraussetzt, wird Totalität gerade in ihrer Abwesenheit sichtbar. Als abwesende ruft sie erst das Bedürfnis und den Willen zur Erkenntnis hervor. Eine solche suchende Kunst stellt nicht ein Wertziel konkret und erreichbar hin oder auf, denn das wäre wiederum Kitsch, sondern sie läßt sich ein in den Wandel

<sup>17</sup> ebenda S. 161.

<sup>18</sup> ebenda S. 224.

der Geschichte. Dichtung als geschichtliche Erkenntnis stellt die Welt nicht in ihrem statischen Sein dar, sondern in ihrer „lebendigen Entwicklung, in ihrem Kampf, nicht in ihrer Abgeschlossenheit“<sup>19</sup>. Indem sich Dichtung erkenntnisverhaftet in den geschichtlichen Prozeß einläßt, nimmt sie auch den Verfall nicht absolut. Sie versucht zugleich im immerwährenden Wandel die Ansätze einer neuen Wertordnung auszumachen, allerdings darum wissend, daß auch diese Wertordnung nicht ewig gültig sein wird. Wenn Dichtung also auf die Geschichte bezogen bleibt, Geschichte und Zeitprobleme ihre eigentlichen Themen sind, dann müssen wir, bevor wir den großen geschichtserhellenden Roman der „Schlafwandler“ näher betrachten, auch noch etwas von Brochs Denken über die Geschichte voraussetzen.

Brochs Auffassung vom Wesen der Geschichte unterscheidet sich tiefgreifend von dem geschichtsphilosophischen Denken, wie es uns zuvor als Grundlage für den Entwicklungs- und Bildungsroman begegnet war. Erhob diese spekulativ-idealistische Geschichtsphilosophie den Anspruch, das Wesen der Geschichte, ihre Wahrheit, zu erhellen, so begnügt sich Broch bescheidener mit einer Theorie der Geschichte, der es darum geht, ein „Realitätsmodell“ zu erstellen. Ein solches Modell ist selbst zeitgebunden, es weiß von dieser Zeitgebundenheit und ist darum als Modell ständig auf Verbesserung hin angelegt. Sein Wahrheitsgehalt erweist sich in dem, was durch dieses Modell von der Wirklichkeit erkennbar wird und daran, wieweit es den erkennenden Menschen fähig macht, verändernd in den Geschichtsablauf einzugreifen. Die Brochsche Theorie der Geschichte ist Instrument und Ergebnis zugleich. Aber als Ergebnis muß sie weiter vervollkommenet und an der Realität ständig verifiziert werden.

Solche Realitätsmodelle und nicht „ewige“ Wahrheiten sieht Broch in zwei Theorien gegeben, an die er sich anlehnt und die er modifiziert: die Theorien von Marx und Freud. Zur Brauchbarkeit eines Modells gehört seine Einfachheit. Gegen diese Einfachheit mit dem Argument der Simplifizierung zu polemisieren, heißt, den Modellcharakter der Theorie nicht zu begreifen. Es kommt vielmehr darauf an, was diese einfachen Modelle an Realitätseinsichten verschaffen. Daher geht Broch von ganz einfachen Strukturen aus. Seine Wert- und Geschichtstheorie baut auf der Erkenntnis auf,

daß es „Aktionen“ des Ich (oder des Menschen) gibt und daß diese Aktionen stets zu „Resultaten“ (zu Weltformungen) führen<sup>20</sup>.

Die Wirklichkeitsbestandteile, aus denen das Modell gebaut wird, sind demnach in erster Linie das „ideale Ich“ und eine „ideale Außenwelt“ (ein Fichtesches Non-Ich); sie sind ferner in der „idealen Zeitlosigkeit des Ich“ und in der „Zeitbedingtheit der Außenwelt“ (zu der auch der sterbliche Mensch gehört) gegeben. Die Operationsregel, nach welcher sich diese Wirklichkeitsbestandteile verknüpfen, ist als die der „Weltformung“ zu erkennen; das Ich ist zu ständigem Wertstreben verhalten, es kann überhaupt nicht anders „handeln“<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Hermann Broch: Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag. In: Gesammelte Werke. Dichten und Erkennen. Essays Bd. 1. Hrsg. Hannah Arendt, S. 220.

<sup>20</sup> Broch, Massenpsychologie, S. 41.

<sup>21</sup> ebenda.

Jedes Verhältnis von Ich und Außenwelt ist in seinem Ergebnis demzufolge Weltformung. Diese kann sich, wie Broch weiter dargelegt hat, nur unter der Perspektive eines Wertes vollziehen. Nun erhebt sich die Frage, wie sich zu Zeiten einer allgemeinen Wertzersplitterung noch Weltformung ereignen kann. Für eine solche geschichtliche Phase – und in einer solchen hält nach Broch die gegenwärtige Welt – ist es kennzeichnend, daß verschiedene Werte, auch Pseudowerte und vom Blickpunkt einer der Humanität verpflichtenden Denkweise aus auch Unwerte versuchen, sich aus ihrem partiellen Bereich total zu setzen und zum allgemein bestimmenden Wert schlechthin zu werden. Solcher Totalitätsdrang partieller Werthaltungen führt u. a. in der Politik zur Erscheinung totalitärer Systeme, die deutlich vom Ganzheitscharakter anderer Epochen mit echter Wertzentrierung unterschieden werden müssen. Broch wird daher nicht müde, für die Gegenwart ohne festes Wertsystem Grundlagen einer antitotalitären demokratischen Politik zu entwickeln.

Von dieser Werttheorie aus ergänzt Broch nun die marxistische Geschichtsgesetzlichkeit, die ihre Grundlage im Ökonomischen hat, durch eine „Wertmechanik innerhalb des historischen Geschehens“<sup>22</sup>. Das historische Geschehen ist nach ihm u. a. mit bestimmt von einem „Gesetz psychischer Zyklen“, das nach Brochs Aufstellung sich folgendermaßen vollzieht:

1. Herrschaft eines zentralen Wertes, unter dessen Leitung der Kulturaufbau erfolgt.
2. Zerfall des Wertsystems, und zwar sobald die Theologie des Systems bis zu ihrer Unendlichkeitsgrenze gelangt ist (Epoche des Hypertrophiewahns).
3. Wiederetablierung der Realität, und zwar ebensowohl der inneren wie der äußeren.
4. Übergang in Wertzersplitterung (begleitet vom Zerrissenheitswahn) und neue Suche nach einem zentralen Wert<sup>23</sup>.

Ergänzt durch verschiedene Zusatzgesetze, die in unserem Zusammenhang nicht erörtert zu werden brauchen, ergibt sich nach dieser Zyklentheorie die innere Notwendigkeit einer neuen Wertzentrierung nach einer Epoche allgemeiner Wertzersplitterung. Und damit ist der Totalitätsbezug erkenntnisbetonter Dichtung auch von dieser Seite wieder hergestellt. Dichtung als Erkenntnis, auf der Suche nach der Realität ist negativ bestimmt vom fehlenden Wertzentrum, aber indirekt auch schon vom neuen, kommenden Wert selbst.

Die Bedingungen der Möglichkeit solcher geschichtlichen Erkenntnis erörtert Broch in seinem Aufsatz „Geschichtsgesetz und Willensfreiheit“. Broch geht in diesem Aufsatz von der Antinomie aus, die sich angesichts der Geschichte als Gesetz und Freiheit formuliert. Eine Gesetzlichkeit determiniert die Geschichte und damit das menschliche Leben völlig, gibt der Freiheit keine Möglichkeit und läßt auch dem Zufall keinen Raum. Ein Geschichtsgesetz hätte als Gesetz universale Gültigkeit zu beanspruchen. Es müßte also im vorhinein alle Möglichkeiten der Ge-

<sup>22</sup> ebenda S. 44.

<sup>23</sup> ebenda S. 94.

schichte in sich enthalten. Da dies nicht möglich ist, interpretiert die Geschichtsphilosophie den Zufall kurzerhand aus der Geschichte heraus. Damit setzt sie sich aber der Verfehlung der Realität aus. So scheint nichts anderes möglich zu sein, als

zumindest die methodologische Möglichkeit eines Weiterbestandes und Weiterwirkens des freien Willens in der Geschichte<sup>24</sup>

anzunehmen, wobei die antinomische Struktur erneut deutlich wird.

Um diese Antinomie zu überwinden, entwickelt Broch folgenden Gedankengang: Das Gesetz betrachtet den Menschen, als ob er keinen Verstand, keine Vernunft habe. Als Vernunftwesen gelingt dem Menschen der Erkenntnisvorstoß über die Abhängigkeiten von der Wirklichkeit hinaus, zeitlich gesehen, als eine in die Zukunft vorlaufende Erkenntnis, transzendental, als die Fähigkeit der Erkenntnis von Gesetzmäßigkeit überhaupt. Aber der Mensch ist nicht nur Vernunftwesen, sonst wäre er göttlich, und so ragt er ebenfalls in das Dunkel erkenntnisloser Zeitströme hinab. Zwischen Erkenntnishelle und Dunkel völliger Unkenntnis, zwischen der Freiheit Gottes und der Haltungsinvarianz des Tieres gibt es für den Menschen eine ganze Skala von Helligkeitsgraden. Broch bezeichnet diese dem Menschen eigene Mittellage als „Dahindämmern“, „Schlafwandel“, „Traumhaftigkeit“. Es heißt bei ihm:

aber zwischen absoluter Vernunft und absoluter Nürrisckheit gibt es eine ungeheuer breite Zwischenschicht, und die kann als die spezifisch menschliche angesprochen werden: unbeschadet der mehr oder minder freien Willensentscheidungen am oberen und unteren Rande dieser Zwischenschicht, in ihrer eigentlichen Mittellage – und eben darin spielt sich nahezu ununterbrochen alles menschliche Leben ab – gibt es sicherlich nichts dergleichen, gibt es sicherlich keinen freien Willen. Denn diese Mittellage ist die der „Traumhaftigkeit“, ist die des dämmernden Halbdunkels, das den Menschen umfängt, das ihn fast niemals entläßt und in dem sein Wollen schon längst kein Wollen mehr ist, nur noch ein Dahingetriebenwerden in dem Traumstrom<sup>25</sup>.

Daraus folgt für Broch:

soweit und nur soweit der Mensch „traumhaft“ dahinlebt, soweit ist er Objekt geschichtstheoretischer, geschichtsgesetzlicher Erkenntnis. Und innerhalb dieses Objektfeldes, d. h. dem des dämmer-traumhaften menschlichen Dahinlebens, besitzen die Gesetze der Geschichtstheorie ihre wissenschaftlich echte Gültigkeit<sup>26</sup>.

Der Mensch in der schlafwandelnden, dahindämmernden Zwischenschicht kann nun zwei Richtungen einschlagen. Er kann einmal dem Zug nachgeben, sich in die tierische Haltungsinvarianz einzupassen und so den Weg des geringsten Widerstandes und Kraftaufwandes zu gehen, und damit – nach einem Modewort – zum Konformisten werden. Dieses bequeme Dahindämmern bedeutet die volle Akzeptierung der Umweltbedingungen, so wie sie sind, bedeutet, die vom Menschen selbst

<sup>24</sup> ebenda S. 242.

<sup>25</sup> ebenda S. 248.

<sup>26</sup> ebenda.

geschaffenen Zivilisations- und Kultureinrichtungen – Produkte seiner Weltformung – als naturgegeben hinzunehmen und sich in und mit ihnen einzurichten. Auf der anderen Seite ist der Mensch das „überflüssigkeitsbegabte“ Wesen, das mit dem Weg des geringsten Widerstandes nicht zufrieden ist, sondern mit Hilfe von Erkenntnis Vorstöße über den Dämmerzustand hinaus unternimmt. Nur der Mensch kann die inneren und äußeren Bedingungen seines Seins verändern. Und so manifestiert sich im Erkenntnisvorstoß über die gegebene Wirklichkeit hinaus etwas von der Freiheit des Menschen. Dennoch weiß Broch: daß auch

das Rationalste im Strom des Dahindämmerns eingebettet ist, . . . daß keine noch so große Erkenntnisleistung imstande sein kann, den Erkennenden zu absoluter Distinktheit gegenüber dem Nebenmenschen zu verhelfen, . . . daß niemand sich völlig der menschlichen Gemeinschaft zu entlösen vermag und jeder der Nebenmenschen verbunden und verpflichtet bleibt, ein demütig Dienender an der Menschheit, der er angehört<sup>27</sup>.

Um die Gesetzlichkeit des Dämmerzustandes seiner eigenen Zeit und damit um die geschichtliche Erhellung der Epoche, die vom Zerfall der Werte gekennzeichnet ist, geht es Broch in seiner Roman-Trilogie „Die Schlafwandler“, die er am liebsten einfach einen „Historischen Roman“<sup>28</sup> genannt hätte. Wissend, daß Geschichte sich nicht am deutlichsten in den politischen Fakten manifestiert, sondern ihr Wesen im Verhältnis von Mensch und Wertesystem offenkundig wird, will Broch sich in den Dämmerstrom der Geschichte zwischen 1888 und 1918 einlassen, um eine Erkenntnis der Zeit zu leisten. Dort, wo Zeit und Geschichte zum eigentlichen Thema der Erkenntnis werden sollen, muß die Frage nach den Möglichkeiten der Erkenntnis dieses irrationalen Phänomens, das Broch in seiner Theorie immer nur umschreibt, gestellt werden. Hier verbindet sich Brochs geschichtsphilosophische Denkweise wieder mit seinem Dichtertum. Um die Irrationalität des Geschehens, dem der „schlafwandelnde Mensch“ ausgesetzt ist, sichtbar zu machen, bedarf es der „irrationalen Erkenntnis“ der Dichtung.

Die Eigenart dieser dichterischen Erkenntnis ist nun, nach diesem theoretischen Umweg, erneut ins Auge zu fassen. Tiefste Erkenntnis, die Broch hier meint, ist Erkenntnis der herrschenden Weltordnung. Wie aber ist eine solche Erkenntnis möglich zur Zeit eines allgemeinen Wertzerfalls? Wo Wertesysteme und -hierarchien die Welt ordneten, machten sie sie auch durchschaubar und logisch einsichtig. Was hingegen im Zerfall einer solchen Totalitätsordnung aufbricht, ist das Irrationale, der gleichsam von den Rationalsystemen überdeckte und für eine geschichtliche Epoche durch deren eigentümliche Weltformung überspielte Urgrund des Lebens. In einer solchen Weltsituation kann Philosophie nichts mehr „beweisen“, sie ist ja jeweils selbst Bestandteil des Wertesystems und seinem Zentralwert, dem zuhöchst Seienden, zugeordnet. Beweise liefert zu Zeiten der Dekadenz nur noch die Mathematik,

<sup>27</sup> ebenda S. 308.

<sup>28</sup> Broch, Briefe, a. a. O., S. 13.

und in Einsicht dieses Tatbestandes hat sie (die Philosophie – R. G.) sich auf die mathematischen Belange zurückgezogen. Der ungeheure metaphysische Rest ist damit aber nicht aus der Welt geschafft, er ist vorhanden, seine Fragen und Probleme sind vorhanden, sind sogar drängender als eh und je, nur ihre Beweisbasis muß anderwärts gesucht werden – und die ist bloß im Irrationalen, im Dichterischen zu finden. Wenn es eine Aufgabe des Dichterischen gibt, und seit Goethe gibt es eben diese, so liegt sie in der Hebung jenes beweisenden mystischen Restes<sup>29</sup>.

Hier scheint Broch den Weg der völkisch-nationalsozialistischen Dichter zu kreuzen. Denn auch diesen ging es ja darum, den „ungeheueren metaphysischen Rest“ in der Welt dichterisch zu „bewältigen“. Der „Mythus des 20. Jahrhunderts“ ist nichts anderes als die Aufgabenstellung zu einem solchen Versuch. Aber gerade am Mythischen und Mystischen in der völkisch-nationalsozialistischen Literatur wird der grundsätzliche Unterschied zum Brochschen Denken deutlich. Broch hat es in seinem Roman „Der Versucher“ selbst unternommen, die Parallelen und Diskrepanzen zur völkisch-nationalsozialistischen Mythos-Auffassung zu gestalten.

Worin liegt nun vor allem der Unterschied? Brochs Dichtung ist keine „Willens-tat“, ist keine Setzung eines neuen utopischen Zustandes, in ihr vollzieht sich auch kein Umschlag aus radikaler Reduktion des Menschseins zu wunschverdunkelter Zukunftsvision. Seine Dichtung bleibt erkenntnisgerichtet. Zwar liegt in ihr die „Ungeduld der Erkenntnis“, etwas wie „Prophetie“, die zur Zeit der Dekadenz schon auf der Suche nach einem neuen Wertzentrum ist, aber sie bleibt eben auch Erkenntnis, die eine eigene Art von „Beweisbarkeit“ und Überprüfbarkeit behalten muß. Die Verbindlichkeit dichterischer Erkenntnis liegt in der Form. Und so formuliert Broch präzise:

Dichten heißt, Erkenntnis durch Form gewinnen wollen, und neue Erkenntnis kann nur durch neue Form geschöpft werden<sup>30</sup>.

Für die Schlafwandler-Etappe Brochs bedeutet das, daß die Erkenntnis der Dekadenz der Zeit sichtbar gemacht werden muß in der Form seines Romans. Das eigentliche Thema dieses Werkes, die Geschichte einer Epoche, muß ablesbar werden an den Formen des Erzählens. Auf diesen Zusammenhang von formalen Kriterien, Aufbaustrukturen und Erzählweisen waren wir im Verlaufe unserer Arbeit schon mehrfach gestoßen. Aber keiner der Dichter, die wir früher behandelt haben, hat so klar selbst das Verhältnis von Geschichtserkenntnis und Erzählform erkannt und theoretisch und dichterisch zu gestalten versucht wie eben Hermann Broch. Wir müssen deshalb, um etwas von der Dekadenz und dem aufbrechenden Irrationalismus um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu verstehen, vor allem die formale Gestaltung der drei in den „Schlafwandlern“ zusammengefaßten Romane näher betrachten.

Der Roman gliedert sich in drei nahezu selbständige Teile, die jeweils einen bestimmten Ausschnitt aus der Geschichte vom „Zerfall der Werte“ erhellen. Der

<sup>29</sup> ebenda S. 67.

<sup>30</sup> ebenda S. 78.

erste Roman „Pasenow oder die Romantik“ gestaltet die Welt und Wirklichkeit um 1888 im militärischen und junkerlichen Preußen, der zweite „Esch oder die Anarchie“ ist im Rheinland lokalisiert und markiert das Epochenbewußtsein um 1903, während der dritte „Huguenau oder die Sachlichkeit“ Zustände am Ende des Ersten Weltkrieges (1918) zum Gegenstand hat und in einem kleinen Moselstädtchen spielt.

Erkannt wird in den „Schlafwandlern“ die Geschichte der Dekadenz oder – um mit Broch zu sprechen – die Geschichte des „Zerfalls der Werte“, unabhängig von den persönlichen Ansichten, Erlebnissen und Wünschen des Verfassers. Das macht die kühle, distanzierte und fremdartige Wirkung des Romans aus, in der keine Person die Ansicht des Dichters wiedergibt. Die ausschließliche Erkenntnisfunktion zeigt sich schon daran, daß den Hauptpersonen eines jeden Romans im Titel gleich noch der geschichtserhellende Leitbegriff und die Jahreszahl beigegeben sind, an denen der stufenweise Verfall oder der sich verstärkende Durchbruch des Irrationalismus abzulesen ist.

Die Auflösung des Wertsystems vollzieht sich nach Broch in den drei Etappen: Romantik, Anarchie und Sachlichkeit. Was der Dichter jeweils unter den Begriffen verstanden wissen will, soll später behandelt werden, wenn wir die Romane unter dem Gesichtspunkt der Ordnung, die ja nach Broch immer zugleich etwas über das Wertverhältnis eines Menschen zu einer bestimmten Zeit aussagt, betrachten.

Vom Aufbau des Ganzen her ist es interessant, daß sich im dritten Teil des Romans auch die beiden Titelfiguren der vorausgehenden Romanteile wieder finden. Darin zeigt sich schon rein äußerlich die zunehmende Vielschichtigkeit dieses letzten Teils. Gemeinsames Bindeglied aller drei Romane ist zudem die Gestalt Eduard von Bertrands, der als verabschiedeter Offizier zunächst in der Wirtschaft tätig, schließlich Präsident eines großen Unternehmens geworden ist und als ein ganz bestimmter Pol im Gesamtwerk eine bedeutende Rolle spielt. Er gehört im ersten Roman zu den Freunden Joachim von Pasenows, im „Esch“ taucht er dann nur noch indirekt auf als visionär-traumhafter Gegenspieler Eschs, von dessen entrückter Lebensweise und schließlichem Selbstmord aber immer nur durch dritte Personen berichtet wird. Nur in einer Traumbegegnung mit Esch ist er auf irrealer Weise gegenwärtig. Trotz des Todes soll die Gestalt v. Bertrands nach den Intentionen des Dichters auch im „Huguenau“ anwesend sein. Zwar wird sein Name nicht mehr genannt, aber in einzelnen sprachlichen Wendungen, in Sätzen, die er in den früheren Romanen geprägt hatte und die nun leitmotivisch wieder auftauchen, ist wohl etwas von der geistigen Art, die er repräsentierte, auch im dritten Roman zu finden.

So ist v. Bertrand die eigentliche Hauptfigur, deren immer stärkeres persönliches Zurückweichen symptomatisch für den Fortgang des Zerfalls der Werte wird. Mit diesem Zerfall der Werte korrespondiert ja ein Durchbruch des Irrationalen. Ganz vom Irrationalen beherrscht, lebt der Mensch als Schlafwandler dahin. Und je mehr der Schlafwandler das Feld erobert, desto stärker muß v. Bertrand, der Anti-Schlafwandler schlechthin, zurückweichen. Seine klarsichtige Rationalität läßt ihn im

„Pasenow“ als realitätszugewandt erscheinen. Er ist für den verwirrten Joachim v. Pasenow so etwas wie ein helfender „Arzt“. Aber von dem aufbrechenden Irrationalismus gezwungen, steigert sich die Bertrandsche Rationalität zu immer größerer Helligkeit. Sie entfremdet sich damit dem Leben (im „Esch“ ist er gar nicht mehr wirklich gegenwärtig), sie wird esoterisch und verliert sich in Einsamkeit und Fremdheit, wie das an der homoerotischen Liebesphilosophie v. Bertrands offenkundig wird. Selbstmord ist dann nur noch die Konsequenz einer ganz der Helle des Bewußtseins zugekehrten Lebensführung, die damit von selbst den Urgrund des Lebens verlassen hat.

Aber die Anwesenheit v. Bertrands im dritten Roman ist auch noch anderer Art, wie Mandelkow<sup>31</sup> überzeugend aufgewiesen hat. Man kann die Figur v. Bertrands auch wiedererkennen im fiktiven Erzähler der „Geschichte vom Heilsarmeemädchen“, einem lyrischen Seitenstück des Huguenau-Romans. Dieser tritt auf als der zurückgezogene Gelehrte Dr. Bertrand Müller, der, während er die Liebesgeschichte des Heilsarmeemädchens Marie zu dem Juden Nuchem Sussin verfolgt, an einer geschichtsphilosophischen Abhandlung über den „Zerfall der Werte“ arbeitet. Ein verkapptes Selbstporträt Brochs, so könnte man folgern, das in jedem der drei Romane die Gegenposition zu den Titelfiguren bildet.

Der Roman „Pasenow oder die Romantik“ ist wegen seines Zeit- und Milieukolorits mehrfach mit Romanen von Fontane verglichen worden. Und sieht man auf den Inhalt, der ständische Gebundenheit und Liebesproblematik zeigt, der Joachim als zweiten Sohn eines preußischen Landjunkers wider Willen zum Offiziersberuf und nach dem Tode seines älteren Bruders doch auf das Rittergut zurück und zu einer standesgemäßen Heirat führt, so müßte man der Beziehung zu Fontane wohl zustimmen. Aber die Erzählweise Brochs ist schon in diesem Roman grundsätzlich von der autoritativen Erzählweise Fontanes mit seinem – wenn auch etwas resigniertem – Zutrauen zur Geschichte, zur Fabel, die er erzählt, unterschieden.

Bestimmend für den Brochschen Roman ist der ständige Wechsel der Erzählperspektive, die Unsicherheit des Autors gegenüber seinen Personen, die er lieber sich gegenseitig oder von fiktiven Standpunkten aus erhellen läßt, als daß er mit klarer Diktion ihren Charakter und ihren Entwicklungsgang skizziert. Diese Art der Darstellung führt zu einem eigenartigen Schwebезustand, wie wir ihn etwa bei Schnitzler und Roth kennengelernt haben. Diesem erzählerischen Ungefähr korrespondiert eben eine bestimmte Wirklichkeitserfahrung, die durch das Aufkommen des Irrationalismus gekennzeichnet ist.

Das Irrationale reißt, wie die Erfahrung des Todes bei Hans Castorp, den Abgrund auf, über dem sich die Kulturwelt verdeckend ausgebreitet hatte, und zeigt zugleich aber auch die Gefährdung des Lebens, das sich solchem Abgrund überläßt. Unklarheit und Verschwommenheit sind die Stilmerkmale solchen Irrationalismus. Er zeitigt im Verhältnis zur Wirklichkeit mehreres: Einmal wird deutlich, daß die

<sup>31</sup> Karl Robert Mandelkow: Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman. – Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 6. Heidelberg 1962.

Welt und die Dinge unsicher geworden sind. Dieses Fragwürdigwerden der außerseelischen Wirklichkeit zeigt sich als Grundzug in fast allen modernen Romanen<sup>32</sup>. Mit dieser Unsicherheit bricht die Anarchie in die Welt ein. Und in einer solchen anarchisch gewordenen Welt ist alles austauschbar. Für Joachim v. Pasenow verschwimmen die Personen, sie können nach irrationalen Mechanismen zusammenfallen. Sein auf die Wirklichkeit gerichteter Blick wird schwankend, er fällt wiederholt nach innen und der Bezug zur Außenwelt geht verloren. Assoziationen verdrängen die Folgerichtigkeit. Menschen und Denkkomplexe gehen durcheinander, sie überlagern sich, und es kommt zu den seltsamsten Vertauschungen. Der kompositorische Bau des Romans unterstreicht das traumhafte Gewebe. Äußerlich zwar noch etwas von Entwicklung aufzeigend, ist der Roman doch kein Entwicklungsroman mehr. Vielmehr bewegt sich die Handlung in Gefühls- und Vorstellungskomplexen vorwärts, die zum Teil leitmotivischen Charakter haben. Darstellung von Zuständlichkeit hat vor der einen Entwicklungslinie den Vorrang.

Im „Esch“ sind die irrationalen Elemente auch in der Erzählweise und Handlungsführung noch verstärkt. Der Verlust jeglichen Wertzentrums, d. h. die Anarchie, wird in den alogischen, kausal nicht zu erklärenden Gedankenentwicklungen Eschs offenkundig, der präzise von Broch als ein Mensch „impetuoser Haltung“ bezeichnet wird. Was aber bei Pasenow nur zu einer durch aristokratische Haltung gemilderten End- und Untergangsstimmung führte, deren Kennzeichen eine Verschleierung im Seelischen war, bekommt im „Esch“ schon durch das kleinbürgerliche Milieu der Buchhalter, Wirtsleute, Zollinspektoren bestimmendes Gewicht für den Handlungsablauf. Die Handlung entwickelt sich sprunghaft. Die Teilbereiche seines Erlebens, die Esch im Verlaufe des Romans immer wieder zu einer Einheit zu verknüpfen versucht, stehen in keinem Zusammenhang mehr miteinander. Die Gedankenkomplexe zeitigen, je nach Anstoß, der sie heraufführt, immer neue Konstellationen. Und dennoch ist der Roman auf wenigen solcher Komplexe aufgebaut, wie z. B. auf Ordnung, Erlösung, Opfer, Gerechtigkeit, Amerika, zu denen dann die Personen in verschiedenste Beziehungen treten.

Die Erzählung hakt sich an einzelnen Worten fest und führt sie dann leitmotivisch durch das Buch, aber ohne einen rational zu ergründenden Zusammenhang wie bei Thomas Mann zu erstellen. So fällt z. B. das Stichwort „Amerika“, bleibt aber zunächst ohne Bedeutung. Esch sagt es dann später auch nur so dahin, nimmt es aber im selben Abschnitt doch ernsthafter wieder auf. Die magische Kraft, die von diesem Wort ausgeht, taucht dann zufällig durch eine Hapag-Reklame wieder auf und tritt nun in Zusammenhang mit Eschs Wunsch, Ilona, die Partnerin eines Messerwerfers, zu erlösen. Das Amerika-Motiv verbindet sich also mit dem Erlösungsmotiv. Schließlich schenkt er Mutter Hentjen, einer Gastwirtswitwe in Köln und seiner späteren Frau, ein Buch mit dem Titel: „Amerika heute und morgen.“ Dann verbindet sich dieser Vorstellungskomplex Amerika mit der Person v. Bertrends, von dem es heißt, daß er viel auf Reisen nach Amerika sei, usw.

<sup>32</sup> Vgl. Gerda Zeltner-Neukomm: Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans. Die neue Welterfahrung in der Literatur. Hamburg 1960, rde. Bd. 109.

Zerfällt im „Esch“ die Kontinuität der Handlung, so tauchen im „Huguenau“ gar sieben verschiedene Handlungsstränge auf. Der Roman löst sich in Parallelromane auf, die wenig miteinander zu tun haben. An die Stelle einer zeitlichen Vorwärtsbewegung tritt als vorherrschender Zug die Simultaneität, die nun auch im Romanaufbau deutlich die von uns herausgearbeitete Raum-Zeit-Problematik sichtbar macht. Allerdings sind diese sieben verschiedenen Handlungen durch die hohe konstruktive Kunst Brochs mehrfach mit Bezügen durchsetzt, und sie treffen sich auch einmal – allerdings nur sehr äußerlich – bei einem von Huguenau arrangierten Wohltätigkeitsfest.

Sieht man von der Haupthandlung ab, die von Huguenau, einem Deserteur und Geschäftemacher, Esch und dem Standortkommandanten v. Pasenow getragen wird, drei Schicksale parallel zu Ende führend, so spiegeln die anderen Romanteile jeweils das gleiche Thema nur auf verschiedenen Ebenen des Dämmerbereichs menschlichen Seins. Das Thema ist die Angst und die Einsamkeit in einer sinnentleerten, wert-losen Welt. So wie sich die Einzelteile des Romans verselbständigen, weil es nichts Einigendes mehr gibt, so sind auch die Personen dieser Vereinzelung ausgesetzt. Der Landwehrmann Gödicke erfährt sie als Verlust seiner Vergangenheit, der Leutnant Jarecki erkennt sie im nie endenden Krieg, in dem keiner mehr nach Hause findet, so das romantisch vertrauende Wort des Novalis umkehrend, die Ärzte verschanzen sich hinter Zynismus, und Hanna Wendling ist in einem Traumleben gefangen, dem sogar die Beziehung zum eigenen Kind verlorengegangen ist.

Neben diesen „Romanen“ stehen die theoretischen Erörterungen über den „Zerfall der Werte“, kunstvoll durch Themen und Stichworte mit den vorhergehenden und nachfolgenden Kapiteln verknüpft, aber in ihrer philosophischen Diktion, keiner Romanfigur in den Mund gelegt, doch den Roman sprengend. Auf der anderen Seite bildet die lyrische Versgeschichte der Liebe eines Heilsarmeemädchens zu einem Juden in Berlin das irrational-poetische Gegengewicht zur Theorie, und es ist bezeichnend, daß diese beiden äußersten Pole von Brochs geschichtlicher Menschenauffassung durch einige Bemerkungen über den fiktiven Erzähler der Geschichte vom Heilsarmeemädchen verknüpft werden. Theoretische Helle des Bewußtseins und der Reflexion und poetisches Einlassen in den irrationalen Grund des Lebens sind gleichermaßen auf Erkenntnis der geschichtlichen Situation bezogen.

Im „Huguenau“ kommt das romanhafte Handlungsgefüge an sein Ende. Es gibt nur noch das Nebeneinander, kein schicksalhaft gefügtes Miteinander mehr. Selbst das Experiment, das der fiktive Erzähler mit der Liebe zwischen dem Heilsarmeemädchen Marie und dem Juden Nuchem Sussin durchführt, zeigt, daß die Einsamkeit des einzelnen nicht überwunden werden kann. Die Liebe der beiden scheitert.

Jude und Heilsarmeemädchen haben, wie aus den Essays über den „Zerfall der Werte“ hervorgeht, repräsentativen Charakter. Der Jude ist der moderne Mensch schlechthin, während die Heilsarmee etwas von einem mittelalterlichen Wert-Organon neu zu errichten versucht. Aber die liebende Vereinigung eines Lebens ohne Wertzentrum und eines wertzentrierten Lebens ist nicht möglich in unserer

Zeit. Auch die Liebenden, bestimmt, den Versuch zu wagen, aus der anarchischen Sackgasse der modernen Welt herauszuführen, verdämmern wieder dem Gesichtskreis des Dichters. Und doch wächst aus dieser Liebe, ähnlich wie bei Thomas Mann, die Hoffnung; denn in dieser Liebe ist die Angst versenkt, die Angst davor, nicht mehr als Mensch unter Menschen bleiben zu können. Diese Angst ist nicht einfach aus der Welt geschafft, sondern eingebettet in die Liebe, aufgehoben in ihr und so eine Hoffnung schenkend, die den Abgrund kennt, aber die Möglichkeiten einer neuen Brüderlichkeit sieht.

Verlust des Wertzentrums als Kern der Dekadenz zeigt sich in der Erzählung dieser drei Romane im Verschwinden der Gerichtetheit. Wo Dichtung auf ein Wertzentrum fixiert ist, ist die Handlung von einer scheinbar notwendigen Richtung bestimmt. Wir sahen das am Entwicklungsroman. Zerfällt dieses Wertzentrum und die mit ihm verbundene Geschichtsauslegung, dann löst sich die Notwendigkeit der einzelnen Handlungen auf. Die aufkommende Irrationalität zeigt sich zuerst an der Verschwommenheit, dann machen Handlungssprünge sie deutlich und zuletzt parallelisieren sich die Einzelteile, weil der Richtpunkt im Unendlichen verschwunden ist, weil die Erzählung in ein Offenes hinein erfolgt, das keine Definition mehr enthält. Diesem Offenen ohne Wertzentrum ausgesetzt zu sein, bestimmt den modernen Menschen. Von dieser Lage gehen Brochs Überlegungen zur Demokratie als der einer solchen Pluralisierung und Offenheit angemessenen Staats- und Gesellschaftsordnung aus.

Macht die dichterische Form den gegenwärtigen Weltzustand deutlich, so findet er auf der inhaltlichen Seite seine Entsprechung in der Auflösung jeglicher Ordnung. Am Problem der Ordnung soll noch einmal etwas vom Zerfall der Werte und damit von der politisch-historischen Relevanz des Geschehens sichtbar gemacht werden, das darzustellen Broch in den „Schlafwandlern“ unternommen hat.

Ordnung besteht in der Welt, wenn es einen inneren Bestimmungsgrund oder einen äußeren Orientierungs- und Fixpunkt gibt, dem alles Seiende seine Stellung im Sein verdankt. Ordnung ist ihrem Wesen nach theologisch, auf ein höchstes Seiendes hin ausgerichtet. Wenn diese Ordnung zerfällt, besteht die Gefahr, daß ein „Irdisches“ – aus welchen ökonomischen, machtpolitischen oder sozialen Gründen immer – „zu Absolutem erhoben wird“<sup>33</sup>, d. h., wenn es als Richtpunkt gesetzt wird.

Diesen Vorgang bezeichnet Broch mit Romantik. Ihm geht es dabei nicht um eine Aufhellung eines literaturgeschichtlichen Epochenbegriffs, sondern er will mit dieser Bezeichnung wohl mehr das verdeutlichen, was der allgemeine Sprachgebrauch als romantisch bezeichnet. Ein solch Irdisches, das im Jahre 1888, zur Zeit der Romanhandlung des „Pasenow“, verabsolutiert wird, ist die Uniform. Sie setzt als gültiges Symbol des militärischen Seinsbereiches eine neue hierarchische Gliederung und klare Abhängigkeits- und Befehlsbezüge. Sie unterstreicht nicht nur in

<sup>33</sup> Hermann Broch: *Gesammelte Werke. Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie.* Zürich 1931/32, S. 19.

der Wilhelminischen Gesellschaft, daß der Mensch erst beim Leutnant anfängt und daß der strenge Ehrenkodex des Offizierskorps in einer schwankenden Welt verlässliche Verbindlichkeit bedeutet, nein, die Uniform selbst gibt schon Halt und Festigkeit gegenüber dem chaotischen Leben. Als „Futteral“, als „zweite Haut“ schließt sie vom Unergründlichen des zivilen Daseinsbereiches ab. In dieser Lösung vom Leben, von den Dingen in ihren sich auflösenden Wertqualitäten liegt eine neue Art von Objektivität, so meinen die Vertreter dieser Ordnung, die erst ein Urteilsvermögen über Gut und Böse zuläßt.

Zugleich wird in der militärischen Ordnung aber zugestanden, daß es sich bei dieser Romantik um Wirklichkeitsfremdheit und Wirklichkeitsverlust handelt. Halt in der zerfallenden Welt ist nur zu erkaufen unter Preisgabe des Wirklichkeitsbezugs. Die Verabsolutierung eines Irdischen verkennt immer, daß alles Irdische dem Wandel und der Veränderung als dem Grundgesetz des In-der-Welt-Seins unterliegt. Ordnung, die sich so auf ein Irdisches versteift, gibt nur eine Scheinordnung, die gerade wegen ihres Scheincharakters um so unerbittlicher den Absolutheitsanspruch durchsetzen muß. Die Inhalte dieser Ordnung (etwa das Duell, in dem Joachims Bruder fällt) enthüllen sich als Atavismen. Die Ordnung wird zum bloßen formalen Prinzip preußischer Pflichterfüllung, die „dem Leben zwar keinen Inhalt, wohl aber Haltung gab“<sup>34</sup>.

Bedrängt wird diese uniformierte Scheinordnung im Roman durch alle Bereiche, die außerhalb des Militärischen liegen. Das Zivile, die Geschäftswelt, das nicht katalogisierbare, pulsierende, wechselnde Leben, die Liebe und das Sexuelle werden für Joachim v. Pasenow zum Sinnbild des Anarchischen und des Bösen. Dem erstarrten, leeren Ordnungsprinzip muß alles feindlich erscheinen, was Bewegung, Zufall, Veränderungsmöglichkeiten in sich birgt. Dieser Bereich gibt sich schon im Bequem-Privaten zu erkennen, zeigt sich in der „Schamlosigkeit des Zivils“, in der Turbulenz der Großstadt und eben im Geschlechtlichen.

Joachim von Pasenow ist diesem Bereich in doppelter Weise ausgesetzt: Einmal durch die Bekanntschaft mit Eduard v. Bertrand und zum anderen durch die Liebe zur Animierdame Ruzena. Gerade die Liebesverhältnisse v. Pasenows verdeutlichen den Weltzustand zerfallender Ordnung. Joachim vermag das ambivalente Wesen der Liebe, so wie es im „Zauberberg“ begriffen wurde, nicht mehr als Einheit zu erfahren. Für ihn zerfällt die Liebe in zwei nicht mehr miteinander zu vereinbarende Hälften: in Sinnlichkeit (Ruzena) und Überirdischkeit (Elisabeth v. Badensen). Von der Anarchie des Sexuellen angerührt, muß Joachim der Sinnlichkeit seinen Tribut zollen, aber deswegen entwirft er vom formalen Ordnungsdenken her nur ein um so höheres und reineres Bild nahezu himmlischer Liebe. Der Realitätsverlust des Romantikers zeigt sich hier darin, daß er das eine sinnlich-übersinnliche Wesen der Liebe nicht mehr als solches erkennen kann.

Während er Elisabeth, die er dann später doch heiraten wird, zur Lichtgestalt stilisiert, sie mit Maria gleichsetzt und in die Ferne Gottes entrückt, macht er den-

<sup>34</sup> ebenda S. 22.

noch bei Ruzena eine wichtige Erfahrung. Durch sie kann er einen Blick tun in den Dämmerungsgrund des Lebens, in den Schlafwandel des kreatürlichen Seins und der damit verbundenen Geborgenheit. Allerdings kommt diese Erfahrung in seinem Leben nicht zum Tragen, denn, wie könnte es anders sein, es triumphiert die Scheinordnung, die Konvention. Er heiratet Elisabeth, ohne von ihr geliebt zu werden. Die Ehe wird damit zum Symbol der Wirklichkeitsferne innerhalb einer von ständischem Denken beherrschten Gesellschaft.

Auch dem Buchhalter August Esch ist der Ordnungsgedanke und -wunsch der entscheidende Gesichtspunkt in seinem Leben. Aber im kleinbürgerlichen Milieu gibt es keinen Halt mehr durch Ehre, Uniform und Konvention. So erfährt Esch den Durchbruch des Irrationalen und Anarchischen stärker und den Verlust der Wertvorstellungen tiefer als Joachim v. Pasenow. Im „Esch“ verdeutlicht sich das Anarchische nicht so sehr durch Esch selber, wo es sich allerdings auch in der „impetuoson Haltung“ zeigt, sondern vielmehr in den vergeblichen Bemühungen Eschs, den Kampf gegen das Anarchische zu führen und wieder Ordnung in die Welt zu bringen. Auch ihm geht es, wie dem preußischen Adligen v. Pasenow um die Ordnung des Ganzen, aber er muß erfahren, daß diese Ordnung nicht vom Irdischen her wieder etabliert werden kann. Das führt ihn zum religiösen Sektierertum und zu merkwürdig irrationalen theologischen Assoziationen.

Die Ordnungsprinzipien, die sich zur Lösung der Lebensfragen Eschs anbieten, sind die der wirtschaftlichen Betriebsführung. Die Ordnung der Buchhaltung wird zum Leitbild, unter dem Esch seinen Kampf gegen die Anarchie aufnimmt. Dabei muß er aber die Erfahrung machen, daß, wenn er das technische Prinzip der Buchführung universell anwendet, dieses Prinzip seine Klarheit verliert und umschlägt ins Magisch-Mystische. Zwar ist es in der Buchführung so, daß eine Buchung durch eine andere aufgehoben, ein Posten durch einen anderen ersetzt werden kann, doch in der gesellschaftlichen Wirklichkeit sind solche Transaktionen unstatthaft. Daß Esch im Bereich des Lebendigen solche Buchhaltungs- und Bilanzverfahren anwendet, zeigt im Grunde nur, daß das Irrationale unbewältigt bleiben wird.

Zwei Anstöße erhält Esch, die ihn am gegenwärtigen Weltzustand zweifeln lassen. Einmal ist es die unsaubere Geschäftsführung seines Vorgesetzten, des Prokuristen Nentwig, dessen singuläre Verfehlungen für Esch die Ordnung der Welt im ganzen in Frage stellen. Denn nach den Ordnungsvorstellungen der Bilanz hebt die Unstimmigkeit auch nur des kleinsten Postens die Ordnung des Ganzen auf. Zum anderen erfährt er eine religiöse Erweckung, als er in einer Varieté-Veranstaltung einem Messerwerfer und dessen Partnerin zusieht. Es keimt in ihm der Gedanke, die Partnerin, Ilona, aus ihrem gefährlichen Beruf zu erlösen und – er erweitert sich in assoziativer Sprunghaftigkeit zu einem Erlösungsdenken schlechthin.

Daß Esch weder Nentwig anzeigt, und so die gestörte Weltordnung wiederherstellt, noch Ilona erlösen kann, führt zu einem Schuldbewußtsein, das sich vielfache Kompensation zu schaffen versucht. In der „rechtlichen Buchhaltung seiner Seele“<sup>35</sup>

<sup>35</sup> ebenda S. 189.

kann etwa das Verbrechen Nentwigs durch ein neues Verbrechen, Eschs Plan zur Ermordung v. Bertrands, ausgeglichen werden, oder die Erlösung Ilonas kann durch die Erlösung Mutter Hentjens ersetzt werden. Esch bringt es durch solche Verrechnungen fertig, einen Mädchenhandel, in den er sich verstrickt hat, zu rechtfertigen, weil so die Ordnung, die durch eine ungerechtfertigte Verhaftung eines Gewerkschaftssekretärs gestört worden war, bilanzmäßig wiederhergestellt werden kann. Aber Esch muß dann doch erfahren:

daß die Welt einen Bruch hatte, einen fürchterlichen Buchungsfehler, der nur durch eine wundersame neue Eintragung zur Erlösung gebracht werden konnte<sup>36</sup>.

Diese Einsicht erwächst ihm aus der Bekanntschaft mit dem Besitzer eines Tabakladens, Lohberg, einem Vegetarier, Antialkoholiker, Nichtraucher und Naturfreund. In seinem sektiererischen Denken ist Lohberg um größte moralische Reinheit bemüht, aber er muß als Ladenbesitzer gerade durch die Laster der anderen Menschen seinen Lebensunterhalt verdienen. Für Eschs Irrationalismus ist es nun bezeichnend, daß er die Einsicht in diese Art Selbstentfremdung nicht etwa logisch, gar marxistisch-ökonomisch, verarbeitet, sondern daß sie erneuter Impuls für seine religiösen Erlösungstheorien wird.

Die Bilanz geht nicht mehr auf. Eine neue „Eintragung“ muß erfolgen. Sie wird von Esch als Erlösung verstanden. Das Dilemma soll im Sprung überwunden werden. Das Irrationale dieser Denkweise deckt sich mit der Idee eines mystischen Umschlags in den behandelten Kriegsromanen. Kernstück dieses Erlösungsdenkens ist auch bei Esch (ähnlich der Betrachtung Rosenbergs über die Gefallenen des Ersten Weltkrieges) der Gedanke des Opfers. Erlösung des Ganzen ist nur durch ein Opfer zu erreichen. Das Opfer wird zu einer irrationalen Konstante in der Weltbuchführung, die jede Art von Bilanzschwierigkeit überwinden kann.

Mit dem Opferthema hängt das der Stellvertretung eng zusammen. Und auch von diesem Blickpunkt aus zeigt sich die grundsätzliche Austauschbarkeit innerhalb der Welt. Indem Esch so auf das Ganze gerichtet bleibt, kehrt er sich von der Wirklichkeit ab, verfällt dem religiösen Wahn, um sich dann dennoch nur allzuirdisch in der Alltäglichkeit als Oberbuchhalter wiederzufinden.

Das Opfer, das Esch zur Erlösung der Welt und ihres Risses sucht, hat den formalen Charakter eines „bloßen Opfers“. In der grundsätzlichen Austauschbarkeit kann nicht mehr gefragt werden: wofür? Es geht ja ums Ganze, und das erfordert ein Opfer schlechthin, ohne bestimmten Realitätsbezug:

Vielleicht mußte man sich erst opfern, damit ... man die Gnade der Erlösung erfahren könne<sup>37</sup>.

Hier ist der irrationale Opfergedanke aus der völkisch-nationalsozialistischen Kriegsliteratur erkannt und kritisch dargestellt. Er enthüllt sich als purer Wahn, nicht den Gesetzen des zeitlichen Daseins unterworfen, sondern einem „Traum-

<sup>36</sup> ebenda S. 204.

<sup>37</sup> ebenda S. 253.

mechanismus“ vertrauend, daß einem vorgegebenen Opfer auch die Sinnerfüllung folgen werde.

Erscheint der Opfergedanke bei Esch zunächst immer gekoppelt mit dem des Todes, so führt dieses Denken in einem Traumgespräch mit v. Bertrand, den Esch ja eigentlich ermorden, als Opfer darbringen wollte für die Verfehlungen in der Welt, zu einer Wendung. In diesem Gespräch erhält er durch v. Bertrand die Erkenntnis, daß nicht der Tod, sondern nur eine Geburt die Erlösung bringen kann. Nicht der Opfertod, sondern die Geburt des Erlösers vermag die Welt zu retten. Die Erlösung kann sich nur durch eine vollkommene Liebe vollziehen. Da es aber im Irdischen nichts Vollkommenes gibt – und in dieser Einsicht unterscheidet sich Esch von Pasenow – versucht Esch sich an der Seite Mutter Hentjens im Realen einzurichten.

Die Situation, in die der Roman „Huguenau oder die Sachlichkeit“ führt, ist äußerlich die einer durch den militärischen Zusammenbruch zerfallenden Welt. Broch führt in diesem Roman die Lebensgeschichte Joachim v. Pasenows und August Eschs bis zum Kriegsende 1918 weiter. Es kommt auf dem Boden des Religiösen zu einer Annäherung zwischen dem Standortkommandanten Major v. Pasenow und dem Druckereibesitzer und Zeitungsverleger Esch. Ihre wirklichkeitsabgewandte Ordnungssuche hat sie ja schon in den beiden ersten Romanteilen als innerlich verwandt erscheinen lassen. Esch rettet bei den revolutionären Wirren den durch einen Autounfall verletzten Major vor der Lynchjustiz, stirbt aber selbst, der Wirklichkeit nach wie vor den Rücken kehrend, indem er von Huguenau von hinten mit einem Bajonett erstochen wird. Huguenau, der je nach der politischen Lage seine Ansichten geändert hat, gibt sich als Retter des Majors aus und bringt den Verletzten in ein rheinisches Krankenhaus. Dabei benutzt er die Gelegenheit, um selbst dem Zusammenbruch und einer möglichen Entdeckung seiner geschäftlichen Praktiken zu entgehen. Er flieht nach Frankreich und beschließt dort sein Leben als ein angesehener, rechtschaffener Bürger, nicht ohne zuvor von Eschs Witwe noch eine günstige Geschäftsabwicklung erpreßt zu haben.

Aber dieser äußere Zerfall, das Chaos und das Ende des Ersten Weltkrieges sind ja nur sichtbare Zeichen dessen, was sich im Grunde der Geschichte abgespielt hat und auf dessen Erkenntnis es Broch vor allem ankommt. Dort, wo die Welt zerfallen ist, wo kein Wertsystem mehr herrscht, sondern wo allenfalls die Scheinordnung v. Pasenows und der religiöse Irrationalismus Eschs eine heile Ganzheit vortäuschen, ist der Mensch auf sich allein gestellt. Seine Handlungsweisen sind nicht mehr nach einer das Ganze übergreifenden Ethik zu messen. Sie haben sich verselbständigt und unterliegen allein dem eigenen Maßstab, und das ist der jeweilige Erfolg. So sind Huguenaus Handlungen, der im Roman zum Vertreter der neuen Art von Sachlichkeit wird, nicht von Schuldgefühlen begleitet, obwohl sie hauptsächlich verbrecherischen Charakter haben: Desertion, geschäftlicher Betrug, Mord und Erpressung. Und schon daraus wird sichtbar, wieso die Sachlichkeit als dritte und äußerste Phase des Wertzerfalls angesehen werden kann.

Mit Sachlichkeit will Broch den Denkstil einer Zeit charakterisieren, der auch

heute noch weitgehend herrscht. Sachlich sein heißt dabei, daß das Vermögen verlorengegangen ist, die einzelnen Sachbereiche aufeinander zuzuordnen. Sachlichkeit besteht darin, daß der Maßstab einer Sache ebenfalls nur die Sache selbst ist. Alles Übergreifende, wie es sich gerade in einem ordnungstiftenden Wertsystem ausdrückt, ist verschwunden. Die neue Sachlichkeit ist durch Ausdrücke gekennzeichnet wie: Krieg ist Krieg, l'art pour l'art, Geschäft ist Geschäft usw. Sachbereich tritt neben Sachbereich, stellt Forderungen, verlangt nach Erfüllungen, die in anderen Sachbereichen völlig verfehlt wären. Der Mensch lebt in einer ständigen Spaltung. Auf die nationalsozialistische Geschichte angewandt, erhellt dieser Zug des Menschseins, wieso es möglich war, KZ-Verbrecher und biedere Bürgermoral, Frauen- und Kindermord und glückliche Familienidylle nebeneinander zu leben. Wo ein Wertzentrum die menschlichen Teilbereiche nicht mehr ständig transzendiert, kommt es zu einem Parallelismus der Verhaltensweisen, den wir in Entsprechung in der formalen Gestaltung des „Huguenau“ schon kennengelernt haben. Die politische Gefahr einer so von Sachlichkeit durchherrschten Welt besteht für den Menschen nun darin, daß jedes Einzelgebiet von sich aus den Anspruch erhebt, die Totalitätssehnsucht des Menschen zu erfüllen. Es kann sie aber nur dann erfüllen, wenn ein Teilbereich alle anderen Bereiche unterjocht.

Der einsame Mensch, ohne den Halt einer umgreifenden Verbindlichkeit, ist den herrschenden Mächten ausgesetzt, er ruft nach dem Führer, dessen Führung ihm die Last seiner Einsamkeit abnimmt und, der als Wertzentrum gesetzt, eine Pseudordnung und Scheinerfüllung zu geben vermag. In der scheinbaren Rationalität der Sachlichkeit, in der Eigenlogik der verschiedenen Seinsbereiche, wächst gleichwohl die Irrationalität, weil ohne das Transzendieren von Sachgebieten gerade alles, was über sie hinausliegt, den Mächten der Dunkelheit preisgegeben wird.

So radikal Broch die Konsequenzen des Wertzerfalls, des Ordnungsverlustes aufzeigt, so unerbittlich die Geschichte den modernen Menschen in die Einsamkeit treibt, aus der ein romantisches, selbstbetrügerisches Entrinnen unmöglich ist, so wenig entläßt er den Leser ohne Trost. Zwar zeichnet sich in der Sachlichkeit keine neue Wertsetzung ab, aber auch in Angst und Einsamkeit des Menschen bleibt die Einheit der Menschheit bestehen, eine Einheit, nicht geschaffen durch einen Zentralwert und seine Ordnung, sondern bewirkt durch das gleiche Schicksal: die Einheit der Menschen, die in der Gleichheit der Angst und Einsamkeit wurzelt und die Menschen bereit machen sollte für den Gedanken der Brüderlichkeit.

Aber dieser Hinweis auf die Brüderlichkeit aller Menschen deutet über den Roman hinaus ins Leben. Und auch die ethischen Konsequenzen der dichterischen Aufhellung der Geschichte der modernen Dekadenz ergeben sich nur für den, der die gestaltete Erkenntnis im ganzen zu verstehen vermag, d. h., der den Roman zu übersteigen und zu verlassen fähig ist und aus den Einsichten dieser Dichtung die Forderungen für unsere Zeit empfängt, wie der Dichter Hermann Broch selbst.

Broch hat sich, wir sagten es schon, aus diesem Roman hinausgeschrieben, aus der Fragwürdigkeit der Kunst, der er sich trotz ihres Erkenntnisauftrages bewußt war. Er hat sich zur philosophisch-theoretischen Erörterung des „Zerfalls der Werte“

und später zu seinen politischen Schriften und Memoranden freigemacht, um so politisch etwas für einen Weltzustand zu tun, der tätige Verantwortung und lebensbezogene Arbeit verlangt und der durch ein Wunschdenken – ganz gleich unter welchen Voraussetzungen – nicht überwunden werden kann. So wird Hermann Brochs Zeitroman in der Erkenntnis der geschichtlichen Situation zum Appell an die realitätsgerichtete, dem Andrang des Irrationalen wehrende politische Vernunft und damit zu einem Roman gegen allen „dichterischen“ „Seelenzauber“.

Mit der Selbstreflexion von Dichtung und Geschichte, von Dichtung und moderner Zeitsituation, mit der ausdrücklichen Gestaltung dieses Fragenkomplexes, kommt zugleich die Problemstellung, die unsere Untersuchung geleitet hat, nämlich die von Dekadenz und Heroismus, an ihr Ende. Eine neue Literatur steht nicht mehr in diesem Spannungsfeld. Sie hat andere Aufgaben und erwächst aus anderen Gründen. Und dennoch darf sie, will sie gegenwärtige Kunst sein, die Erkenntnisse nicht vergessen machen, die die sogenannte Dekadenzliteratur gewonnen hat. Und sie muß der politischen Relevanz und der lebens- und zeitbezogenen Verantwortung eingedenk bleiben, ohne die in einer wertunsicheren Zeit Literatur zu Scharlatanerie ausarten würde.